

EL OTRO CUERPO DE LA LENGUA

LA POESÍA COMO RESISTENCIA A PRÁCTICAS GENOCIDAS

Ana Arzoumanian

“¿Habrá en algún pequeño rincón todavía sitio para la Biblia? ¿Y, si fuese posible, para el Libro de las Horas y las Cartas a un Joven Poeta de Rilke? Y también me gustaría llevarme mis dos pequeños diccionarios de ruso y El Idiota para no olvidarme de la lengua.”

7 de julio de 1942, martes por la tarde, del diario de Etty Hillesum. Renunciar a cualquier atadura y tener el valor de dejarlo todo, dejar todas las normas y convenciones y atreverse a dar el gran salto. El jueves 9 de julio de 1942 pide para sí misma ser de nuevo sencilla y sin palabras como el grano que crece o la lluvia que cae. *¿Soy realmente honesta conmigo cuando digo que espero ir a un campo de trabajo para ayudar a los muchachos de dieciséis años que también irán? Se trata de salvar un pedazo de alma intacto a pesar de todo. Y encontrar un nuevo lenguaje, apropiado a la nueva forma de ver la vida, hay que callar hasta haberlo encontrado.*

Intentar encontrar el lenguaje mientras se habla. El 7 de septiembre de 1943 fue deportada junto con toda su familia.

Paris, 25 de agosto de 1944, Robert Capa toma su fotografía el día que las tropas aliadas ocupan la ciudad francesa de Chartres. Hay banderas y personas en la calle, festejan. El cráneo rapado de una mujer que lleva un niño en brazos indicaría que se trata de alguien que colaboró con la ocupación alemana; quizás la prueba de esa colaboración sea justamente el niño. Unos pasos delante de ella camina un hombre que lleva un atado con sus ropas. Los habitantes- espectadores presencian el paso de la mujer rapada y la acompañan en su marcha hacia la prisión en una actitud casi heroica. Pero en ese mismo momento, señala el director de cine y estudioso de la fotografía Raúl Becerro, en las calles de la ciudad de Chartres, presenciando el paso de la mujer rapada, había una persona que no participaba de la excitación general, que efectuaba una segunda lectura de ese hecho, que quedaba registrada en la imagen. Esa persona era el fotógrafo Robert Capa. Un punto de cámara que los habitantes no comparten, porque todos ellos están frente a la cámara, es el medio para hablar de la humillación y de la derrota, de la resistencia y de la ocupación. Como si en la foto el artista quisiera recrear el acto resistente desenmascarando la crueldad de los ocupados. El *Nouvel Observateur* comenta acerca de la foto: festejan la suerte de no ser ellos los rapados. Fiesta innoble. El diario culmina su nota diciendo, esta imagen no tiene nombre.

LO QUE NO TIENE NOMBRE

A principios de 1945, un hombre de treinta y nueve años cuyo pasaporte irlandés lleva el nombre de Samuel Beckett, en el momento mismo de pisar Londres, es interrogado; se verá obligado a relatar cómo pasó a formar parte de la Resistencia en París. Escribe un texto donde confiesa querer dar una idea clara de lo que es la humanidad en ruinas, y quizás incluso un bosquejo de cómo habrá que pensar de nuevo nuestra condición, “para estar ahí y no huir y huir y estar ahí”.

En su ensayo, *A defense of Poetry* Percy Shelley dice que la poesía es la expresión de la imaginación, y los poetas los fundadores de la sociedad civil. Los poetas, según las circunstancias de la época y el lugar donde aparecieron, fueron llamados legisladores o profetas. De manera tal que la Torá, en el mundo judío, la Iliada y la Odisea en el mundo griego; en el espacio imaginario de la Edad Media, la Divina Comedia; el Quijote y los textos shakesperianos a comienzos de la Edad Moderna, construían el pensar. Lo que puede llamarse poesía, enfatiza Shelley, es esa figura del habla que considera el efecto sinónimo de la causa. Lucrecio y Virgilio, Horacio, Cátulo y Ovidio; la poesía en Roma parece seguir la idea de perfección de la sociedad doméstica y política.

Casa. Cuerpo. Lenguaje. Memoria. La Modernidad llamó Estado a la comunidad organizada bajo un orden jurídico centralizado. Una cualidad del poder político es la soberanía que, destituido el axioma monárquico “Yo soy la ley” en ocasión de la Revolución Francesa, pasa a residir en el pueblo, quien la delega a sus representantes. Primer momento de la ficción jurídica: el teatro de la fraternidad instauro el contrato o pacto social. El sujeto de derecho es la instancia que crea la Ilustración diferenciándolo así de la noción de persona y de personaje. Como si, tardíamente, se siguiera el precepto de Platón de poner a los poetas bajo tutela para preservar la integridad del dogma. Golpe de efecto, al precepto “ex facto ius oritur” que indica que el derecho se origina en el hecho, habría que argumentar la sentencia de Aristóteles en *Del alma* “...El alma nunca piensa sin fantasmas”. Porque hay verdad, porque la verdad hay que hacerla, crearla, lo cual quiere decir, en primer lugar, y ante todo, imaginarla.

Urgencia y escándalo, el cuerpo del hermano muerto expuesto a los perros se pudría bajo el sol tórrido de Viotía, en Grecia central. Algunos puñados de arena volcados sobre el cadáver, hubiera alcanzado para anular el efecto del decreto de Creón. Sin embargo, Antígona se quiere libre, arrancándose de su condición de mujer y por lo tanto de pupila, se abre al último remedio político: la resistencia. Una resistencia que se podría nombrar como disidencia más que como objeción de conciencia cuyo acto es desprovisto de la voluntad política de transformar la ley. Más que una desobediencia civil; ya que la disidencia implica la denuncia social.

Cuando el espacio ternario del triángulo jurídico es roto, la resistencia actúa en un espacio binario de confrontación política: esta ley por otra.

Ciertamente el arte implica el conocimiento de la realidad, y no hay ninguna realidad que no sea social.

DE LA METÁFORA A LA METAMORFOSIS

Con la creación del sujeto de derecho la Modernidad desacredita al personaje. Y, si bien la ley tiene una trama ficcional, las categorías de poder y autoridad pusieron en jaque a la facultad imaginativa comprometiendo así la naturaleza misma del lenguaje.

La catástrofe que significó el Holocausto cuestionó no a la ley y sus procedimientos ya que el desastre requería del amparo de un cierto marco jurídico que luego se desenvolvió en los juicios; sino que objetó al decir poético, desconfiando de sus metáforas.

No se puede escribir poesía después de Auschwitz, quiere decir también que si el lenguaje era la casa del ser según Heidegger. Y, si pensar era en cierto sentido para este filósofo al igual que para Platón, recordar. Los poetas y los pensadores eran los custodios de esta morada. Si asemejamos la casa al cuerpo y si los cuerpos fueron aniquilados, el siglo XX marca el tiempo de un vivir ex – puesto fuera del cuerpo, por lo tanto, fuera de la casa del ser, fuera de la memoria.

El Holocausto, en el corazón de la Modernidad, desfiguró la idea de civilización mutilando la relación que el sujeto tenía con su propio cuerpo, trastornando los conceptos de espacio y tiempo, haciendo del cuerpo un objeto físico a matar o a sobrevivir, fracasando en su transformación en cuerpo viviente.

Adorno y Horkheimer desde la dolorosa experiencia histórica entienden que la humanidad no sólo no ha avanzado hacia el reino de la libertad, hacia la plenitud de la Ilustración, sino que más bien retrocede y se hunde en un nuevo género de barbarie.

Un desprecio de la imaginación frente a la voluntad de saber. Lo que ocurre “realmente” invade el campo jurídico y médico. Tomando la medicina el saber sobre la muerte; y el derecho, el control sobre las desproporciones. El lenguaje les da asilo, la creciente catástrofe, diría Adorno, se expresa como si fuera la salvación. Las palabras se convierten en las de la jerga por el gesto de unicidad de cada una de ellas. Un tono puro empapado de positividad hace vibrar la voz que firma el contrato social. Palabras a las que les son robadas lo corpóreo.

Deleuze y Guattari en *Kafka, por una literatura menor* afirman que la metamorfosis es lo contrario a la metáfora. El uso que Kafka hace del lenguaje tiende a abolir sus facultades de representación (metaforización, simbolización) en beneficio de una fuerza que crece en intensidad. Aquello que LaCapra siguiendo a Barthes entiende como tarea apremiante de la

escritura moderna, una voz alternativa a la voz activa y pasiva; voz que Hayden White identificó con la voz media y que podría traducirse como la intransitividad del escribir; sujeto que se afecta a sí mismo al actuar.

Teniendo en cuenta que la evolución del lenguaje en Occidente fue paralela a la aparición de la noción de voluntad, la idea del sujeto como agente se instaló en la fundación de las codificaciones modernas. La literatura Holocausto recupera esa voz media no sin riesgo de elidir o desdibujar las figuras de víctima y victimario.

Descubierto como falso el acceso a la dimensión ternaria de la comunicación- ley, la posición de la tercera persona del singular se ve comprometida, el tú de la segunda pervertida, operándose en el yo una lenta transformación interna en un proceso que remite tanto a su acepción judicial como a la patológica. Una temporalidad invertida en el espacio binario de la confrontación. En el Museo Estatal de Auschwitz- Birkenau, forma oficial con la que se nombra a los campos de exterminio de Auschwitz que funciona como memorial; el encargado de archivos en el Departamento de Publicaciones, Información y Prensa, aunque invoque el pasado, utiliza el tiempo presente para hablar de los sucesos de los años treinta.

LITERATURA HOLOCAUSTO

“El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizás haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema. Pero no es falsa la cuestión menos cultural de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo”. Así Adorno da vuelta su propia sentencia cuando retrata al sobreviviente como espectador, como si no estuviera del todo presente, y su existencia posterior no tuviera asidero más que en la imaginación.

¿Qué imaginación? El testimonio por delegación, la anamnesis, lo antimorfológico (obras basadas en distorsiones visuales) la prosopeya (o la personificación) y las lamentaciones anti elegíacas constituyen lo que Susan Gubar dio en llamar la versificación Holocausto. Tanto en su libro *Poetry after Auschwitz* como en su ensayo *Lo largo y lo corto del verso Holocausto*, Susan Gubar nombra a la poesía, a los poetas y a los versos Holocausto, con mayúscula. Aludiendo así no sólo a una cualidad sino a la idea de lo Holocausto como gentilicio; haciendo del lenguaje arrasado de la Shoá, una patria.

Una práctica genocida genera un trauma que provoca una distorsión cultural. Aquello que Piotr Sztompka denominó trauma cultural o trauma a una cultura. De manera tal que el trauma cultural exige un nuevo aprendizaje, una re socialización. La innovación y la rebelión son formas activas de responder al estado de anomia; el ritualismo y la desligadura son sus formas pasivas. Desde la no existencia de nombre para la atrocidad, hasta la utilización del término Holocausto con su carga sacrificial de lo

todo quemado, y su distinción con la referencia a la palabra Shoá evocada por la Torá como sufrimientos, o la palabra genocidio o prácticas genocidas, todas son instancias de volver a nombrar, dramatizar y ritualizar la construcción de una moral. De tal manera que la necesidad de volver a contar no tiene sólo una intención emocional sino moral, de resistencia. La violencia y el miedo se encuentran en el epicentro de la Modernidad. Un colapso de las instituciones públicas reemplaza al Estado social por el Estado penal. La preocupación por el racismo europeo, según Balibar, renueva las teorías sobre sus vinculaciones históricas o funcionales con la inmigración, la crisis del orden nacional y las diferentes facetas de la actual transición económica posfordista. Se puede seguir una secuencia que recorre el discurso del progreso como paradigma de la euforia modernizadora, pasando por el discurso de la crisis desde mediados del siglo XX hasta el discurso del trauma que se apodera de las ciencias sociales y las humanidades. Así, el trauma supera su connotación biológica para representar el efecto sobre el tejido social y cultural.

Los implicados en el acto violento son: victimario, víctima y testigo. La manera de narrar el Holocausto requiere de una identificación que desde el punto de vista estético, y siguiendo a Mijaíl Bajtín, sería la organización en el tiempo, pero no en un tiempo cronológico; sino en el tiempo de la vida que posee una carga emocional y valorativa, de la vida del otro.

LA MATERIA VERBAL

Susan Gubar analiza la manera en que los poetas de la primera, segunda y tercera generación se las arreglan con el Holocausto. Exceso; hermetismo o verborragia con oraciones mutiladas y blasfemias que representan un sofocamiento de aquello bloqueado sobre lo que testimonia el poeta.

El artista es alguien que no sólo participa en la vida y que la comprende desde su interior, sino alguien que también la ama desde el exterior, allí donde ella no existe para sí misma. En esta tensión se encuentra el poeta que trata esta materia traumática; con algo que debe ver desde el exterior, ya fuera de la vida. Con algo que todavía no puede tener la categoría de “carne mortal del mundo” porque no termina de morir.

Imaginar, colocarse en el lugar del otro, salir de sí para luego volver y dar cuerpo a la obra como un todo. Esto es lo que permite hacer uso de la poesía como resistencia. Porque el poema se coloca en el lugar de la víctima, pero desde un lugar activo. Esto es lo que diferencia el juego del arte. El juego no presupone un espectador fuera de los mismos jugadores. Mientras que el arte cuenta con un espectador que está fuera del juego. El acontecimiento estético imagina y sale de la ilusión cuando aparece un participante exterior: el espectador- lector. El placer estético es un sentimiento real, más allá de la empatía a los sentimientos con un personaje que sólo es ideal. De manera tal que lo real del sentimiento despierta la

voluntad de acción. El acontecimiento estético no puede tener un solo participante, más allá de la técnica pero más allá también de la identificación, de lo que se trata es de un traslado de la vivencia dentro de una serie semántica.

Nadie te deja dormir para que veas las distancias.

Crujís de huesos, vos.

Así, sea.

Juan Gelman, de Bajo la lluvia ajena

A- LÉTHEIA

La palabra tiene un significado colectivo e implica una relación social. “No me engañes”; le dice Zeus a Hera caracterizando la alétheia como una no- ocultación. El texto poético no tiene categoría de discurso, sino que lo idealizado en él aparece como real y concreto. Una suerte de presente propio, de manera que lo inhóspito del discurrir del tiempo se hace presente.

A-létheia, des- acuerdo, di- sidencia. El poeta Lawrence Ferlinghetti tiene en su librería un cartel que reza “Impeachment”. Al estilo del “yo acuso” de Zolá, Ferlinghetti define su poesía como disidente. En un extremo del edificio de la City Lights Bookstore otro cartel dice, “¿Dónde está la furia?”

Disidente es la voz de Juan Gelman escribiendo un libro en sefardí como forma extrema de auto exiliarse de la lengua. Para él ese exilio será usar una lengua extinta hablada por judíos antes de la invasión mora. La poesía al decir de Celan en el Discurso de Bremen es una forma de aparición del lenguaje. Lenguaje que nunca refiere sino que crea realidad en el interior mismo del lenguaje, en la memoria de la lengua.

Tu piede

pisa la noche/ suavi/

avri la yuvia/

avri il día/

la muerte no savi nada di vos/

tu piede teni yerva dibaxu

y una solombra qui scrivi

il mar/

Juan Gelman, de Dibaxu

Tzvetan Todorov recorriendo las categorías de ficción y realidad distingue dos tipos de verdad; la verdad- adecuación y la verdad- revelación. Concluye que el novelista sólo aspira al segundo tipo de verdad. Problema no menor, ya que llevó al debate que abriera Hayden White con su postulado sobre la estrategia tropológica de la historia. El protocolo lingüístico con el que trabaja el historiador enredó a muchos en el dilema de considerar que no hay hecho, sino sólo discursos sobre los hechos.

Ante la proposición “Colón descubrió América”, Todorov argumenta que tenemos dos navegantes- narradores, Colón y Américo Vespucio. Colón que escribe documentos y Américo, literatura. Quizás tendríamos que hacer un recorrido por las dos vertientes de la palabra verdad que responden a mundos diversos. La palabra griega *alétheia* que implica una manifestación de desvelamiento y por tanto de revelación, y la hebrea *emeth*, cualidad de lo sólido, cuyo sustantivo *emunah* es la confianza o la seguridad que hace a la fe.

El relato bíblico de la aparición de Dios en Sinaí, es un fenómeno puramente verbal. Este acontecimiento lingüístico, a diferencia de otras ocasiones cuando Dios se manifestaba a un personaje del relato, es en este caso un colectivo, vivido por el pueblo hebreo en su totalidad. La revelación en sí procede de haber escuchado el aleph. Y el aleph es una vocal muda, es decir no pronunciada. Vacío que sólo puede construirse como texto a través de su interpretación.

Edward Said estudiando la literatura de la resistencia, de Basra a Guantánamo, recorriendo desde el colonialismo a la descolonización, se pregunta si el sustantivo “literatura” puede ser usado como verbo. En otras palabras, si la literatura puede sublevarse. Recordemos que no hay verbo que accione al sustantivo literatura, pero sí existe un verbo en relación al nombre poesía, y es poetizar.

Puede nacer al pie de los sentenciados por el poder

al pie de los torturados los fusilados de por acá nace

al pie de traiciones miedos pobreza

la poesía nace

Juan Gelman, de Relaciones

ÉTICA Y POESÍA

“Una insinuación al silencio” escribe Mallarmé. La metáfora de que todo sitio de acontecimiento está al borde del vacío, así asume la poesía ese puro indecible que es. Una acción que no se puede saber que ha tenido lugar hasta tanto no se haya apostado sobre su verdad. Una tirada de dados escenifica lo indecible. “Nada habrá tenido lugar, sino el lugar”, fuera de todo cálculo posible, más allá de los intercambios que realiza el lenguaje profano, el poema apuesta, legisla sin ley.

El coraje del fuera de lugar de la poesía hace posible el proceso de verdad que no se deja pensar por los saberes establecidos ni por los usos corrientes del lenguaje. La ruptura en el orden en que la poesía tiene lugar es la fidelidad al acontecimiento que Badiou denomina verdad. Roto de los efectos de la sociabilidad comunicante, el poema sale al encuentro de eso inmortal en la palabra. Una verdad que fuerza los saberes creando ese vacío que nombra. Y allí, al nombrar, adviene el poema, su completud. Proceso que es el trabajo esencial de la poesía. Georges Perec recurrió a un subterfugio para dar una idea de esa ruptura en su novela *La Disparition*, allí el autor deja de escribir todas las letras “e” de la novela. Tengamos en cuenta que la “e” es la letra más usada en francés, y que en la versión española se suprimieron las letras “a”. Modos de deformar el lenguaje con el fin de aniquilar una coherencia para liberarlo de cierto intercambio pragmático. Un poema que no tiene el poder de nominación total ya que querer a cualquier precio forzar la nominación de lo innombrable es el principio del desastre. El poeta se encuentra allí, y no lo hace a cualquier precio, sino al costo de remontar la pendiente de la memoria, en esa errancia nómada de la anábasis.

Orden puramente viajero de estos extranjeros que Jenofonte describe en su relato Anábasis, retirada hacia su casa de gente extraviada, fuera de lugar y fuera de la ley.

Conversaciones con cortezas de árboles. Tú

descortézate, ven,

descortézame de mi palabra.

Tan tarde es, tan

desnudos y cercanos a los cuchillos queremos

estar nosotros.

Paul Celan, de Los poemas póstumos

A la pregunta ¿quién habla? El poema responde, nadie. Siguiendo la teoría barthesiana, el verbo escribir sería como en el francés nacer “Je suis née” cuando para decir nació, la traducción literal diría fui nacida.

EL OTRO CUERPO DE LA LENGUA

Quien piensa que la realidad es sólo lo que se toca no entiende nada de la realidad.

Carlo Ginzburg

Vida y vida narrada se corresponden. El poetizar representa un modo de la praxis, de manera tal que cuando hablamos de prácticas genocidas no nos referimos sólo a los “hechos” de esas prácticas sino también a su configuración narrativa. El acontecimiento del trauma se caracteriza por la inhabilidad del recuerdo completo de la violencia o de su total olvido. Así, la memoria se vuelve obsesiva y la consternación lingüística se manifiesta, según Susan Gubar, en esa subversión que los poetas realizan sobre la lengua exhibiendo su hermetismo o su tartamudeo. El pánico semántico que inflige el genocidio se dramatiza en lo desposeídos que están los poetas del lenguaje; desplegando así una escasez o un exceso de palabras.

Las prácticas genocidas generan traumas masivos que son otra cosa que la suma de sufrimientos individuales, ya que destruyen el lazo social, mutilan el sentido de comunidad, y provocan una desorientación cultural volviendo obsoletas las ideas que se tenían del mundo. Una de las cuestiones significativas frente a estas prácticas es la imposibilidad de duelar las pérdidas ante la negación que el victimario hace sobre dichas pérdidas.

Si el trauma genera una compulsión a la repetición, la poesía como verbo que define el poetizar puede actuar como forma de resistencia repitiéndose contra el aniquilamiento. De tal manera que el poema se constituye como lugar de la experiencia

Yo no escribí ese libro en todo caso

me golpeaban me sufrían

me sacaban palabras

yo no escribí ese libro enténdanlo

*así, estará mejor o muy mejor
visto nomás que la poesía
gira en sus propios brazos nada
teniendo al fin que ver con ella*

*a ver testículos los míos vuelen
pero a ver si se dejan de doler
hay que dejarme solo furia
bajo mis capas de tabaco*

*hay que dormirme el corazón
el dulce no da más
bestias de amor que me lo comen
yo nunca escribí libros*

Juan Gelman, de Cólera buey

Zygmunt Bauman considera que la acción adiafórica, aquello que se torna indiferente en una valoración ni buena ni mala, consiste en una manipulación social de la moralidad. El mecanismo adiaforizante de la sociedad hace que los actores sociales no perciban los efectos de sus actos, sus consecuencias catastróficas. “Desorientadores”, los poetas, dislocan el orden del contrato que medió en esa relación entre lector y autor de la novela del siglo XIX que se ha disuelto. Las prácticas de representación del modernismo cultural marcan el fin del relatar, comprendido en el sentido de “el cuento” de Walter Benjamin por el cual los signos de una cultura son transmisibles. Las técnicas tradicionales de narración se hacen inútiles y cuestionan aquello que Rousseau analizaba en *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Allí se dice que el amor fue el inventor del dibujo. Pudo también inventar la palabra, pero descontento con ella, la desdeñó, encontrando maneras más vivas de expresarse.

Movimiento y música; poesía.

La obstrucción de la narrativa en la Modernidad se hace eco del desgaste del lenguaje. La expansión de la prensa consolida un espacio público que pone en entredicho aquella línea divisoria entre ámbito privado

y colectivo. La tendencia a apartar el poema de la palabra circulante lleva al poeta a levantar un acta de lo que su mirada registra, un poeta camarógrafo, indica Edgardo Dobry. Disociación o fragmentación de funciones narrativas, clausuras artificiales, formas que violentan las convenciones del relato tradicional cuyo deceso fue anunciado por Benjamin en su ensayo *El narrador*. Dislocada la gramática del pronombre en primera persona y del verbo en tercera del “Je est un autre” del pasaje de Rimbaud, se trata del yo como objeto, de una cosa distinta al sí mismo al que se puede referir desde fuera.

Si resistir deriva de resistere y éste tomado del latín existere, salir, nacer, aparecer derivado de sistere, colocar, sentar, detener, tenerse; la poesía ejerciendo la memoria en el sentido benjaminiano de facultad épica detiene la palabra haciendo aparecer un lugar de enunciación nuevo que pone en resonancia dos series semánticas heterogéneas: lo vivido, por un lado, y la experimentación por otro, la puesta a prueba empírica, esa acumulación mediante la cual lo vivido adquiere su espesor.

Palabras o términos, aquella línea que va del “mots” francés a “morts”. Algo muere en ese lugar de términos. La práctica del inacabamiento de la poesía expone a la palabra a su multiplicidad estallada. De ahí que hayamos comenzado este trabajo con la puesta en escena de un diálogo sin término según la fotografía de Robert Capa que, más que copiar el mundo, lo produce. Un orden de lo singular y de la excepción; a esas experiencias que arrancan el pensamiento al sistema y lo ponen constantemente en movimiento descubriendo nuevos espacios a redistribuir. Si la resistencia está implicada en el ámbito del derecho y la poesía es una práctica resistente, el poema hace justicia.

A medida que escribe arrastra al saber en una deriva desplegando un mecanismo que se debate con la potencia salvaje de lo no- sabido. Es de esa forma que el poema dice su fuerza vincular.

Bajo las matas

En los pajonales

Sobre los puentes

En los canales

Hay cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene

En la estela de un barco que naufraga

En una olilla, que se desvanece

En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones

Hay cadáveres

En las redes de los pescadores

En el tropiezo de los cangrejales

En la del pelo que se toma

Con un prendedorcito descolgado

Hay cadáveres

.....

.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres.

Néstor Perlongher, de Cadáveres

Todo resuena en “cadáver” ya que el cadáver está ausente. Necesidad e imposibilidad de hacer visible el exterminio en la Argentina. No hay narrativa porque hay una cancelación del tiempo, una incertidumbre de lo visible. El poema ve contra toda evidencia, se torna prueba de lo que no está.

Quién sabe si aún hoy no llegan cabellos por las tuberías. Cuerpo muerto que no encuentra su sepultura. El cuerpo que habitaba la palabra se torna carroña. La poesía al acercarse y mirar la escena, pierde, arroja, derriba. Una lengua abyecta se separa del grito, resiste.

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, JEFFREY, On the Social Construction of Moral Universals. The “Holocaust” from War Crime to Trauma Drama, *European Journal of Social Theory*, 2002

ADORNO, TH. W., *Dialéctica negativa, La jerga de la autenticidad, Obra completa 6*, Ediciones Akal, 2004

ADORNO, TH. W., *Teoría estética, Obra completa 7*, Ediciones Akal, 2004

ADORNO, TH. W., *Notas sobre literatura, Obra completa 11*, Ediciones Akal, 2004

ARITÓTELES, *Poética*, G.Z. Ediciones, 2005

BADIOU, ALAIN, *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal. Revista Acontecimiento*, Número 8

BADIOU, ALAIN, *El ser y el acontecimiento*, Manantial, 2003

BADIOU, ALAIN, *El siglo*, Manantial, 2005

BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal*, Siglo veintiuno editores, 2005

BAUMAN, ZYGMUNT, *Modernidad y holocausto*, Sequitur, 2006

BECEYRO, RAÚL, *Ensayos sobre fotografía*, Paidós, 2005

BECKETT, SAMUEL, *La capital de las ruinas*, Ediciones la uña rota, 2007

CAPA, ROBERT, *Photo Poche*, 1998

CASTORIADIS, CORNELIUS, *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, 2005

CASTORIADIS, CORNELIUS, *Lo que hace a Grecia. De Homero a Heráclito*, Fondo de Cultura Económica, 2006

CELAN- LESTRANGE, *Desde el puente de los años*, Círculo de las Bellas Artes, 2004, catálogo

FERLINGHETTI, LAWRENCE, entrevista de Natasha Niebieskikwiat para *Revista Ñ*, 25.8.2008

GADAMER, HANS-GEORG, *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, 1998

GELMAN, JUAN, *Pesar todo*, antología, Fondo de Cultura Económica, 2001

- GUBAR, SUSAN, *Poetry After Auschwitz*, Indiana University Press, 2003
- GUBAR, SUSAN, *Lo largo y lo corto del verso Holocausto*, Alción editora, 2007
- HARLOW, BARBARA, *Resistance literature revisited: From Basra to Guantánamo*, Al- Ahram weekly, noviembre 2006
- HILLESUM, ETTY, *Una vida conmocionada*, Anthropos, 2007
- LACAPRA, DOMINICK, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión, 2005
- LE MAGAZINE LITTÉRAIRE, *60 ans de romans sur le nazisme, d'Albert Camus à Jonathan Littell*, septiembre 2007
- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Blanco sobre negro*, Losada, 1997
- MARTYNIUK, CLAUDIO, *Esmá, fenomenología de la desaparición*, Prometeo, 2004
- OST, FRANÇOIS, *Raconter la loi. Aux sources de l'imaginaire juridique*, Odile Jacob, 2004
- PERLONGHER, NÉSTOR, *Poemas Completos*, Seix Barral, 1997
- ROBBEN, ANTONIUS, *How traumatized societies remember: the aftermath of Argentina's dirty war*, *Cultural Critique* 59, invierno 2005
- SHELLEY, PERCY, *A Defense of Poetry*, Kessinger Publishing, LLC, 2007
- SZTOMPKA, PIOTR, *Cultural Trauma. The Other Face of Social Change*. *European Journal of Social Theory*, 2000
- TODOROV, TZVETAN, *Las morales de la historia*, Paidós, 1993
- WHITE, HAYDEN, *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, 2003
- WHITE, HAYDEN, *Metahistoria*, Fondo de Cultura Económica, 2002
- YOUNG, JAMES, *Writing and Rewriting the Holocaust*, Indiana University Press, 1998