

Ética y poética, heteronomía indicial del lenguaje artístico en dos obras literarias de Postdictadura

Susana Romano Sued*



229-246

Resumen

El artículo trata la relación entre Ética y Poética desde la perspectiva de la obra ejemplar de Paul Celan. Analiza las retóricas compositivas en la novela de Esther Andradi *Berlín es un Cuento* (2007b) y en el poemario *Flores del Bien* (2008) de Griselda Gómez, ambas escritoras argentinas. Los recursos compositivos que apuntan a referencias políticas (heteronomía) constituyen la base de una ética de la escritura, desarrollada fuertemente en el período de lo que se conoce como Literatura de Postdictadura Argentina. Asimismo toma en consideración en ambas obras la dimensión metatextual, entendida como procedimiento marco de la escritura.

Abstract

The article deals with the link between Ethics and Poetics as proposed by Paul Celan in his exemplary works. It analyses the rhetoric of composition in Esther Andradi's novel *Berlín es un Cuento*, (2007b) and in Griselda Gómez's poetry book *Flores del Bien* (2008), both Argentine writers. The compositional resources aiming to political references (heteronomy) give basis to Ethics of writing strongly developed during the so-called "Argentine Postdictatorial Literature". It also presents the metatextuality in both works as a frame-dimension.

* UNC – CONICET. Correo electrónico: susanars.romano@gmail.com

Palabras clave

Ética
Poética
Literatura argentina de Postdictadura

Key words

Ethics
Poetics
Posdictatorial Argentine Literature

Fecha de recepción

30 de agosto de 2013

Aceptado para su publicación

4 de diciembre de 2013

Liminar

La ética del decir y lo dicho potenciada en el lenguaje literario registra numerosos ejemplos en el universo de la literatura contemporánea. La obra del poeta Paul Celan, la cual ha guiado mis reflexiones en torno de dicha potencia y de sus alcances, ilumina los trayectos de indagación sobre piezas literarias de autoras argentinas cuya impronta común es el exilio, externo e interno (o *insilio*), la metaliteratura, en géneros diversos, que recogen la experiencia dictatorial en el lenguaje, expandiendo la condición ética del mismo. La recuperación por parte del análisis crítico de obras para su exploración científica, obras que no son incluidas en el canon investigativo habitual (o *mercanon*) compuesto por una lista de nombres que se reiteran sistemáticamente en los proyectos individuales y grupales de los estudiosos, debe ser una responsabilidad asumida de los investigadores que integran la nómina de expertos en literatura argentina. Una cartografía rigurosa y atenta muestra que la producción escrituraria en distintos géneros traspasa y supera ampliamente las fronteras geográficas de la Cabeza de Goliat, y alguna que otra metrópolis asociada a Buenos Aires.

El poeta Paul Celan, mediante su trabajo constante de demolición y rehechura de la lengua poética alemana, que Jean Bollack (2005) denominó “refección”, destituyó el pronunciamiento atribuido a Theodor Adorno y conocido como “*dictum*” acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Lo enigmático, e indecible, la huida hacia el silencio propuesta por gran parte de los discursos sobre la Shoah, fueron rebatidos sin desmayo por Celan, y por la lectura minuciosa de desciframiento de su lengua, emprendida por Jean Bollack al reconstruir desde el indicio sistemático de lo que el crítico llamó el “celaniano”, una labor ejemplar y desafiadora de la comodidad de lo imposible. Lo indicial del signo, entonces, promueve la decodificación de lo que parecería hermético.

Paul Celan, seudónimo anagrama de Paul Antschel, su verdadero nombre, demostró no solo que es posible escribir artísticamente, cuestionar poética y metapoéticamente las formas heredadas de lengua y lenguaje conniventes con los exterminios, sino que además insistió en que dicho ejercicio de representar el horror de los genocidios es un deber, una “*Mitzvá*” como se dice en hebreo, un acto ético que implica una labor de búsqueda, la responsabilidad sobre la exploración de los acontecimientos en una gesta de lengua y lenguaje, y que ha dejado un acervo de textos traducidos y comentados en numerosos idiomas, destinados a los venideros que somos nosotros y que a nuestra vez hablamos a nuestros contemporáneos y a nuestros venideros. En su discurso-ensayo, “El Meridiano”, Celan dio cuenta de su responsabilidad poética en tanto vocero prosopopéyico de los muertos, así como en sus emblemáticos poemarios propios y las traducciones de numerosos poetas cuya ética nutrieron su poética¹.

¹ Salmo: “Nadie nos amasa de nuevo con tierra y lodo/ nadie bendice nuestro polvo./ Nadie.

Ética y Estética

Entre los numerosos autores que asumieron la responsabilidad de la escritura del horror, Celan en la poesía y en la prosa, Primo Levi en la prosa y en la poesía, devinieron ejemplos de esa ética y es lo que siempre ha estado en el horizonte de la lucha por una memoria colectiva que preserva la transmisión de la experiencia. Una concepción del testimonio, diferenciada por completo del estereotipo del *pathos*, es la que ha sostenido la praxis celaniana. El testimonio, en Celan, más bien se funda en la percepción indisociable de la condición humana y la aniquilación promovida por la Shoah.

Cronías y topías

La dictadura cívico militar genocida de Argentina, que sin equivalerse podría compararse en algunos aspectos con el exterminio nazi, ha convocado a numerosas producciones de creadores, en el caso presente, de escritoras argentinas, que incansablemente exploran crean y recrean los recursos de un lenguaje sin *pathos* para enunciar el horror y sus consecuencias. La novela *Berlín es un cuento* de Esther Andradi (2007b) y el poemario de Griselda Gómez *Flores del Bien* (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 a Didi-Huberman (2004), es la consigna que pone en valor la labor de escrituras sobrepuestas a la molicie del olvido.

Metaficción ética: el cuento de *Berlín es un cuento*, de Esther Andradi

La narración novelística de Andradi conjuga las dimensiones ética, estética y metapoética, en consonancia con el conjunto de su obra, literaria, crítica y de periodismo cultural.

La condensación en la novela, compleja y multiforme de una parte de la historia occidental contemporánea, se despliega en los planos intra, inter y metatextuales que dan cuenta del campo referencial y de las condiciones de producción intervinientes en la composición del relato. El tópico urbano de la multiplicidad de mundos, anudados en la dimensión enunciativa de la narradora, se mantiene en tensión dramática y ordena el campo intratextual por medio de

Loado seas tú, Nadie./ Por amor a ti queremos/ florecer./ A ti enfrentados. Una Nada/ éramos, somos, seguiremos/ siendo, floreciendo./ la de Nada-, la Rosa de Nadie. // Con/ el estilo claro de alma/ el polvoroso estambre celeste desolado/ la corona roja/ de la purpúrea palabra, que cantamos/ acerca, oh, acerca/ de la espina" (Celan, 1986: 57 [traducción propia]).

la voz que hace contrapunto a las voces de la otredad, y no se deja polarizar en dicotomías, como lo serían legal/ilegal, central/marginal, de superficie/subterráneo. La narración, no lineal, sino hecha de irrupciones e interrupciones, podría inscribirse en la categoría de *Bildungsroman* (novela de formación), en la que, a nivel de la fábula el dilema del poder escribir y su opuesto, el no poder, se dirime con recursos metaliterarios, metaficcionales e intertextuales, que entrelazan la función referencial y heterónoma del afuera del relato, con el artefacto estructural de la pieza narrada, y alojándolo en un pronunciamiento ético.

Derrotero argumental

En el año 1980, la protagonista, Bety, “quien nunca tuvo que ver con grandes cosas, grandes eran solo las ilusiones, las palabras... pero huimos con mamá cuando los sótanos comenzaron a llenarse de compañeras y las calles de asesinos. Perejiles, todos somos perelijos” (Andradi, 2007b: 43), una joven argentina se enamora de Jan en Perú, quien a diferencia de otros alemanes con ideales revolucionarios que transitaban por Latinoamérica, buscaba hierbas alucinógenas y paraísos artificiales. Bety, protonovelista, sigue al amante, casado, hasta Berlín y se instala allí. Sendas experiencias en cuyo fondo están siempre los malentendidos, propios de la falla radical del sujeto -acrecentados por la extrañeza de la lengua y la cultura- desencadenan una historia que transcurre en esa conformación *sui generis* de Berlín Occidental, en donde las instituciones de gobierno local e internacional, se hallan en tensión geopolítica en un mundo dividido en dos bloques, y una ciudad sitiada por la ocupación de distintas potencias victoriosas en la Segunda Guerra Mundial.

Berlín es un mosaico amurallado que alberga comunidades disímiles, por su origen, sus ideales, sus proyectos, sus identidades, sus hablas, lo cual constituye un factor crucial del desencuentro en todos los aspectos de la vida que pugnan por registrarse en la escritura de la protagonista. El trasfondo de los ideales militantes y revolucionarios, su sostenimiento y su caída, que son enunciados por medio de una retórica crítica impulsada por el principio de la ironía, cuestiona en el decir de la novela la condición posmoderna de los discursos, que facilitaron el consentimiento de la hegemonía de pensamiento único, propio de la ideología celebratoria de la globalización, y con ello la caída de la autoridad ligada al ideal.

El Berlín mítico, que ha dejado lejos en el pasado las experiencias según las tematiza Walter Benjamin (quien al igual que numerosas figuras trascendentales del pensamiento occidental del siglo XX habitó Berlín hasta que hostigado y obligado por el nazismo debió huir), es un lugar único, situado en el medio de un territorio que aloja “lo otro”, es refugio de refugiados, un pleonasma viviente,

tanto gramatical como semántico, que desliza a su vez una continua interpelación ideológica y política de los efectos de la dictadura.

Al comienzo mismo de la novela, cuya primera frase es la cita testamentaria, acaso un epitafio, de François Villon: "*Lo que escribí está escrito*", se instalan la intertextualidad y la metaficcionalidad, configurando una teoría de la escritura. La obra está dispuesta en capítulos que son en realidad piezas móviles adecuadas a la singularidad de cada contenido y que reclaman una categorización apropiada. Se disponen de manera seriada en números romanos, del I al XXIX (Andradi, 2007b). A partir del III, irrumpen intercaladamente títulos, paratextos que son a su vez un elemento composicional, indicial, pues establecen asimismo una serie de contrapuntos con los respectivos contenidos: "Viaje de Raíz"; tras el VI, "La novelista"; luego del VIII, "Unbehagen", que quiere decir "malestar" (vocablo que forma parte del título del emblemático ensayo de Sigmund Freud, *Das Unbehagen der Kultur*, 1930). Sigue al X "El extranjero"; al XII "Agonía de una anarquista"; al XIV "Cenizas, solo cenizas"; al XV "La loca del papagayo"; al XIX "Casa Tomada"; al 21 "Pobre vaca"; al XXIV "Los cuerpos"; al XXVII "Cadenas". A continuación del XXIX un nuevo epígrafe de Villon: "*¿Mas, dónde están las nieves de antaño?*"; al cual le sigue el capítulo final, "Cierra los ojos y se acuerda", en un subrayado de la operación de memoria, de anamnesis, en el relampaguear de imágenes que se yuxtaponen en la escena del dormir. Como puede apreciarse, varios de los títulos mimetizan piezas literarias, como el cuento de Cortázar o la novela de Camus.

Vicisitudes de la heroína

Bety es un personaje que está atravesado por las experiencias de la extranjería expresa y enfatizada en el amor por su amante alemán que, como se ha dicho, es causa de su llegada a la ciudad, luego de haber transitado otras estaciones de exilio. Ella se halla en el umbral del derribamiento del Muro, significativo por excelencia en sus sentidos materiales y simbólicos, que cambiará lo *otro* por otro *otro*. Lo *otro* es entonces a la vez lo espacial concreto, un *locus* que ampara la dimensión de la escritura en sí misma; recordemos que Berlín Occidental desde la Segunda Guerra Mundial, y hasta 1989 fue, por un lado, lo *otro* de la República Federal de Alemania, segada y desmembrada en administraciones por parte de las potencias occidentales aliadas (EEUU, Gran Bretaña, Francia), y por otro lado, lo *otro* de la República Democrática Alemana, símbolo máximo de la tensión de la Guerra Fría, sobre todo a partir de la construcción del muro de Berlín erigido en 1962.

El Muro, en nuestra contemporaneidad histórica casi invisible materialmente, pero reconstruido para el imaginario a partir de sus restos y los trazados

cartográficos y fantasmales, protagoniza y alegoriza desde el relato de Andradi las voces de lo imposible, que no indica impotencia, sino búsqueda de “algo más”: en ese lugar múltiple y cargado de significaciones encontradas emerge la voz narradora, y el cuento es también una cuenta a saldar, es un anticipo del derrumbe de un muro, propiciado a partir de los muros de palabras y de sujetos que las profieren, muro construido a lo largo del tiempo por connivencias, complicidades, ignorancias y fallas de la memoria colectiva e individual.

Por aquellos años un corredor invisible unía Berlín y Lima. Aunque a la vista parecían ciudades tan radicalmente distintas, a veces pasadizos secretos se entreveran bajo el mapa haciendo una geografía de aire, diseñando rutas e itinerarios para elegidos. En la bisagra que unía los setenta con los ochenta, los exiliados de las sangrientas dictaduras del Cono Sur comenzaban a habituarse a una situación que habían creído como transición y que amenazaba con extenderse más de una década. El éxodo político se había iniciado en Brasil y el Uruguay, continuado con Chile y Bolivia y luego se completaba con Argentina. Cuando ya no quedaban países limítrofes donde esconderse, muchas familias se vieron obligadas a cruzar el océano. Y aunque solamente un reducido número de refugiados encontró un lugar en los dos países del territorio alemán, hasta las minorías ejercían su influencia. A fines de los setenta ya no era un exotismo estudiar español en cualquiera de las numerosas escuelas populares nocturnas, y varios institutos de estudio, bibliotecas y centros de documentación de Berlín se hacían eco de nuevas formas de pensamiento importadas de esa entelequia llamada América Latina (Andradi, 2007b: 22).

En el relato se imbrican vicisitudes de mundos y voces para constituirse en soporte estructural de la reflexión continuada sobre la escritura, el acto de escribir, el enigma de la verdad de la obra, la subjetividad inmersa en la función autor y en la extraneidad de las lenguas (tal como ha mostrado la autora dicha condición de los escritores en diáspora, en su emblemática antología *Vivir en otra lengua* [Andradi, 2007a]). Como ha sido dicho, en el narrar, lejos de toda linealidad y salpicado de interrupciones, se homologan la escritura literaria y sus vicisitudes con la desgarrada historia de interrupciones golpistas en un Estado soberano. Con ello presenta paródicamente una novela de formación, en la que se modeliza y crece la protagonista sorteando las contingencias, y su crecimiento es a la vez de la vida y de la escritura.

La sorna, la imitación paródica, el grotesco, habitan los capítulos, y generan una postal de Berlín en la que conviven las apuestas políticas por el ideal de la paz mundial, antiatómica, propia de la llamada Guerra Fría, con las acciones rebajadas a una dimensión burlesca, y con una impostada ingenuidad. Ensayos

todos, en el sentido del experimento de laboratorio, de una escritura vacilante reconstituida en la autorreflexión donde el tópico metatextual es la vacilación misma. Hacer política, enunciar consignas, observar cómo se hace política, conforman acciones -activas o pasivas- que conciernen a la política de la escritura.

El exiliado voluntario o involuntario, habitante y *flaneur* de ese Berlín, según se ha dicho, es otro tópico recurrente en la novela, por ejemplo al poner en escena “la década perdida” de América Latina, sus dictaduras, sus bancarrotas a manos de las recetas neoliberales y sus efectos devastadores en los pueblos. Por lo tanto, las operaciones metaficcionales habilitan la crítica política a la vez que tematizan la caída de los ideales que animaron a la generación del ‘68 europea, y la apuesta de los revolucionarios argentinos del ‘60 y ‘70².

En el borroneo citado de sus cuadernos de notas dice la novelista:

Escribir es un acto de separación. Escribir para separarse de ridículas evocaciones. La escritura es un acto de soberanía total, sometidos a los vaivenes de la libertad con sus respectivos golpes de estado militarizaciones y disciplinazgos. Es el precio de la separación. Porque lo que está unido se desprende y lo que está disperso se une. Complejidad semejante es incapaz de realizarse sin traspasar las fronteras del dolor. Un dolor que se inflige. Más allá de este flagelo se encuentra la soberanía de la escritura la única manera de no morir es ir a un lugar donde nunca se haya estado antes (...). Acaso la literatura sea el único puesto incólume, el siempre nuevo, que permanece en el pensamiento, y entonces, sólo por eso no envejece.... (Andradi, 2007b: 42).

Esta cita duplicada desdobra la voz propia de la narradora en su ejercicio constructivo de autonomía y heteronomía, articulando el relato hasta el final. En el nivel diegético el dilema acosante de producir escritura y su imposibilidad configura una letanía, repetición generadora de la diferencia. Las peripecias subjetivas de los berlineses occidentales, sus rarezas, sus cotidianos *snobismos* y fantasmagorías, sus opciones “alternativas” a los ideales colectivos, sorteando todo pintoresquismo ofreciendo más bien una etnografía literaria y política.

El amor que la protagonista-enunciadora profesa a Jan se inscribe en el orden de la falta, entendida esta no solo en términos psicoanalíticos de la condición de sujeto barrado, que emerge en la división que introduce el lenguaje, y tiene sus efectos en lo real de las pasiones se trata de un amor fracasado. La falta es entendida y enunciada en la novela también como el horizonte político y ético

² Restrinjo los ejemplos a unas pocas citas, a fin de evitar la glosa.

de los exilios que minan la integridad subjetiva y social de los refugiados. En la dimensión metapoética, el fracaso aludido desde el comienzo pone en continuo riesgo la concreción de la narración, a su vez tematizada, reitero, en el corazón de la novela y todas sus arterias. La metatextualidad, la metaficcionalidad son los recursos principales que logran hacer de Berlín *el cuento del cuento*: una puesta en abismo a través de la cual se crea un friso de crítica social, política, cultural, lingüística y subjetiva. Se trata de una operación *sui generis* de traducción entre mundos, en la cual algo nuevo surge: el relato; y algo también queda en el camino: la inconmesurabilidad de esos mismos mundos revelada en la inconmensurabilidad de culturas, de identidades, de comunidades, que se pusieron a prueba en el empeño utópico de ejercitar autonomías y comunitarismos que tipificaron a Berlín hasta la reunificación de 1990.

La resistencia. La esperanza. La recuperación. El rearmado del tejido social. La redecilla para sostener el mundo antes de que se desintegre. Como un pastel sin masas. ¿Cuánto dura una guerra? ¿Vuelven los huesos a recomponerse desde el lugar de la creación? ¿Cuántos sobreviven a la tragedia? ¿Qué futuro le espera a la banda de la Bella, la Gordita, y la Vieja? ¿Logran extenderse como una chispa en la pradera? ¿Se derrama su sabiduría por las cocinas, la canalización, las galerías subterráneas? ¿Serán capaces de desactivar el orden, la tradición, el consumo, la propiedad? (Andradi, 2007b: 193).

En la segunda década del siglo XXI, las guerras han mudado el rostro, las armas, y las prácticas, y se ha desnudado la supremacía de los poderes concentrados en la hegemonía bélica, el poder sobre la tecnología, y las banderas alzadas en el fin del siglo XX resuenan a cantos en desuso. Y esta mirada a un tiempo distanciada gracias al humor y sumergida en el fragor de las contradicciones por virtud de la ductilidad discursiva de la autora, nos devuelve a un siglo XX, diríamos *demodé*, con lo cual el contraste con el presente resulta aún más cuestionador.

La escritura en acto, la polifonía, construye un nuevo ideal, acrónico y utópico porque se desplaza en el nivel del sueño, de la magia ejercida en los intercambios diurnos y oníricos de la protagonista con otras mujeres, y de sus experiencias de brujerías, atribuidas normalmente al género femenino. La dislocación de niveles convencionales de la narración articulada al monólogo interior reflexivo sobre la experiencia de la otredad y de la extraneidad de la escritura, interpela al lector hacia una revisión de los *topoi* históricos, y propone una apertura al mundo de la novela, en un trayecto en que la voz narrativa, su diégesis, implican a otras voces, y alerta respecta del género literario, y del género en el sentido de *gender*.

El capítulo final, “Cierra los ojos y se acuerda”, coloca un cierre que no es sino apertura, puesto que, se sabe, el sueño es la dimensión en donde lo imposible ocurre, como en la literatura:

Entonces, Beatriz Ponce Aldao, recostó su torso cansado, sus manos, sus brazos y piernas junto a los infinitos cuerpos que comenzaban a bailar sobre las cornisas. Después dijo Berlín. Y escribió la historia de un tirón para que no se corte. Como si fuera un cuento (Andradi, 2007b: 213).

Valga este enunciado final como *ars poética* de la autora.

Metapoéticas de Griselda Gómez³

En el caso emblemático del poemario de Gómez, *Flores del Bien* (en homogénea continuidad con sus poemarios anteriores⁴), 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 epigrama 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 de Occidente, al fundar la condición de Sujeto Moderno, por excelencia. Un acto que le infligió al poeta sufrimientos de toda clase, como la censura, la proscripción, enfermedades y pobreza. La moral pública no estaba a la altura de su acto. Así queda manifiesto en el Prefacio a *Las Flores del Bien*:

Sé que el amante apasionado del bello estilo se expone al odio de las multitudes; mas ningún respeto humano, ningún falso pudor, ninguna coalición, ningún sufragio universal, podrán obligarme a hablar la jerga incomprensible de este siglo, ni a confundir la tinta con la virtud (...). Ilustres poetas, hace tiempo que se repartieron las provincias más florecientes del terreno poético. Me ha complacido, y tanto más cuanto la tarea presentaba crecientes dificultades, extraer la belleza del mal. Este libro, esencialmente inútil y absolutamente inocente, no tiene otro fin que divertirme y estimular mi gusto apasionado por la dificultad (...). En un principio, acaricié la idea de contestar a las numerosas críticas, y explicar al mismo

³ Este apartado es una revisión aumentada del presentado en el marco del seminario *Políticas de la Memoria* del Centro Haroldo Conti.

⁴ Véase Andradi (1998).

tiempo algunas cuestiones muy simples, totalmente oscurecidas por las modernas luces: ¿Qué es la poesía? ¿Cuál es su objeto? De la distinción del Bien y lo Bello; de la belleza en el Mal; que el ritmo y la rima obedecen en el hombre a imperecederas necesidades de monotonía, de simetría, de sorpresa; de la adaptación del estilo al asunto; de la vanidad y el peligro de la inspiración, etc., etc.; sin embargo, cometí la imprudencia de leer esta mañana algunos papeles públicos; repentinamente, una lasitud como el peso de veinte atmósferas se abatió sobre mí, y me he visto paralizado ante la espantosa inutilidad de explicar cualquier cosa a quien fuese. Quienes saben, me pueden adivinar, y para los que no quieren o no pueden comprenderme, amontonaría en vano las explicaciones (Baudelaire, 1995: 15).

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 de la poesía y sus reglas, escritas o implícitas.

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 a los referentes literarios e histórico-conceptuales; 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 el deslizamiento hacia referentes literarios e histórico-sociales. 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*, de Charles Baudelaire) y “*Porque no tuvieron tiempo, o porque no pensaban hacerlo, lo cierto es que no se resistieron*” (Rodolfo Walsh, 2001: 103).

La dimensión metapoética, en la cual el texto habla de sí mismo, del acto de escritura, y manda 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 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.

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 que alegoriza y metaforiza la practicada demolición de la memoria por parte de genocidas, cómplices, y perezosa sociedad -y con ello rescata de la muerte o semimuerte a la memoria enterrada por la amnesia amnistiadora-evidencia la 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* elíptico, 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 medias 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 de 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 gráficas⁵: 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:

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 (Gómez, 2008: 15).

⁵ 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”, “mañana”, “memorizado”, “memorizado”, “amanecer”, “gatilló”.

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 *Die Niemandrose* (1989a) o *Sprachgitter* (1989b) de Paul Celan, entre otros singulares ejemplos de derribo de los muros concentracionarios impuestos a los genocidados y a los sobrevivientes de la Shoah: ".../ Detrás de las rejas...// De este lado de las rejas" (Gómez, 2008: 15).

En la primera parte del poema 2⁶ encontramos el anuncio literal de 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/... (Gómez, 2008: 17).

Y se muestra aquí la furiosa aliteración, 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

⁶ 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" (Gómez, 2008: 17).

fatuo fútil fistulario

feo como **ca**ma**f**eo borrado en la **f**ibra yugular
de una reina vieja
con **f**auces **h**uecas
y **f**obias **i**n**f**initas
a la pobreza y a la muerte
que **f**ueron compañeras
y ahí están en los **f**ondos haciendo **f**oco
como un **i**n**f**inito **f**ibroma
que les **f**acilita las **f**inanzas las **f**ianzas
pero no la **f**ecundidad.
fuerza **i**n**f**inita de la **f**ábrica de **f**echorías
sobre nosotros la **f**undición de **i**n**f**ieles
ferrosos impunemente **f**étidos (Gómez, 2008: 19).

A estos recursos mostrados, que persisten, entre muchos otros, en todo el libro, señalamos en el poema número 4 de la primera parte, la figura de la elipsis:

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 *cuerpos* 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 (Gómez, 2008: 21).

Segunda Parte: “Flores del Bien”

Esta sección que, como ha sido dicho viene precedida por el 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, el poema número 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 primula 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 primula**
Ya están torrenciales
Volátiles
La tía *Primula ha vuelto y baila con nosotros* (Gómez, 2008: 69).

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*:

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 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 (Gómez, 2008: 79).

Las consecuencias éticas del acto

En las obras tratadas, relevadas con el propósito de establecer con carácter modelar dos hechos singulares de potenciación ética del acto creador, en este caso de la narración y de la poetización, se corrobora la hipótesis de la responsabilidad del decir. De la condición heterónoma de toda escritura contemporánea con su carga de catástrofe que no logra ser destituida por inmanentismo alguno, ni por cánones rentables de un mercado consumidor y apático. Los tiempos de la libertad que nos alojan hoy en la Argentina, en la que tienen lugar desde la segunda mitad de la primera década del siglo XXI los juicios y las condenas a los genocidas de la dictadura cívico-militar, devienen condiciones de producción, como se dice en la jerga de la semiótica y la teoría literaria, para abordar obras literarias y de arte en general. Esta opción se impone, como se vuelve necesaria la restitución de la voz autoral histórica, al igual que el campo de la referencia, todo lo cual no hace sino reafirmar la dimensión ética de las experiencias estéticas del arte. Tema y Técnica, sentido y forma, se elevan en el valor de las voces que despuntan en el horizonte extenuado de la remisión continua y necesaria a los hechos de lesa humanidad, estereotipado y confinado 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 mencionado del *mercanon* metropolitano 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 erigirse como testimonio y enseñanza.

Fuentes

Andradi, Esther (2007b), *Berlín es un cuento*, Córdoba, Alción.

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

Bibliografía

Andradi, Esther (1998), *Tanta Vida*, Buenos Aires, Ediciones Simurg.

----- (2007a), *Vivir en otra lengua*, Buenos Aires, Desde la Gente-Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Baudelaire, Charles (1995), *Flores del Mal*, Bogotá, Oveja Negra.

Bollack, Jean (2005), *Poesía Contra Poesía. Celan y la Literatura*, Madrid, Taurus.

Celan, Paul (1986), *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Suhrkamp.

----- (1989a), "Die Niemandrose", en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

----- (1989b), "Sprachgitter", en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

Didi-Hubermann, Georges (2004), *Imágenes Pese a Todo. Memoria Visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.

Freud, Sigmund (1930), *Das Unbehagen der Kultur*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Romano Sued, Susana (2012), "¿Se puede poetizar el horror (después) de la dictadura argentina? Ética y poética, heteronomía del lenguaje artístico en dos obras literarias postdictadura", en *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Arte y Memoria. Miradas sobre el Pasado Reciente"*, Buenos Aires, CD-ROM.

Walsh, Rodolfo, (2001), *Operación Masacre*, Barcelona, Ediciones de la Flor.