

¿Se puede poetizar el horror (después) de la dictadura argentina? Ética y poética, heteronomía indicial del lenguaje artístico en dos obras literarias de postdictadura¹

Susana Romano Sued²

0. Liminar

El poeta Paul Celan, mediante su trabajo constante de demolición y rehechura de la lengua poética alemana, que Jean Bollack denominó “refección”, destituyó el pronunciamiento de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz.

Con ello mostró no sólo que es posible escribir artísticamente, representar el horror de los genocidios, sino que hacerlo es un deber, una “Mitzvá” como se dice en hebreo, un acto ético que implica una labor de búsqueda, de exploración de los acontecimientos en una gesta de lengua y lenguaje, y que ha dejado un acervo de textos para los venideros, que somos nosotros y que a nuestra vez hablamos a los venideros.

1. Ética y Estética

Celan en la poesía, Primo Levi en la prosa, entre otros, devinieron ejemplos de esa ética y es lo que siempre ha estado en el horizonte de los creadores, en el caso presente, de escritoras argentinas, que incansablemente exploran crean y recrean los recursos de un lenguaje sin pathos para representar el horror. La novela *Procedimiento, Memoria de la Perla y la Ribera*, de Susana Romano Sued (2007 y 2010) y el poemario *Flores del Bien* de Griselda Gómez (2008) se encuadran en esa faena de una interpelación a los géneros que expande y viola el límite que se le atribuye a los lenguajes en su capacidad de representar. Verbo, pese a todo, parafraseando al Didi Huberman, es la consigna que pone en valor la labor de escrituras sobrepuestas a la molición del olvido.

2. *Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera*

En la obra experimental *Procedimiento* el trabajo de anamnesis resulta de un proceso de fractura gramatical, sintáctica y semántica, por cuanto se mimetizan y narran las vicisitudes de la experiencia concentracionaria en lugares de detención clandestinos de Córdoba como el Campo de la Ribera y La Perla. También desde su diseño y encuadernación el libro contribuye a la semantización de las fracturas interpelando los formatos convencionales: está provisto de dos tapas cuya sobrecubierta frontal está rasgada a mano, formato creado por Cachoito Delorenzi, quien además de su potente imaginación rasgó uno por uno cada ejemplar³. En tanto que la numeración de páginas

¹ Desde hace tiempo se vienen suscitando en el mundo intensos debates sobre la capacidad representativa del lenguaje para decir el horror, y sobre la legitimidad de hacerlo a través de vías estéticas, ficcionales, poéticas, que suelen ser comparadas valorativamente con los testimonios obrantes en los archivos. Esto actualiza las reflexiones sobre la autonomía y/o la heteronomía de las obras artísticas cuya temática es el horror genocida, el exterminio; y también sobre la remisión obligada a los hechos históricos y biográficos que se estetizan.

² Universidad Nacional de Córdoba/CONICET

³ El libro lleva en su tapa la reproducción de una pintura de Diana Doweck titulada “Atrapado con salida”, una pintura acrílica sobre papel del año 1977, de la serie homónima desarrollada en calidad de resistencia a la dictadura. Las contratapas, también dobles y de un dorso rojo, llevan el comentario de Luisa Valenzuela y de Ludmila DaSilva Catela.

es sometida a un vaciamiento secuencial y verbal, manifiesto en la ausencia de número, o en la falta de sílabas en el nombre de la autora.

Los acontecimientos narrados se cuentan aquí desde la perspectiva de una mujer, secuestrada, detenida-desaparecida en compañía de decenas de mujeres, sometidas a vejaciones innumerables por parte de militares, paramilitares, civiles y religiosos colaboracionistas. Peripecias de horror de las cautivas, quienes mientras tratan por todos los medios de sobrevivir, van registrando hechos, situaciones, datos históricos, nombres, fechas y lugares, a fin de poder resguardar la memoria para entregarla al conjunto de la sociedad.

Asimismo, el relato se refiere alternativamente a uno y otro lado de los muros del Campo de la Ribera, a los cortejos que transitan hacia el cercano cementerio San Vicente acompañando a muertos legales, con nombre y apellido, participando de duelos materiales y simbólicos, mientras que hacia adentro del campo se muestra la condición clandestina, de identidades desaparecidas de los secuestrados (mujeres y varones) y luego muertos, sin nombre, sin duelo, sin despedida. La voz narrativa pertenece a una de las prisioneras, cuya condición femenina las hace especialmente víctimas del maltrato y el ensañamiento de los secuestradores, militares, civiles, religiosos. La narradora-protagonista es particularmente vejada por su condición de judía, de modo que el estado de sometimiento general infligido a las mujeres se intensifica y empeora aún más para ella, quien en sus descripciones de la experiencia de terror remite de manera abierta o velada a los acontecimientos del nazismo y los campos de concentración como Auschwitz, Treblinka, Majdanek, Dachau, entre otros.

En la línea de James Joyce, Virginia Woolf, Tununa Mercado, Georges Perec, Diamela Eltit, y el citado Celan, la pieza narra, desmonta y recrea extrañando la lengua, como en el caso del recurso lipogramático de la supresión total de los artículos determinados e indeterminados -presentes sólo en el nombre de los centros clandestinos La Perla y la Ribera- y con ello se mimetiza la condición dislocada de los desaparecidos. La materia poética se entrelaza en una narración infinita que demuele las cronologías, mientras el locus queda determinado por un acá/allá que se vinculan en una topología de la muerte, cual punto medio de una banda de Moebius que enlaza afuera y adentro en incesante discurrir.

Los recursos se transforman anagramáticamente los nombres de los torturadores; el uso de rimas internas y metros formales replicando los ritmos elegíacos, cuasi-mantras de las letanías, en largos párrafos

horizontales (Anábasis) quebrados abruptamente por las verticales de los diálogos (Katábasis), alegorizan en la narración infinita el desaliento agotador del cautiverio. La inclusión intertextual de poemas de Celan y de la propia autora, así como de expresiones en otras lenguas, llevan el extrañamiento a un punto paradójico de verosimilización. Se re-presenta el horror con los rasgos indiciales del lenguaje poético llevado a sus extremos.

Remito en este punto a la crítica de la novela que escribió Daniel Riera quien señaló, citando a Néstor Sánchez, que en *Procedimiento* (título polisignificativo que alude tanto a los procedimientos encarados por los grupos de tareas, cuanto a los recursos de construcción de la obra), este “abrir las formas hasta que no quede nada de ellas” se da “en el marco radical de esa idea del “no tiempo” [donde] no hay lugar para las convenciones de la introducción, el nudo y el desenlace. Lo que hay a cambio es una sucesión de párrafos breves, la (re) creación de una atmósfera irrespirable, envolvente, y la preservación de la voz propia como militancia, como ejercicio liberador”. (Riera, 2008). Y cito las líneas de la novela que eligió Riera para ejemplificar la condición subversiva de la obra: en “Novela Subversiva” (http://driera.blospot.com.ar/2008_11_01_arc).

“Acá llueven y salpican vómitos de cincuentaydos desparramándose en mareas sucias de acre resaca involuntaria esparciéndose mientras frisos fríos albergan dientes como dijes, muelas como guijarros, campanillas batiendo hemorragias, derramándose sangres como afluentes brotando desde bien de atrás sin eco de calabozos y picanas que tapen cortejos que arrastran pies y ruedas hacia bosques de mármol y granito moradas últimas flanqueadas por pies acompasados, (compañía de marchas trazando itinerarios a panteones que quisiera mi hogar)” “Acá muslos, pantorrillas, muñecas, cuellos arados, rastrillados por hilos vivientes, ardientes, de cobre, por latas llenas de herrumbre dejando su excavadura tallada en tobillos sin piel, sobre ingles lastimadas, desgarrando tela y epitelios. Latones cargados con desperdicios de alimentos flotando listos para penetrar en lóbulos límbicos en vértigos submarinos remando de través por lagunas de olvido”

Concluyo con la conclusión del propio Riera,

..”Procedimiento al lado de Nunca más y/o otros tantos catálogos del espanto: su lugar está, más bien, en otro sector de la biblioteca, cerca de las obras de Néstor Sánchez u Osvaldo Lamborghini, escritores fatalmente más celebrados que leídos, que se ocuparon de diluir las diferencias entre el “narrador” y el “poeta” y escribieron textos inclasificables, incómodos, verdaderos dolores de cabeza para la crítica, momentos de choque entre el arte y la cultura”. (Riera, 2008).

3. Flores del Bien

Según se verá, en el caso del emblemático poemario *Flores del Bien* (G. Gómez, 2008) como en varias de las obras de la autora, también se cuestiona radicalmente la escritura poética en todos sus aspectos y niveles.

Las Flores del Mal de Charles Baudelaire, obvia referencia invertida en el título interpela y azuza, iniciando la epigrafa que transita el libro. Lo obvio, bien se sabe, no es evidente, y vale la pena recordar el desafío y la subversión de Baudelaire hacia todas las instituciones públicas, entre ellas al género poético, que marcaran un punto de inflexión en la historia de las letras y de la subjetividad. Un acto que le infligió al poeta sufrimientos de toda clase, como la censura, la proscripción, enfermedades y pobreza. La moral pública, que declaró “no aceptable” este gesto radical, no estaba a la altura de la obra del creador, quien escribía en una de sus cartas “Ya sé que en las etéreas regiones de la verdadera poesía no existe el mal y tampoco el bien, como sé que no es imposible que este mísero diccionario de la melancolía y del crimen justifique las reacciones de la moral, del mismo modo que el blasfemo viene a reafirmar la religión. Pero en la medida de mis posibilidades, y a falta de algo mejor, he querido rendir un profundo homenaje al autor de *Albertus, La comedia de la muerte* y de *España*, al poeta impecable, al mago de la lengua francesa, de quien me declaró con tanto orgullo como humildad, el más devoto, el más respetuoso y el más envidioso de los discípulos”.

Semejante desafío, ejemplar y de una destacable audacia, es el gesto de Gómez al apropiarse de una pieza sacralizada del canon occidental. Gesto cristalizado en estos poemas de Flores del Bien, en los que trabaja desde el peligroso desfiladero de las rupturas de lenguaje provocando fogonazos e incineraciones en la palabra “aceptable” y en consecuencia quedando en la orfandad, sin la protección de las leyes y preceptivas del género.

Para el análisis, del cual brindaré apenas algunos resultados ejemplares, procedo a la exploración por separado de los campos intra y extratextual, lo cual permite recorrer ordenadamente la obra; en el campo intratextual (artefacto) relevo aspectos de los niveles fono y morfosintáctico, en los que predominan procedimientos de fractura de las continuidades lógicas de la frase, de los ritmos y rimas, el uso extremo del instrumental fonológico; en el nivel semántico, insiste el recurso anafórico, con el principio de la repetición y del deslizamiento tanto hacia los referentes literarios como a los históricos y políticos; en la estructura discursiva, la profusión coral de voces de campos irreconciliables.

En el extratextual y su lazo con el intratextual, recupero la forma dispositiva del libro, su ordenación, así como el valor de lo que se denomina “condiciones y contextos de producción” objetivos y subjetivos en las remisiones a referentes de la literatura y de la historia. Señalo el aspecto heurístico de estas clasificaciones ya que ambos campos son en realidad indiscernibles, dada su estructura topológica ya mencionada de Banda de Moebius que en este caso traza un recorrido por tres dimensiones fundamentales:

Las dimensiones del cuerpo humano, de la fauna y de la flora, que amparados en cronotopías y nomenclaturas, y tramitando las brechas y los duelos de una memoria agónica, se articulan en una arborescencia alegórica que atraviesa todos los poemas y culminan en el nutriente florecer del bien, en los aromas fecundos de los nombres de flores/mujeres, parientes y paridas en la vida y en el lenguaje radical y trastornado de la operación poética.

El libro tiene dos partes, la primera, “Los 70 y después”, que consta de 26 poemas y la segunda, “Flores del Bien”, de 12 poemas. Cada parte está precedida de un epígrafe: “Buscan a alguien que quiera causarle algún dolor/ Y hacen en él ensayos de su temple feroz” (*Flores del Mal*, Ch. Baudelaire); y “Porque no tuvieron tiempo, o porque no pensaban hacerlo, lo cierto es que no se resistieron” (*Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh).

La dimensión metapoética, en la cual el texto habla de sí mismo, del acto de escritura, y envía al campo de los sucesos, tiempos, actores y actos, se inaugura, luego de la alteración del título del hipotexto, con estos epígrafes, que son epitafios. Han de entenderse los epitafios como la viva voz de lo que la doxa confina a la pura muerte: las inscripciones en las tumbas, que interpelan al viandante, son aquí una invitación a la sobrevivencia, habla con los ecos del verso, y con la letra del poema; vida que no se deja clausurar en el túmulo, en el féretro, en el hoyo, o en la lápida; pues así como todo uno tiene su otro; y como cada materia contundente nos indica el fuera-de-materia, el epígrafe/epitafio convida a la vida.

3.1. Artefacto: recursos

Los poemas de “Los 70 y después” son, por una parte, manifestación incontestable de la demolición de la palabra poética convencional de nuestras tradiciones, tanto de la experimentalista y formal cuanto de la llamada “coloquial militante”, un relámpago en un momento de peligro, si tenemos en cuenta que a la hora de escribirse estos textos, en 2007, todavía no se había juzgado y condenado a los represores en los juicios de Córdoba de 2008. Por otra parte, se trata de un conjunto poemático que alegoriza y metaforiza la practicada demolición de la memoria por parte de represores, cómplices y perezosa sociedad, y con ello rescata de la muerte o semimuerte a la memoria enterrada por la amnesia amnistiadora. Resulta este conjunto una muestra de demolición experimental y refeccionante que es operada por medio de recursos en los distintos niveles, como el fono y morfonosintáticos por la repetición aliterativa de sílabas destinada a unir vocablos disímiles. Su saturación empuja a una sintaxis dislocada. La gramática se desplaza desde un *yo* lírico en singular a un *nosotros* y un *ellos* elípticos; y el ritmo, que enlaza con la furia de una respiración agitada a todos los poemas, contribuye a la intensificación del nivel semántico de la resistencia memoriosa al terrorismo de Estado. La voz, que condensa las hablas calladas, aulladas, recortadas y susurradas de la comunidad, proyectada hacia su dimensión extratextual, habla en la singularidad del “por todos”, del “en nombre de todos”, en un crescendo de riesgos, imputaciones, señalamientos éticos, que rechazan la amputación de la memoria y la palabra, paradójicamente por medio de la amputación en la elipsis, de la alusión in media res a paisajes conocidos de la historia reciente. Se arriba de este modo a una composición de estructura discursiva, en la que el estilo grotesco habilita la mixtura de voces cultas, del lenguaje militar, de las consignas revolucionarias, y de las poéticas universales presentes en el ejercicio metapoético.

Consigno ejemplos de recursos y procedimientos que he marcado, a lo largo de la travesía poética del *mal* al *bien*, en tres o cuatro poemas de los numerosos del libro y partiendo obligatoriamente del primero, umbral de la travesía poética. Ejemplifico por medio de

marcas gráficas⁴: construcciones lexicales y gramaticales de cronotopías señaladas con subrayado y negrita; ejemplos del mundo vegetal, la flora floreciente, señalados en mayúsculas; ejemplos en sintagmas que capturan la dimensión de los cuerpos fragmentados, humanos y animales, marcados en cursivas:

3.2 Ejemplos. Primera Parte: “Los 70 y después”

Poema nro.1, primera parte

Escribo sobre la cama verde
A mi costado los vidrios
Me devuelven un TILO de **otoño**
Escribo sobre la cama verde
A mi costado los vidrios
De la ventana que apunta al sur
Me devuelven un TILO de **otoño**
Detrás del cual descansa el general
Apenas a veinte metros
*Su mano **vieja*** presiona los gatillos y saluda a los vecinos
A diez metros de asfalto
Sus persianas están bajas
Y el motor de su gran automóvil
Me despierta cada **mañana**
He **memorizado** su andar de puntillas
Detrás de las rejas de su JARDÍN
He **memorizado** *su bigote*
Sus ojos de culebra
Su mujer con *cuerpo de foca*
Veo la punta de su PINO
Mecerse en cada **amanecer**
Y veo su terror cuando riega
Los LAZOS DE AMOR que FLORECEN
De este lado de las rejas
Lo que no veo lo que no puedo ver
Es cuántas veces **gatilló** contra los nuestros.

En la línea genealógica de la poética de Leónidas Lamborghini, en la que sin dudas se inscribe la obra de Gómez, puede verse asimismo el giro intertextual hacia los emblemáticos poemas de Celan, como *Die Niemandrose/La rosa de nadie*, o *Sprachgitter/Rejas de lenguaje* de Paul Celan, entre otros singulares ejemplos de derribamiento de los muros concentracionarios impuestos a los genocidados y a los sobrevivientes de la Shoah

⁴ Este despliegue se traza de entrada, y anunciando la persistencia de una enunciación orientada a la ética del memorar, contar, alterar, nombrar, y vociferar, desde una cronotopía densa: un locus construido con numerosos deícticos, como “sobre, costado, desde, sur, diez metros, veinte metros detrás, de este lado, así como con una temporalidad capturada en el léxico: “otoño, otoño, mañana, memorizado, memorizado, amanecer, gatilló.

.../ Detrás de las rejas...// De este lado de las rejas

Poema nro. 2, primera parte⁵:

En este poema se anuncia literalmente la literal repetición desde los fonemas mínimos a los anchos paisajes de la violencia y la memoria: la reiteración de la vocal /i/, homófona del /y/, conjunción de la continuidad, hasta los paisajes...

“Esperaban silenciosos el regreso de los pobres
les dábamos pintadas y gritos
paisajes repetidos rutas tomadas
y homicidios/..

Véase a continuación la furiosa al/i/teración de la consonante “**f**” cuya fuerza, (vocablo justamente no empleado) lleva a un zenit la alteración del orden de lo consentido a la desmemoria; así como las partes del cuerpo humano, desmembrado, como en una autopsia, o en las esquirlas tras los tormentos.

Como **f**eligreses de la **f**uria
esperamos a *las f*ieras
fagocitantes de nuestras **f**elicidades
furcios que cometen por la **f**iesta que darán
en suiza canarias Canadá
allí donde **f**ornican nuestras
fatídicas **f**isuras de *cerebro* de *ojos* de *anos*
fechorías del poder
fatuo **f**útil **f**istulario
feo como **f**ama**f**eo borrado en la **f**ibra *yugular*
de una reina vieja
con **f**auces *huecas*
y **f**obias *infinitas*
a la pobreza y a la muerte
que **f**ueron compañeras

⁵ El resto del poema da cuenta de muchos otros recursos que saltan a la vista y que por razones de espacio no se analizan en detalle aquí: ...Salieron los ricos a correr los ricos a golpear/con los trastes profanados/las tinturas gastadas y los dineros alambrados/no importó el muerto tapado con los diarios/ni la torpe tiranía de volar/sobre todos nosotros engañados con espejos/espejitos donde miramos la historia retaceada/la voluble libertad de prenda prensa/preña tantos ídolos por nada/Por una papa y por un pan el vino y la muerte candidatos a mudar/de suerte y de partido/Necesitar un pecado más para organizar/las mafias y los credos/hospicios de la pena/le faltan cien años de frío/de paciencia/de *aboliciones* capitales/de mirar sin reaccionar/o volar de pronto/para que al revés nos pongan luces/infinitas azules/abdicando/como hace tantos siglos de memorias/*embolias/liarás/la bobina* de tirar/un poco más de todo aquello,/Boba *lí*a ello aire/me moría memoria me moría/y nadie sabía/porque por algo habría sido.

y ahí están en los **f**ondos haciendo **f**oco
como un *inf*inito *f*ibroma
que les **f**acilita las **f**inanzas las **f**ianzas
pero no la **f**ecundidad.
fuerza *inf*inita de la **f**ábrica de **f**echorías
sobre nosotros la **f**undición de **inf**ieles
ferrosos impunemente **f**étidos.

A estos recursos mostrados, que persisten, entre muchos otros, en todo el libro, señalamos en el poema nro. 4 de la primera parte, el inventario de las partes del cuerpo, así como la figura hiperbólica de la elipsis:

Poema nro. 4 Primera parte

Donde descansa el asesino
se vuelve el fracaso como botella de mensaje hundido
levanta el vaso y las locas gritan
a dormir tu suerte de dupont y amante asesinada
en la noche oscura de una escuela
con brazos mecánicos
entre capitanes y *cueros* flotando por el aire
cal viva y cemento
sobre el fondo del río
apenas se reconocerán *unos huesos*
algunos *dientes*
cómo olvidar lo imposible
es como el amor perverso
la patria y los *decapitados*
amor el suelo y el cielo
perverso el celo la *hiena*

//cachipo... fus... pican.... submar....
si pudiera terminar una palabra en nombre de los desap...
rat.. en vag.... lata de aceite con orina
donde los ovejeros aplacaban su sed...
cómo evad... el olvid.. es memor.. fresca//

fuelle irremplazable de tanta vida
triturada en la tierra supuestamente bendecida.

Ejemplos. Segunda Parte: “Flores del Bien”

Esta sección que, como ha sido dicho viene precedida del epígrafe de Walsh, se abre en pleno al reino Vegetal, la Flora, fecunda contra toda aniquilación, y semillero que da título a todo el libro *Flores del Bien*. Allí germinan, como la palabra poética en la especie floral

misma y en los nombres, nomenclatura de nominación y homonimia, alojadas en un almácigo brotado en el humus de los huesos y los muertos. Entre el epitafio y la nutrición salida del abono de la madre tierra, vienen los capullos, alertando a los venideros y a los venidos aún sin morada verdadera.

De la segunda parte, poema nro. 1. donde se habilita el regreso de lo que nunca se va, generación tras generación, derrota del olvido, del “me moría” del comienzo, desde la nutrición de la palabra poética, que cura en el revenar:

Desgajada prímula del viento
Cae en *cenizas* en el umbral de la ventana
Tienta el perfume su liviana consistencia
Pernocta detrás del vidrio empañado
El amanecer llega velozmente
La mano empuña la falleba
El viento viola el ingreso
Y las *cenizas de prímula*
Ya están torrenciales
Volátiles
La tía *Prímula ha vuelto y baila con nosotros.*

Y en el pase fantástico del verbo que instituye y hace reaparecer performativamente una existencia, devuelta y unida al acontecimiento de la historia, se produce el acto de flora y nombre, de estambre, corola y maternidad, como se ve claramente en el poema 6 de esta segunda parte, en el que se celebra la fecundidad de la fundación inversa, *ser parida por sus hijos, fundar la causa y la marcha:*

Poema nro. 6, segunda parte

Azucena: un ángel inquisidor
Te besó la frente y fuiste espuma
Desaparecida traicionada
En la santa cruz de tu patria
Por el túnel vinieron enormes monjes negros
Dejaron tus pétalos en la playa
Florece *rá cada jueves Azucena*
Y vendrán tus aromas a teñir las rosas paredes
De la gran casa
Vendrás a todas las plazas
Azucena villorrio de las flores.

4. Palabras conclusivas

Concluyo, provisoriamente, con la afirmación del valor de una voz que despunta en el horizonte extenuado de la remisión continua y necesaria a los hechos genocidas,

estereotipado en la dicotomía denuncia/silencio, propia del *mercanon*. Un despuntar que me he determinado a visibilizar, a hacer audible, interrumpiendo la crítica serial, que eclipsa también las voces acalladas por el bullicio del eje cerealero portuario y porteñocentrista de la crítica argentina. Las obras aquí tratadas, tartamudas en cuanto a la ilación convencional, quedan en el hilo de la fábula y el acontecimiento, sobrevenidas en los largos instantes de peligro de indultos y comodidad social, para erguirse como testimonio y enseñanza.

Bibliografía:

Susana Romano Sued(2007 y 2010) *Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera*. El Emporio, Córdoba

Griselda Gómez, (2008) *Flores del bien*. Narvaja Editor, Córdoba