

2003. Jorge Monteleone, "Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía", en **Mil palabras**, 5, Buenos Aires, otoño 2003, pp. 27-32.

CONJURA CONTRA LA LENGUA CULPABLE: RELATO Y POESÍA

En el comienzo de su ensayo "El narrador", Walter Benjamin observa que el arte de narrar concluía, entre otras razones, porque se extinguía la capacidad de intercambiar experiencias, ya que la experiencia misma estaba en camino de desaparecer. Uno de los hechos que consolidaba ese aspecto se cifraba en este comentario: "¿No se advirtió, durante la guerra, que la gente volvía muda del campo de batalla? No más rica en experiencias transmisibles sino más pobre. Lo que, diez años después, se vertió en el caudal de libros de guerra, era una cosa muy distinta a la experiencia que pasa de boca en boca," apuntó Benjamin. Como experiencia vivida, la guerra parecía recalar en la mudez del relato, como si el lenguaje no bastara o el hecho traumático imposibilitara toda designación. Inversamente, la segunda guerra produjo, asimismo, la verborrea nazi articulada en el idioma alemán como el vasto aparato enunciativo del crimen. George Steiner advirtió, durante la posguerra y en ocasión de lo que dio en llamarse el milagro económico alemán, la inquietante sensación de una muerte del lenguaje, que dejaba de estar vivo y aún lanzaba la sombra de su cadáver sobre el habla de los ciudadanos. Con lúcida gravedad, Steiner declaró lo que muy pocos estaban dispuestos a admitir en la década del cincuenta: el idioma alemán no era inocente de los horrores del nazismo. "Pues esto es lo que ocurrió bajo la bota del Reich. No silencio ni evasión, sino inmenso farfullar de palabras precisas y utilizables. Uno de los horrores peculiares de la era nazi fue que todo lo que ocurría era registrado, catalogado, historiado, archivado; que las palabras fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría podido decir nunca y con las que ningún papel fabricado por el hombre debería haberse manchado jamás. (...). El idioma no sólo fue infectado por bestialidades sin cuento. Fue impelido también

a fortalecer innumerables falsías, a convencer a los alemanes de que la guerra era justa y victoriosa en todas partes", escribió Steiner. Basta pensar en la profunda vinculación de la cultura judía con el lenguaje, para advertir la profunda criminalidad de establecer la primera condena a muerte a partir del nombre mismo de las víctimas del exterminio. Bastaba llamarse de cierto modo para integrar las listas. Estos hechos, la mudez de la experiencia y el discurso del genocidio advierten la esencial participación del lenguaje como constructor de realidad. Y permiten preguntarnos sobre nuestra propia condición: ¿acaso podía salir indemne el idioma de los argentinos del discurso genocida de la dictadura de 1976?

La dictadura argentina no sólo dispuso el dispositivo militar tecnológico de la "guerra sucia" para llevar a cabo la desaparición forzosa de personas, sino también un dispositivo de lenguaje para justificar la lógica del Estado terrorista. El vocablo "desaparecido" pasó a integrar el lenguaje mismo, incluso en otras lenguas. La dictadura tuvo su propia ficción orientadora para constituirse como "proceso de reorganización nacional", que propagaron no sólo sus funcionarios, sino también los medios adictos al régimen. Un vasto aparato discursivo convalidó socialmente su acción punitiva al constituirse como "guerra" contra un enemigo invisible, ese Otro que era el subversivo, como observó Pilar Calveiro en su libro *Poder y desaparición: una categoría vaga que iba del guerrillero y sus entornos hasta el opositor o defensor de los derechos humanos*. Ese Otro era calificado como extraño, inmoral, peligroso, culpable y subhumano: "Aquí libramos una guerra -expresó el general Camps- No desaparecieron personas sino subversivos."

El mecanismo desaparecedor consistía en obtener la información necesaria mediante la tortura en el campo de concentración y así multiplicar las desapariciones hasta destruir a ese "enemigo." Pero esta acción era clandestina, no podía ser vista, ni nombrada públicamente. "En este tipo de lucha (antisubversiva) el secreto que debe envolver las operaciones especiales hace que no deba divulgarse a quién se ha

capturado y a quién se debe capturar. Debe existir una nube de silencio que rodee todo", ilustraba un general. Al mismo tiempo el detenido-desaparecido había sido sumido en la invisibilidad encapuchado, inmóvil en el suelo y en silencio, luego en la transición hacia la tortura que lo haría "hablar" y finalmente en el asesinato. Había términos precisos según la jerga de los represores: el "chupado" (el secuestrado) era así "tabicado" (se vendaban sus ojos), luego podía ser "quebrado" durante la tortura (es decir, podía "confesar") y finalmente era "trasladado" (asesinado y desaparecido). El desfase entre lo que podía ser dicho y lo que se hallaba oculto alteró toda la discursividad social y el régimen de lo visible durante la dictadura. El horror era mudo e invisible, y se revertía sobre la mudez y la invisibilidad de las víctimas. Pero al mismo tiempo, el Estado represor había elaborado una ficción discursiva que constituía su propia lógica exterminadora, transmitida a la sociedad civil en su conjunto. En consecuencia, alteró la mirada misma, que constituye tanto el mundo como la intersubjetividad en el ver-ser visto, situó el silencio en el lugar del relato de la verdad y lo acompañó con la falsía de una cruzada salvadora de los valores esenciales de la patria, amenazados por la subversión. Por ello, porque no había en realidad un relato de la experiencia, la memoria misma estaba interdicta. Y con la llegada de la democracia y el juicio a las Juntas (además de la CONADEP y el *Nunca más*) la sociedad argentina se reconoció a sí misma en el espanto ante aquello que estaba sepultado: los relatos de las víctimas sobrevivientes y el desenterramiento de los NN. Ese momento marcó una diferencia crucial en el lenguaje y la mirada, en aquello que, memorizado, podía finalmente ser relatado.

De ese modo, los poetas argentinos, concientemente o no, debieron enfrentarse a esta paradoja: ¿cómo escribir literatura, cómo escribir poesía en una sociedad que sostenía esta lengua culpable? ¿cómo podía significar la literatura en un espacio discursivo que emplazaba un Sentido único? ¿qué podía percibir el poema si el régimen de lo visible estaba alterado en su mismo fundamento? ¿qué relato podía

permitirse toda vez que nada podía ser contado? De hecho, la poesía de los ochenta, que atravesó la década desde la lengua culpable de la dictadura al discurso abierto de la democracia, no fue una poesía referencial, documental respecto de esa discursividad, pero obró en un nivel más profundo. Inició un proceso de crítica y reconstrucción de la mirada y de su capacidad enunciativa. Ese motivo era el de una mirada corroída que se unía a una incapacidad de relato: no había historias posibles, ni objetos evocados bajo la nitidez de la luz, ni memoria de la experiencia, salvo en un desgarramiento de la lengua misma, descentrada de sí, como en la experiencia del exilio (en los poemas de Juan Gelman, por ejemplo). Y la poesía lo hizo hundiéndose precisamente en aquella paradoja: la imposibilidad de ver correspondía a la obligación de callar. O, inversamente, como escribió Néstor Perlongher en su poema más célebre, "Cadáveres": "Era ver contra toda evidencia/ era callar contra todo silencio/ era manifestarse contra todo acto/ contra toda lambida era chupar/ Hay cadáveres". Es inquietante pensar lo que estos versos dicen en un nivel donde lo imaginario produce un gran sentido simbólico. El neobarroco transplatino se llamó neobarroso en su avatar rioplatense y precisamente el limo del Río de la Plata cubría los cadáveres que habían sido arrojados en los vuelos. Reaparecían en el poema de Néstor Perlongher así: en el centro mismo de la estética de los pliegues, las orlas iridiscentes o los drapeados magníficos. Porque la superficialidad cosmética del neobarroco era un valor, no una evasión. Como señaló el poeta y crítico uruguayo Roberto Echavarren, el maquillaje o el afeitado pueden implantar "una nueva superficie (...) que permite deslizarse como un panorama de destellos". Es una "señal luminosa", un aura de cierto objeto, "un aura que le presta —o que descubre— una mirada". Esa superficialidad del neobarroco buscaba una mirada nueva: su dispersión de iridiscencias se oponía a las disciplinas de lo profundo. Era preferible buscar en la lengua los bordes tornasolados del deseo, látex, lamé, brillos en los cuerpos vívidos. Era preferible multiplicar la espejeante superficie. Porque lo que se halla en la

profundidad era también lo no visible, lo escondido en donde se alzaba toda punición: celdas, campos de exterminios, "chupaderos".

La revista *XUL* (cuyo subtítulo era "Signo viejo y nuevo") planteaba en los signos mismos la posibilidad de reconstituir la mirada a partir de lo ilegible: su poesía era "ilegible" desde un lenguaje que había entronizado la mentira como legible. "Para *XUL*, su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua; una de las formas de realizarlo es apuntando a volver legible el uso que hacen de ella quienes deliberadamente la utilizan para la coerción y el encubrimiento", escribieron en el editorial del número 4, en 1982. Lo que no podía ser dicho se desplazaba hacia lo que no podía ser leído, de tal modo que transformar el régimen mismo de la lectura de los signos poéticos en la página, afirmando su materialidad significativa, también era una manera de sanear aquella mirada corroída. El grupo reunido en torno a la revista *Último Reino* obró de otro modo. El "último reino" era el sitio privilegiado de la poesía, situado en una zona de altivez espiritual cuya legibilidad era, en este caso, la condición más propicia de su nombrar voluntarioso. Todavía afirmaba su creencia en el canto, como posibilidad de recobrar allí el tiempo áulico de los poetas en su reino ulterior. Mario Morales, director de la revista *Nosferatu* que precedió la experiencia de *Último Reino*, nombró en su libro *La canción de Occidente* el motivo de la mirada poética que percibe en el mundo lo que no puede ser nombrado por el poema, se enceguece para nombrar aquello que debería, en cambio, ser mirado y se plantea la dificultad para constituir un relato histórico: "En mi principio está mi fin / Aquí o allá, en ninguna parte. / Pero éste es el reino. / ¿Y para qué ojos / cuando es necesario inventar / aquello que deberíamos mirar? / Así es difícil hablar de la Historia sin narrar algún hecho. / Desde mi ventana veo árboles, desfiles, escuelas de guerra. / (...) Así pienso en mi país, / en el hombre que un día se fue para su trabajo / y dio trabajo a los asesinos".

A la luz de estos rasgos pueden leerse algunos aspectos de la poesía escrita a fines de los años ochenta y en los años noventa: la crítica de la mirada, la reaparición del objeto como correlato de una revisión de lo real y la recuperación del relato. Un libro como *La golosina caníbal*, de Guillermo Piro -metáfora del ojo, según Stevenson- publicado hacia 1988, supuso una exploración crítica de la mirada misma y, al mismo tiempo, su recuperación, la puesta en juego de su poder formativo. "Muerto el ojo, la realidad se exilia, desaparece su rabia, y sólo queda la efigie que pueden palpar unos dedos, como si la mirada se hiciera mano", escribió. Ese breve texto parece anunciar su tercer libro, *Estudio de manos*, aparecido una década después: ya entonces lo real puede palparse, como si hubiese adquirido ese espesor, el peso y la presencia que el propio sujeto no podía sostener en una mirada corroída. En *La golosina caníbal* hay una sección llamada "Vacac / Nubes" con primeros planos fotográficos de la nubes y del cuero de las vacas, confundidas en su forma indeterminada y con breves textos que los acompañan. Esa sustitución del objeto por la fotografía y ese mínimo apunte poético que lo relativiza es uno de los primeros síntomas de que la época estaba cambiando y ahora era posible reconstituir la mirada y, al mismo tiempo, hablar desde ella, siquiera irónica, sospechosamente. El segundo libro de Piro, *Las nubes* (1993), asume ya el objeto en su plenitud y el poema lo recorre como un ojo abierto en sus ínfimas variaciones cualitativas. Cabe agregar este hecho incontestable: la descripción de lo visto es, de súbito, un relato molecular de la mirada. Ya entonces la mirada puede vincularse a lo real e integrar no sólo un ocurrir, sino un transcurrir. La mirada comienza a integrarse en un relato de la experiencia, donde las nubes fueron la ocasión.

Con vehemencia, con una fe en las superficies iluminadas del mundo, para glosar un título de su director, Daniel Samoilovich, la revista *Diario de Poesía* construyó a lo largo de los años una renovada fe en la visión de los objetos. Fue una militancia lúcida y festiva, por ejemplo en la recuperación de un poeta fundamental

como Joaquín Giannuzzi, para quien mirada es un modo situarse ante la permanencia autónoma de las cosas. Y por momentos tácitamente facciosa, porque una poeta como Olga Orozco, para quien el mundo está poblado de talismanes o máscaras de un más allá de la apariencia, no podía ser leída. En los libros de muchos de sus integrantes la mirada comienza a ser hablada y los objetos se transforman en el cerco existencial de lo dado. Ni trascendencia ni enigma, poco a poco, en un tono menor, con la desaprensión de lo que se ve al pasar y la sorpresa de lo que de súbito desnuda su acabada concreción como hecho, los poemas vuelven a contar la experiencia. El mundo, sin duda, es acotado, se vuelve modesto y local y esporádico, se circunscribe, se define en un radio de corto alcance, pero esa voluntaria pobreza tiene la intensidad de una epifanía laica.

En muchos poetas argentinos de los años noventa el mundo ya es un sitio visible, y hasta ominosamente visible: todo el espacio social de pronto se abre a una mirada sarcástica y literalmente exteriorista donde los días de la democracia claudicante y de la megalomanía del menemismo se reproducen como espejismos minimalistas. Y los poemas tienen ya una avidez de relato, una avidez de experiencia, que es también una avidez temporal, un "hambre de la memoria", como se lee en *Punctum*, de Martín Gambarotta, publicado en 1996. Con el relato regresa la memoria y la experiencia vivida, pero de un modo oblicuo. No hace mucho Martín Kohan narró de nuevo los hechos horribles de la dictadura en su novela *Dos veces junio* sin sentimentalismos, porque los había vivido cuando era un chico y, en consecuencia, la nitidez del recuerdo alcanzaba una especie de "objetividad infantil". En la poesía de los noventa la dictadura retorna desplazada de un modo similar en la monotonía de la vida familiar durante la infancia. La familia se vuelve así el espacio de una micropolítica donde el universo opresivo reaparece y vuelve ahora como memoria autobiográfica. La piedra angular de la familia había sido uno de los "pilares" que la dictadura se jactaba de defender contra el enemigo subversivo. El relato desacralizador de ese

lugar donde imperan las figuras paterna o materna, en un tono que quiere remedar de algún modo el habla infantil, al menos como una vaga reminiscencia, comparece en libros como *Hacer sapito* (1995) de Verónica Viola Fischer, o en *Agua negra* (1998) de Martín Rodríguez. Carlos Battilana obra de otro modo: lo que evoca es la monotonía de esos días, una especie de silencio sordo de la vida cotidiana de la pequeña burguesía argentina, como sumida en su propio embotamiento. El tiempo acaece, como un hecho vacío, y lo que se callaba dejaba a los días su propia temporalidad huérfana de historia y harta de palabras vanas: sólo se habla, como en los ascensores, "del tiempo", del paso de las estaciones, mientras en la calle lateral, sin nadie, sólo corre el viento. El dato significativo del gesto político ejercido con la habitual reticencia de la poesía de Battilana, radica en el título del poema: 1977. Dice: "En el instante / en que el sol de invierno / nos anunciaba lluvias / y pesadez en la tarde, lo gris / de ese año / consistió en extrañas simetrías. // Palabras más palabras menos / en ese lugar / solamente hablábamos / colmados / del tiempo y del agua / de las estaciones. // Por otra causa a la tristeza / caminé muchas veces / por esta calle lateral, / y no pude más que recoger / la presencia del viento."

Del horror mudo y la mirada corroída al mundo objetivo y el relato social, la poesía argentina recorrió una amplia parábola. En ella el sujeto imaginario del poema puede asumirse como el narrador de la experiencia vivida, aun en una dimensión colectiva. No es un hecho menor de nuestra cultura este incesante espacio que la poesía abre a la verdad.

JORGE MONTELEONE