

ARTÍCULOS

**EL POEMA COMO MANTRA.  
LOS HUECOS DE LA VOZ EN *EL SEXO DE LAS  
PIEDRAS* DE FERNANDO ARALDI OESTERHELD**  
THE POEM AS A MANTRA.  
THE EMPTINESS OF THE VOICE IN  
*EL SEXO DE LAS PIEDRAS* BY FERNANDO ARALDI OESTERHELD

**Carolina Bartalini**

**Universidad Nacional Arturo Jaureche – Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET, Argentina**

*Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Actualmente realiza el doctorado en Teoría Comparada de las Artes con una beca otorgada por CONICET y es profesora en la Universidad Nacional Arturo Jaureche.*

Contacto: [carolinabartalini@gmail.com](mailto:carolinabartalini@gmail.com)

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

Literatura latinoamericana

Poesía

Enunciación

Dictadura

Memoria

*En 2014 se publica el primer libro de Fernando Araldi Oesterheld, El sexo de las piedras, un poema que trabaja en torno a la presencia insistente de la ausencia y los ecos dolorosos y revulsivos del pasado. Los elementos se disponen sobre la página como si fuera un collage: los versos propios se montan sobre los de la madre, Diana Oesterheld, detenida y desaparecida en la última dictadura cívico militar argentina. Los pasajes son ubicados en el poema sin distinción ni referencia más que pequeñas variaciones tipográficas, que funcionan como puertas dialógicas a los abismos de la lengua. El poema aborda la terrible imagen de la violencia sobre el cuerpo y sobre la propia sintaxis, que se configura atravesada de vacíos sobre-expuestos en diversas modalidades que deconstruyen la lengua en la que se intenta decir lo inimaginable. A la vez, el poema reflexiona sobre la presencia desgarradora de las imágenes sensoriales como posibilidad de enunciación de lo inefable. En este trabajo se analizarán los modos en que el Araldi Oesterheld construye en su texto una tensión irreductible entre poema y poesía, entre gesto y género, sonido y silencio, palabras y vacío, en una forma informe que funciona como testimonio de una experiencia de acción.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

Latin-American literature

Poetry

Enunciation

Dictatorship

Memory

*In 2014, the first book by Fernando Araldi Oesterheld was published, El Sexo de las Piedras, a poem that focuses on the insistent presence of absence and the painful and disturbing echoes of the past. The poetic text is arranged on the page as if it were a collage: the poet's verses overlap with those of his mother, Diana Oesterheld, arrested and disappeared in Argentinian last military and civic dictatorship. The passages are placed in the poem without distinction or reference more than small typographical variations, which serve as dialogical doors that lead to the abyss of language. The poem address the terrible image of the severe violence that his mother's body underwent during torture and also does so through syntax itself, which is constructed around the figurative use of emptiness. This witting process is shown in several ways that deconstruct the language in which the unimaginable is intended to be said. At the same time, the poem intends to reflect on the pungent presence of images as a possibility for enunciation of the ineffable. In this work we will analyze the ways in which El Sexo de las Piedras constructs an irreducible tension between poem and poetry, between gesture and genre, sound and silence, words and emptiness, designing a poetic form that also can be read as an experience of testimony and action.*

Fecha de envío: 31/07/2018 Fecha de aceptación: 15/10/2018

*un deseo de aquí  
una memoria de allá*

Alejandra Pizarnik, “Crepúsculo”

### La palabra

Hay una imagen que se repite, una imagen obsesiva que pervierte los límites de lo que ha sido dicho y de lo que es posible decir. No es la ausencia de palabras lo que se opone a la poesía, sino el poema. La sonoridad de aquello que enciende y encandila a partir de sus silencios, eso que electrifica los órdenes de percepción, de la imaginación revulsiva de este mundo. La perversión de los géneros que reposa sobre su siempre extraña condición de huella distingue al poema de su espectro, la poesía, y a ésta de su fantasmática y represora contradicción, la policía —que “define la naturaleza de los objetos de actividad racional del Estado, define la naturaleza de los objetivos que persigue y la forma general de los instrumentos que emplea” (Foucault, 1982: 122)—.

La policía como técnica de gobierno, cuya finalidad es vigilar a la humanidad, queda como *resto* represivo en la gubernamentalidad del poder. Pero, no es esta policía a la que me refiero como opuesta de la poesía, sino a la “policía discursiva” que Michel Foucault analiza en *El orden del discurso* (1970), la “verdad” como disciplina de control de la producción del discurso. Así como hacia el afuera la poesía es reprendida a sistemas de saber que le son radicalmente ajenos —“la policía discursiva” fija los límites “por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas” (38)—, la poesía al poema lo constriñe en acoplamientos y fronteras de géneros que distinguen dos temporalidades: el poema como experimentación de lenguaje y, por otro lado, la poesía como experiencia, como culminación.

Esta tensión entre el acto y su ordenamiento, se corresponde con el evidente material de todo poema: lo que resta entre la palabra y el silencio, los puntos de fuga, lo inexplicable (lo intransferible y, a la vez, la magia de la conmoción).

: “(acá falta algo)”

“Te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas” escribió Alejandra Pizarnik en *Árbol de Diana*, publicado en 1962, el mismo año de la primera edición de la historieta *Mort Cinder* con guion de Héctor Germán Oesterheld e ilustraciones de Alberto Breccia. ¿Qué es el poema sino la sonoridad escondida de lo que no dice? La imagen ha sido enunciada: una familia radiante, un héroe olvidado y renacido por la mañana –“el salto de mí al alba”– que canta “la tristeza de lo que no nace” (Pizarnik, 1962: 103), y recuerda que “en el útero no hay nombre / hay sonido” (“como un tiempo enloquecido / que no soporta el tajo de la palabra en dos”) (Araldi Oesterheld, 2014: 35-34).<sup>1</sup>

¿Cuál es, si no, la condición del poema más que su transgresión a/l ser? Ejercitados en la práctica de la hermenéutica, el poema, al fin, viene a establecer un desafío, una problemática en torno a la ontología del género. ¿Cómo nombrar lo que falta?, ¿De qué modos, con cuáles elementos el poema hiere la (im)posibilidad de decir, lo que tantas veces *ha sido dicho*, pero *nunca dicho*?

Fernando Araldi Oesterheld, nieto de Germán Héctor, hijo de Diana Oesterheld, detenida y desaparecida en Tucumán embarazada de siete meses,<sup>2</sup> escribe un poemario llamado *El sexo de las piedras* que publica bajo la tutela de Arturo Carrera en el año 2014, por la editorial porteña Mansalva. Es su primer li-

<sup>1</sup> A partir de ahora, en las referencias usaré la forma “AO”.

<sup>2</sup> Fernando Araldi Oesterheld es hijo de Diana Oesterheld y Raúl Araldi, ambos militantes de Montoneros y residentes en San Miguel de Tucumán cuando fueron detenidos por las fuerzas represivas de la dictadura cívico militar. Diana Oesterheld fue secuestrada el 7 de agosto de 1976 y trasladada al centro clandestino de detención de Campo de Mayo, estaba embarazada de seis meses. Su hijx nacidx en cautiverio todavía no ha sido encontradx. Raúl Araldi fue asesinado en la frontera de Tucumán y Catamarca en agosto de 1977, su cuerpo estuvo desaparecido hasta diciembre de 2010 cuando el Equipo de Antropología Forense logró identificar sus restos y entregarlos a su hijo. La familia Oesterheld ha sido trágicamente golpeada por el plan sistemático de represión, exterminio y robo de niñxs de la última dictadura militar. Héctor Germán Oesterheld, célebre historietista y escritor, fue secuestrado a principios del 1977 y trasladado al centro clandestino de detención y exterminio “el Vesubio”, y luego al CCD que funcionaba en la comisaría de Villa Insuperable, llamada “el Sheraton”. También están desaparecidas sus cuatro hijas, Estela, Diana, Beatriz y Marina, quien estaba embarazada de ocho meses, y tres de sus yernos. Sobre la historia de la familia Oesterheld, véase: Nicolini y Beltrami, 2016.

bro,<sup>3</sup> pero no un libro inicial, ni iniciático. La poética de Araldi Oesterheld parece, a primera vista, trabajar desde el despojo sintáctico y visual. La ausencia de sujetos o su olvido a lo largo de los encadenamientos sintagmáticos se conjuga con el espacio blanco entre los versos, un recurso al que se le agrega el juego con las variantes tipográficas que yuxtaponen redondas, cursivas y comillas sin distinción expuesta ni referencia. Esta poética, en apariencia despojada, está, oximorónicamente, cargada de nombres –ninguno propio– y ausentada de adjetivos, excepto por el uso insistente del participio en modalidad de atribución: “oscuridad deseada”, “en cuatro abierta”, “nacido”, “distancia iluminada”, “rostro amanecido”, “sentido fugitivo”, “muertos”, “placenta desierta”, “lo púber nutrido”, “garganta violada”, “leche imantada”, “perforada la voz”, “caída”.

Si el umbral del lenguaje está, dicho con Michel Foucault (1966), donde surge el *verbo* dado que allí en este quiebre aparece la afirmación –y por tanto, el discurso–, el poema de Araldi sostiene la tensión de una *forma informe*. Transforma la eléctrica sensibilidad del vacío a la sustancia de la palabra y la acomoda como negatividad –e invocación– de los sentidos, los recuerdos y la deconstrucción de la lengua para señalar lo inefable: la vivencia de la madre luego de su secuestro, la experiencia del poeta a partir de su falta, la vibración sonora de los cuerpos cuando todavía eran uno:

en el útero no hay nombre,  
 hay sonido.  
 También la emoción demuele también  
 la emoción transporta también  
 la emoción sobra  
 (AO: 35)

Hay un poema, segmentado en partes innominadas, que convoca a la extrañeza desde el inicio: “Aquí se guarda el silencio / - un nido” (AO: 11). En *El sexo de las piedras* la *ostranénie* es rozada con frialdad y desencanto a partir de las articulaciones entre significantes y la pluralidad de significados evocados, que con-

<sup>3</sup> El segundo libro de Araldi Oesterheld se publicó en el año 2016 por la misma editorial. *Un veneno de sí*.

vocan el placer y el tormento, el nacer y la muerte. El poema se propone como un juego, un rompecabezas. Los elementos se disponen sobre la página como si fuera una tela, una pared, un telar. Los versos propios se montan sobre otros, ajenos –de la madre, del abuelo– y en esta impronta sus límites se desdiferencian. Los lindes entre unos y otros funcionan como puertas dialógicas que conducen al abismo de la lengua y sus regulaciones.

¿Es el azar, la extrañeza, una inmanencia del objeto tal como exploraron los poetas surrealistas e intentaron producir los dadaístas? O, acaso, ¿el azar se percibe como una potencia desautomatizante de la mirada, una perspectiva que desacomoda lo que ve y escribe? Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980) denomina a la emanación que el detalle del azar produce en quien observa una imagen fotográfica, el *punctum* de la fotografía. La irreplicable presencia de lo imprevisto, aquello que queda fuera de foco y que aparece sin intención pero encandila, es el pequeño punto lumínico que se expande y copta la visión de toda la imagen, haciéndola sucumbir al efecto de su propia contingencia. El poema, como la imagen, no es ajeno a este devenir incierto. ¿Dónde se encuentra el *punctum* del poema? ¿Hay un azar, un imprevisto que irrumpe de la imagen obsesiva con la que Araldi Oesterheld opera para su evocación poética? Pero, sobre todo, ¿cuál es el *punctum* de nuestra *fascinación*?

“: (acá falta algo)”

Como había propuesto Víktor Shklovski en “El arte como artificio”, “para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que *la piedra es piedra*, existe eso que se llama arte” (1917: 60). Para nombrar el goce infausto del sexo de las piedras –sintagma por demás repulsivo, en tanto que convoca lo firme y lo blando, lo rígido y los fluidos de los cuerpos que no están– Araldi Oesterheld organiza un entramado que desglosa el vacío y propone la ambigüedad como potencia desautonomizante. La figura del frío, resaltada y modelada a lo largo de los versos, irradia el pavoroso desencanto de lo que no fue (la vida arrancada) a partir de lo que ha sido (la desgarradora violencia). El frío de las piedras es también el frío que las piedras producen, su capacidad de transformar la vida en la muerte:

que no escuche tu cadáver la respiración  
que no vea en tu piel  
la piedra de un destino:

huesos desesperados por amor,

nutridos en el desvanecimiento  
de sus risas, de su temblor y  
sus cenizas;

y si al entrar en lo hueco se confirma la forma del espanto

respiran las piedras, respira dios  
respira la nieve  
(AO: 71)

*El sexo de las piedras* insiste, persevera con delicada paciencia, en señalar el arco de la ausencia desde dos planos: la imagen del posible recuerdo de lo materno a través de los pliegues del cuerpo compartido, el vientre habitado por el hijo que evoca pero también por el otro hijo, el hermano buscado, robado en el cautiverio de la madre que lo dio a luz en las "sombras absolutas" (AO: 75). También, la imagen de la tortura es consecuencia del frío de las piedras, el espesor del vientre ultrajado, las atroces fórmulas de martirio que el aparato represor del Estado genocida argentino encontró para vejar, para hacer desaparecer, para romper la identidad entre nombre y persona, para dejar "sin útero el mundo, aire tumor" (AO: 70).

La palabra, notaba Yuri Tinianov, "no tiene significado preciso. Es un camaleón que nos muestra matices, y aún colores distintos" (1924: 55). Si la palabra *extrañeza* dispara hacia el azar subjetivo y objetivo en constante tensión, hacia aquella presencia irrepetible e innombrable, también activa su sentido-otro, el rezago/regazo: la melancolía, el *extrañar* como condición de la nominación. *El sexo de las piedras* ubica en su nombre el doble sentido que la preposición castellana "de" hereda de la tradición latina. El caso genitivo subjetivo (aquel resto de lo que *ha estado*, pero *ya no*) habla de un sexo que *las piedras hacen entre sí*, un sexo ejercitado por ellas. El caso genitivo objetivo refiere a *un sexo*

que las piedras tienen, su genitalidad, tal vez, la tortuosa relación carnal entre lo rígido y lo frío con el ardor de lo vital. Un vínculo violento, infausto, indagado por el poema a través del calor de lo eléctrico que deforma el cuerpo cautivo en imágenes de lo atroz. El poema insiste, persevera con amorosa paciencia, en la búsqueda por encontrar la condición negativa de la lengua para nombrar lo inefable: entre lo "infértil" y lo "invisible", lo "ilógico" y lo "inoportuno", lo "inútil", lo "indiferente", lo "impuro", la "inquietud", lo "infinito" y el "incesto" existe, respira, lo "intermitente" y lo "íntimo", la "intención" y la "intensidad", lo "inclinado", el "infierno de este verbo" que, para decir, rodea la morfología: "intensamente en lo perverso el vacío de vuelve vocablo" (AO: 25).

### El silencio

"De este modo, llegamos a definir la poesía como un discurso difícil, tortuoso. El discurso poético es un discurso elaborado", analiza Shklovski (1917: 70) sobre la tendencia de la "lengua poética" a complejizar los vínculos entre escritura y lectura, pero también a rarificar los estatutos de las lenguas (cada una en cada tiempo y lugar). Sigmund Freud, en *Duelo y melancolía* –un ensayo escrito de forma contemporánea al de Shklovski, precisamente, el mismo año, el de la *Revolución*– señala que la distancia entre la actitud del *duelo* y la de la *melancolía* no radica en el tipo de conductas que manifiestan quienes han perdido a un ser querido de modo reciente, sino que, por el contrario, ambas formas de actuar son similares. La diferencia entre una y otra –duelo y melancolía– se posa sobre el carácter marcado de lo que *no está* en la lengua de la pérdida. Es la presencia irrefrenable de la perturbación lo que distingue a la melancolía, cuyo gesto es la queja: "sus quejas [*klagen*] son realmente querellas [*anklagen*]" (1992 [1917]: 246). Mientras que en el duelo –asociado por Freud al *mundo externo*– se expresa el conocimiento de la pérdida, en la melancolía –que Freud vincula al *yo*– todavía no es posible determinar qué es *lo que se perdió en uno mismo* a partir de esa ausencia.

La melancolía, como tránsito de búsqueda (de lo perdido, hacia *afuera* y hacia *adentro*) se asocia a la figura del poema, el entramado siempre poroso y fragmentario que se resiste a encontrar aquello que no está, aquello que debe marcar y resaltar como prueba de la condición inacabadamente tortuosa de la



lengua. Mientras que la poesía, la culminación de lenguaje –de género–, su ordenamiento en el sistema del discurso, no podría dejar de ser un duelo –del cuerpo amado, de su figura, del poema y de uno mismo–.

La imagen obsesiva del poemario de Araldi Oesterheld no va hacia el sentido, sino a la forma. Su núcleo es la repetición, siempre improductiva, siempre vital y desfuncionalizada. La compulsión, la pulsión dionisiaca que embriaga hacia la angustia pero también hacia la resolución y el trabajo con la imagen deseada,<sup>4</sup> se vuelve el testimonio del transitar del poeta. Pero también, el recorrido del sujeto detrás de la palabra, oculto. La frase: "(acá falta algo)", repetida una y otra vez, queda como huella de lo que estaba destinado a ser borrado. Cuenta Araldi Oesterheld, en una entrevista de Valeria Tentoni (2014), que la frase aparecía insistentemente en el borrador del libro para señalar lo que efectivamente no estaba resuelto. Fue a partir del trabajo clínico que realizó con Arturo Carrera, cuando descubrieron la importancia de preservar esa sutura, el señalamiento del vacío.

El sintagma fantasmático se vuelve el motor del texto, el hilo que borda las partes previamente rotas. No es el único que se repite, hay otros versos reiterados bajo la fórmula del desplazamiento: la identidad con variaciones. Así, aparece la figura del apego, el imán que contrae las formas hacia el encuentro: "la leche imantada", es la "imagen imán", pero también el "himen imán", lo que se "contrae" y se "expande", "las pupilas que no dejaban de imantarse" (AO: 33,36,37,78). La imagen-vocablo, que reincide y resiste, encuentra su hueco en la enunciación de la "patria", el terreno figurado como provocación a la lengua, al legado de la oscuridad que identifica de modo invertido la geopolítica de los cuerpos: "ahí donde di a luz / ahí es mi patria" (AO: 75-6). El poeta le agrega a "patria" la atribución de "maldita": lo mal dicho, lo que nace de la nominación ejecutada por el mal, o malformada. En esta fórmula se lee solapadamente una crítica acentuada a la violencia estructural de la patria como noción, y nación moderna, que impide

---

<sup>4</sup>De acuerdo con el *Diccionario de Psicoanálisis* de J. Laplanche y J.B. Pontalis, la compulsión refiere "clínicamente, [al] tipo de conductas que el sujeto se ve impulsado a ejecutar por una fuerza interna. Un pensamiento (obsesión), un acto, una operación defensiva, o incluso una compleja sucesión de comportamiento, se califican de compulsivos cuando su falta de realización se siente como desencadenamiento de cierto grado de angustia" (Laplanche y Pontalis, 1974 [1968]: 70)

resistir la oscilación  
de la patria maldita,  
simplemente nos borraron en la electricidad  
(AO: 32)

El sintagma fantasmático, y sus variantes reiteradas, funcionan como clave que permite decodificar el poema hacia *sus afueras* – saltando, por supuesto, el orden pragmático del nombre propio–.

En la serie contemporánea de producciones literarias, audiovisuales, dramáticas y fotográficas de la llamada “generación de lxs hijxs”<sup>5</sup> de personas detenidas y desaparecidas por el aparato represor de la última dictadura cívico militar, el poema de Araldi Oesterheld ocupa un territorio límite.<sup>6</sup> Lo que Roland Barthes sintetizó como “la presencia de la ausencia” (2009: 80) para referirse al duelo de su madre, re-aparece como figura central en todas estas exploraciones estético-políticas. Sin embargo,

---

<sup>5</sup> Utilizo el sentido más llano del término “generación”, como la acción conjunta y comunitaria de producción y creación de obra en un cierto tiempo histórico. Para José Ortega y Gasset, quien abordó este tema en su curso de 1933 –luego publicado en el volumen *En torno a Galileo. Esquema de la crisis* (1965)– la idea de generación se asocia además con cierto “estilo de vida”, con una “sensibilidad vital” que determina a los individuos de edades similares a la vez que los comprende en un colectivo mayor, que nunca es la masa sino un grupo que cumple la función – consecutiva y progresiva– de “generar mundos nuevos”. En este trabajo no podré detenerme en esta cuestión, sin embargo, quisiera señalar –dado que es el origen de estas consideraciones– que cercano al análisis de Ortega y Gasset se encuentran las formulaciones de Giorgio Agamben en “¿Qué es lo contemporáneo?” (2014 [2006]). En este texto, publicado en *Desnudez* (2014 [2009]) y que originalmente había sido la lección inaugural del curso de filosofía teórica en la Universidad de Venecia en el año 2006, Agamben expone una relación peculiar entre el tiempo histórico y lo que en palabras de Ortega y Gasset sería la “sensibilidad vital”. Para el filósofo italiano, la “contemporaneidad” implica una relación con el tiempo que “adhiera a este a través de un desfase y un anacronismo” (2014: 18-19); quien es contemporáneo de su tiempo puede mantener “su mirada fija” en la época a la vez que ver sus luces y sus sombras. Agamben encamina su estudio hacia la figura individual del “poeta contemporáneo”, quien logra ver –para su mal y para su bien– la “sonrisa demente de su siglo” (21).

<sup>6</sup> Esta serie de producciones artísticas de lxs hijxs ha sido estudiada desde diversidad de disciplinas y abordajes. Entre la extensa bibliografía crítica, véase especialmente el debate en torno a *Los rubios* (2003) de Albertina Carri: Moreno (2003, 2007), Kohan (2004), Macón (2004), Sarlo (2005), Aguilar (2006), Amado (2005a, 2005b, 2009), Andermann (2015). En torno a la cuestión de la memoria y el dispositivo testimonial en estas producciones, véase: Oberti y Pittaluga (2011, 2016), Arfuch (2015), Bartalini (2018b). Sobre los procedimientos compartidos de esta serie, ver: Cobas Carral (2013), Daona (2015), Gambero (2015), Blejmar (2016), Bartalini (2018a).

la dimensión esgrimida por *El sexo de las piedras* tuerce las continuidades de búsqueda presentes en el documental subjetivo y en las variantes de la no-ficción que estas producciones encaran, y aborda la ausencia desde la categoría del vacío. Es la propia lengua, la tradición y la herencia, la que se pone en discusión, tanto desde el orden poético –el vacío como figura– como desde el pleno sentido político –el vacío como nominación inefable y denunciante–.

Las experiencias de memoria que lxs hijxs proponen trabajan en un espacio *entre*: entre el espacio autobiográfico y el género testimonial, *entre* lo íntimo y lo comunitario, *entre* el pasado y el presente, *entre* la memoria personal y la historia nacional, *entre* la tradición y lo nuevo, *entre* la colección y el archivo, *entre* la enunciación –el gesto– y lo dicho –las formas genéricas en las que estas obras se insertan y desarticulan–.<sup>7</sup>

En el poema de Araldi Oesterheld lo maternal se torna *matria*, en el sentido de aquello que excede las formas, repele la identificación geopolítica y configura, sin embargo, una matriz nueva a partir del detalle, y del deseo. La irreductible lejanía entre poema y poesía –experimentación y experiencia–, entre palabra y silencio, entre el cuerpo y violencia es el límite en el que *El sexo de las piedras* se posiciona para socavar los contornos entre el yo y el otro, entre la propia voz y las voces que nos hablan y con las que decidimos hablar.

### El cuerpo

Una poeta ha sido silenciada bajo el mandato atributivo de la desaparición. El poema decide recuperar esos fragmentos de recuerdos (propios y buscados) y re-ubicarlos como puntadas de un bordado informe que lentamente va encontrando una figura –una forma que no puede ser más que en fuga desbordada, una “mirada desde la alcantarilla” “hasta pulverizarse los ojos” (Pizarnik, 1962: 125). La melancolía del poema se encuentra en la poesía que instaura los regímenes de lo decible, que tiende al duelo y el sentido. El poema todavía, y ya no más, no. La poesía afirma, el poema niega, de ahí su pose melancólica, su flujo

---

<sup>7</sup> Me refiero como “experiencias de memoria” a las prácticas estéticas de la generación de lxs hijxs que problematizan “el tiempo de la memoria” desde la hibridación de ficción y testimonio, pasado y presente, relato y exploración del yo. En este sentido, son experiencias de memoria que hacen en su misma enunciación memorias de experiencia, configurándose como testimonios del tiempo actual.

sanguíneo, vital y siempre al borde del género, más acá de cualquier nominación.

En el prólogo de la primera edición del libro, Arturo Carrera anuncia que en el poema de Araldi Oesterheld el texto se compone de suturas expuestas, abiertas al roce de la voz y del vacío:

ese plano de consistencia es ya un cúmulo de imágenes e interrogantes, un enjambre de voces donde el viento se detiene a ulular, a repetir, a denunciar. Filos, y nunca una frase clara sino el rumor de la muerte cumplida pero creciente, en un brevísimo derrotero de piedras que nos hablan apenas de nuestro deseo, y mucho de nuestra orfandad (Carrera, 2014: 7).

El *ritornello*, la imagen obsesiva, el *punctum* de la ausencia regresa una y otra vez para recordar que el lenguaje es *siempre y ya* ausencia –por si lo habíamos olvidado, embriagados por el mantra del poema–.<sup>8</sup> Su sentido no es la historia, sino la radiante mediación de la lengua en acto: la experiencia de sí. Hay un ritual, también, la invocación de los sonidos de la madre (de la vida), la figura el cuerpo gestante que se oye desde adentro –el útero, el agua, el fluir de la *imago* protectora–, que se entreteje en el poema con fragmentos léxicos del horror –de lo real imaginado, del sonido de la tortura en el cuerpo añorado– para señalar lo que la lengua no puede nombrar, y no nombra.

Diana, lo que amanece, lo que se oculta cada día en el ruido de las trompetas, del llamamiento al orden, la policía de las palabras y sus formas, la ficción necesaria para despertar. Para salir a realizar lo absurdo, el espanto. Diana, también, la madre, la figura tenue que se desliza en la cita, la tribulación, el afecto y la afectación: “el silencio de lo real” (AO: 88). El poema se yergue para decirla, para nombrarla, para que la palabra recupere su forma verbal y corpórea. El poema, sin embargo, se torna estatuto de la dispersión, recodo de lo indecible, un hueco para resaltar la voz, el gesto. ¿Cuántas veces es preciso nombrar en un mantra lo que se pretende *alcanzar, tocar*?

---

<sup>8</sup> “Mantra” es una palabra que proviene del sánscrito y significa literalmente, de acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, “pensamiento”. En la cultura y religiosidad hinduista y budista, mantra es el canto de palabras, sílabas o frases sagradas que se repiten durante el culto religioso como invocación a la divinidad, como apoyo y entrada a la meditación.

Como anotó Francisco Urondo "conviene insistir en que no es el del poeta un oficio milagroso o sobrenatural o de loquitos o de elegidos. Es una tarea que cumple la gente" (1963: 69). El oficio del poeta, lejos de la romántica imagen de la alucinada inspiración, se toca en *El sexo de las piedras* con la materialidad del trabajo concreto y áspero de los elementos que despliega. Como si fuera una investigación de no-ficción sobre la propia discursividad, sobre la palabra buscada y expuesta, el poema de Araldi Oesterheld abunda en mencionar lo que podría parecer inverosímil, aquella imagen trágica de la violencia mayor: la palabra que no está, el cuerpo robado, la experiencia detenida. Pero también es el recuerdo de lo que, se supone, no se podría recordar: experimentar y decir el propio nacimiento, la propia muerte.

: "(acá falta algo)"

¿Qué falta donde se dice la falta? ¿Por qué la objetivación? ¿Cuál es el referente de la pérdida denunciada? La imagen se vuelve acuciante: del alba a la noche, del útero a la piedra. Urondo ha escrito "y ustedes saben: / las sombras, / las sombras, / las sombras, / las sombras / me molestan y, no las puedo tolerar" (1960-1965: 293). ¿Cómo tolerar entonces, ahora, todavía esas *sombras oscuras* del tiempo a contraluz? Si lo contemporáneo radica en el gesto del *mirar*, del sujeto que voluntariamente –y sabemos que la *voluntad* no es más que el *deseo*– mantiene "la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad" (Agamben, 2006: 21), el tiempo se vuelve una tela que envuelve y separa: una decisión estratégica – como el testimoniar–. No es un estado, sino su potencia.<sup>9</sup>

### La voz

La palabra tiene entonces otra religiosidad, a contramano. Su esencia no se perfila en la *cosa* que enuncia, sino en lo que deja *afuera*, un recortar. El poema es el rompecabezas que pretende, como viaje epopéyico, aproximarse a lo que es invocado pero se enfrenta siempre con la frustración: lo irrepitible, lo inefable se hacen voz en el espacio vacío que media entre verso y verso. El

<sup>9</sup> Como analiza Daniel Link, "el testimonio ni garantiza verdad, ni sentido, ni memoria, sino futuro" (2009: 58)

blanco se torna un mantra, una tecnología yoica de canto coral, que no repara pero conduce al aquí y ahora, a la constancia vibratoria de lo actual, de lo urgente.

El testimonio, se sabe, construye una deixis témporo-espacial (esto es la marca de verosimilitud y de veracidad).<sup>10</sup> El poema también establece sus coordenadas propias, que invoca un presente y un lugar: "(acá falta algo)". ¿Cuál es la zona figurada en el "acá"? ¿La página, la lengua, la vida? Los trozos de los poemas de Diana Oesterheld organizan lo aurático en *El sexo de las piedras*. El poema dialoga con esos versos a partir de la yuxtaposición, sólo marcada por las cursivas de unos y las redondas de otros, los versos propios. La escena del útero establece un sistema melodioso cuyos *riffs* son la concatenación con la palabra de ella: la figura evocada y silenciosa (silenciada), lo que no se dice (más que en el pacto de lectura que el prólogo anuncia, y que el apellido confirma). Sin embargo, hay otras voces, entrecomilladas. ¿Cómo saber quiénes son?, ¿quiénes hablan a través de la voz?: "Algo me vive / Algo me sofoca como si pudiera al despertar, / fijar en un cielo / lo más negro de mis ojos" (AO: 73) El poema resiste las preguntas, deconstruye el género y sus tópicos: "La escritura no simula fuerza / es la caída" (AO: 22).

El gesto del poema es la imantación: "nostalgia no es la palabra, / melancolía sí" (AO: 70). La *matria* del poema es la zona húmeda del decir, del callar. Ese espectro que se figura amoroso y aterrador. La patria, la familia, la historia: la violencia fría del sexo entre lo frío de las piedras, del placer de unos, del dolor atroz de otros. El poema es la palabra del horror. La electricidad, la radiación, el útero, lo húmedo, la matriz son figuras recurrentes que aparecen como casa y como caja, "la fantasía de ser apenas un gemido" (AO: 67). Los sonidos se asocian a la tortura, a la picana: "no. La aceleración / no es para el latido de lo humano, / escritura de la mano con / la muerte / drenando". Y entonces, una "descarga", "una erosión", "una salida": "lo que la tierra absorbe la tierra se calla" (AO: 56-55-57).

La escritura instauro, como ha señalado Gilles Deleuze en "La literatura y la vida", una zona de vecindad entre "los sexos, los géneros o los reinos"; la escritura instauro "la potencia de

<sup>10</sup> Sobre el género testimonial en la tradición latinoamericana, véase: Beverley (1992), Bacci y Oberti (2014), Bacci (2015), García (2012), Oberti (2009), entre otros.

un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada: un hombre, una mujer, un animal, un vientre, un niño...” (Deleuze, 1993: 13). El gesto del poema es el trabajo minucioso de destrucción de la lengua –de la lengua materna y de la lengua extranjera: de la lengua-otra–. Una tarea que solo culmina en la creación de una voz, un fragmento de discurso revulsivo, doloroso y fecundo, para devenir-poeta, devenir-hijo, devenir-hombre y niño, “devenir-otro de la lengua” (10).

No es tanto la fertilidad maternal la que se invoca en *El sexo de las piedras* sino la violencia contra el cuerpo, la palabra infausta hecha acción, la vida que se resiste al encabalgamiento del verso. La falta no constituye lo previsible de la ausencia, sino que expone el hueco insistente de la voz con la tenacidad de la palabra que impugna toda forma de culminación –poética, narrativa, vital, histórica, subjetiva–. El poema desestabiliza la misma idea del vacío. Porque, a pesar de todo, hay palabra, hay silencio que retumba, hay afectos, hay memoria que resiste e ilumina. Hay nombre, hay poesía y hay voz.

### BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez* (trad. M. Ruvituso y M. T. D’Mesa). Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014 [2006].
- AMADO, ANA. “Escenas de posmemoria”, *Pensamiento de los confines*, No 16, 2005a.
- . “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de la historia”, en Andrea Andrújar (ed.) *Historia, género y política en los setenta. Relatos e imágenes de la violencia*. Buenos Aires, Feminaria, 2005b.
- . *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue, 2009.
- ANDERMANN, JENS. *Nuevo cine argentino* (trad. F. Rodríguez). Buenos Aires, Paidós, 2015.
- ARALDI OESTERHELD, FERNANDO. *El sexo de las piedras*. Buenos Aires, Mansalva, 2014.
- ARFUCH, LEONOR. “Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura”, *Kamchatka*, No 6, 2015. Disponible en línea: <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7822/7732>> Fecha de consulta: 31/7/2018.
- BACCI, CLAUDIA. “Numeralia: ¿Cuántas voces guarda un testimonio?”, *Constelaciones*, No 7, 2015. Disponible en línea: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5743219.pdf>> Fecha de consulta: 31/7/2018.

- Bacci, CLAUDIA y OBERTI, ALEJANDRA. “Sobre el testimonio: una introducción”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria - Dossier “Testimonios, debates y desafíos desde América Latina”* (Alejandra Oberti y Claudia Bacci coord.), vol. 1, 2014. Disponible en línea:  
<<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/INTRODUCCION/pdf>>  
> Fecha de consulta 31/7/2018.
- BARTALINI, CAROLINA. “La carta al padre. Intermedialidad y afiliaciones estético-políticas en el entramado de *Cómo enterrar a un padre desaparecido* de Sebastián Hacher”, *Exlibris*, No 6, 2018a. Disponible en línea:  
<<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3113>> Fecha de consulta: 31/7/2018.
- . “Tradiciones y rupturas *entre* 2001. Una reflexión en torno a las tensiones del testimonio como performatividad estético-política en *Los rubios* de Albertina Carri”, en Julián Delgado y Mauricio Schuttenberg (comp.) *Construir sobre los escombros. Política y cultura en la Argentina post-crisis 2001*. Florencio Varela, Editorial UNAJ, 2018b (en prensa).
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (trad. y pról. J. Sala-Sanahuja). Barcelona, Paidós, 1989 [1980].
- . *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979* (trad. A. Castañón, notas N. Léger). Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- BEVERLEY, JOHN. “Introducción”, en John Beverley y Hugo Achugar (ed.) *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima-Berkeley, Latinoamericana editores, 1992.
- BLEJMAR, JORDANA. *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Liverpool, Pelgrave Macmillan, 2016
- CARRERA, ARTURO. “Prólogo”, en Fernando Araldi Oesterheld *El sexo de las piedras*. Buenos Aires, Mansalva, 2014.
- COBAS CARRAL, ANDREA. “Narrar la ausencia: Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez, *Olivar*, vol. 14, No 20, 2013. Disponible en línea: <[http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6611/pr.6611.pdf](http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6611/pr.6611.pdf)>  
Fecha de consulta: 31/7/2018.
- DAONA, VICTORIA. “Princesas, combatientes y pilotos. Estéticas de filiación en las narrativas de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina”, *Telar*, No 13-14, 2015. Disponible en línea:  
<<http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/38/33>> Fecha de consulta: 31/7/2018
- DELEUZE, GILLES. “La literatura y la vida”, en *Crítica y clínica* (trad. T. Kauf). Barcelona, Anagrama, 1996 [1993].
- FOUCAULT, MICHEL. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (trad. E. Frost). Buenos Aires, Siglo XXI, 2008a [1966].
- . “Tecnologías del yo”, en *Tecnologías de yo y otros textos afines* (trad. M. Allendesalazar). Buenos Aires, Paidós, 2008b [1982].
- . *El orden del discurso* (trad. A. González Troyano). Buenos Aires, Tusquets, 2012 [1970].
- FREUD, SIGMUND. “Duelo y melancolía”, en *Obra completas vol. 14* (trad. J. L. Etcheverry). Buenos Aires, , 1992 [1917].
- GAMERRO, CARLOS. “Memoria sin recuerdos”, en *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2015.



- GARCÍA, VICTORIA. “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género”, *Ex Libris*, No 1, 2012. Disponible en línea: <<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/422/291>> Fecha de consulta: 31/7/2018.
- KOHAN, MARTÍN. “La apariencia celebrada”, *Punto de vista*, No 78, 2004a.
- . “Una crítica en general y una película en particular”, *Punto de Vista*, No 80, 2004b.
- LAPLANCHE, JEAN Y JEAN-BERTRAND PONTALIS. *Diccionario de Psicoanálisis* (trad. F. Cervantes Gimeno). Barcelona, Labor, 1974 [1967].
- LINK, DANIEL. *Fantasmas. Imaginación y Sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- MACÓN, CECILIA. “Los Rubios o del trauma como presencia”, *Punto de Vista*, No 80, 2004.
- MORENO, MARÍA. “Esa rubia debilidad” (entrevista a Albertina Carri), *Radar, Página/12*, 19 de octubre de 2003. Disponible en línea: <<https://pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>> Fecha de consulta: 31/7/2018.
- . “El libro de ésta”, *Las 12, Página/12*, 23 de marzo de 2007. Disponible en línea: <<https://pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-25.html>> Fecha de consulta: 31/7/2018.
- NICOLINI, FERNANDA Y ALICIA BELTRAMI. *Los Oesterheld*. Buenos Aires, Sudamericana, 2016.
- OBERTI, ALEJANDRA. “Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios”, *Revista Temáticas - Dossier “Memorias de la Represión en América Latina*, No 34, 2009.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *En torno a Galileo. Esquema de las crisis*. Madrid, Espasa Calpe, 1965 [1933-34].
- PIZARNIK, ALEJANDRA. *Árbol de Diana*, en *Poesía completa*. Buenos Aires, Lumen, 2015 [1962].
- SARLO, BEATRIZ. “Posmemoria reconstrucciones”, en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- SHKLOVSKI, VÍKTOR. “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos* (trad. A. M. Nethol). Buenos Aires, Siglo XXI, 2016 [1917].
- TENTONI, VALERIA. “La memoria como radiación” (entrevista a Fernando Araldi Oesterheld). *Blog Eterna Cadencia*, 22 de agosto de 2014. Disponible en línea: <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/38154.html> Fecha de consulta: 31/7/2018
- TINIANOV, YURI. “El sentido de la palabra poética”, en *El problema de la lengua poética* (trad. E. López Arriazu, pról. Jorge Panesi). Buenos Aires, Dedalus, 2010 [1924].
- URONDO, FRANCISCO. “Contra los poetas”, en *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009 [1963].
- . “Carta abierta”, en *Del otro lado 1960-1965*, en *Obra poética*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014 [1967].