

RASGAR EL ARCHIVO: *NOSOTROS LOS SALVADOS* DE JACQUELINE GOLDBERG

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p202-211>

Adriana Kanzevolsky¹
Universidade de São Paulo

RESUMO

Nosso trabalho se pergunta sobre a relação entre poema, arquivo, testemunho e autoria em *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg, livro que recupera e *apaga* simultaneamente uma série de depoimentos de sobreviventes da Shoa, destinados à *Survivors of the Shoa Visual History Foundation* de Steven Spielberg. Isto é, focamos na relação paradoxal que os poemas estabelecem com o arquivo que está na sua origem.

ABSTRACT

*Our paper interrogates how poem, archive, testimony and authorship are related in Jacqueline Goldberg's *Nosotros, los salvados*, a set of poems that simultaneously recovers and erases a series of testimonies of Shoah survivors, meant for Steven Spielberg's *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. In other words, we examine the paradoxical connection this set of poems establishes with the archive it comes from.*

PALAVRAS-CHAVE:

Arquivo.
Testemunha.
Autoria.
Poesia.
Shoa.
Sobreviventes.

KEYWORDS:

Archive.
Testimony.
Authorship.
Poetry.
Shoah.
Survivors.

¹ Docente na área de Literatura Hispano-Americana da Universidade de São Paulo.

“Si no encuentras a nadie, la lengua se te seca en pocos días, y con la lengua el pensamiento”

Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*

“C aracas, Venezuela, medianoche del 21 de abril de 2013”², especifica puntualmente uno de los datos de edición de *Nosotros los salvados* de la poeta venezolana Jacqueline Goldberg, precisión que parece estar ahí como para que no resten dudas desde ese margen, desde el paratexto, que lo que leeremos a continuación “sustraer finos hilos de la literatura y el periodismo”³, como dirá en un extenso prólogo que precede a los poemas. ¿Para que no resten dudas de que la poeta estuvo *ahí*? Ahí en el momento de la enunciación, pero también ahí como un destino posible, como una memoria que podría haber sido la propia⁴.

Si volvemos a la portada, el discreto título, negro sobre blanco, escrito en times new roman, caja alta, cuerpo 10, un título que claramente alude a *Los hundidos y los salvados*, el clásico ensayo de Primo Levi, se despliega en una serie de informaciones, en una serie de sentidos; como si desde un principio el texto quisiera mostrar el juego y sustraerse a toda retórica. Leemos en la misma letra y en un cuerpo menor: “POESÍA DOCUMENTAL”; luego la mirada pasa o se detiene en una imagen, la reproducción en blanco y negro de una foto del Monumento a los judíos asesinados de Europa, del arquitecto Peter Eisenman, para encontramos al pie de la misma con la siguiente “información”: “SOBREVIVIENTES DE LA SHOÁ JUNTO A JACQUELINE GOLDBERG”. Pero no sólo eso, la portada termina en unos paréntesis que delimitan un espacio en blanco, un par de signos y un vacío que se repetirán iguales al final de todos los

² Goldberg, Jacqueline. *Nosotros, los salvados*, Smashwords.com. Utilizo la versión online del libro, por lo que no consta el número de páginas. El año pasado (2015) fue publicada una versión en papel, a la que no he tenido acceso.

³ Ídem.

⁴ Tomo esta idea del ensayo de Rodrigo Ielpo, “W ou a invenção da memória como inscrição do sujeito”, quien citando a Georges Perec, el cual no había pasado personalmente por la experiencia de los campos, habla de una “memoria potencial”, de una “autobiografía probable”. No se trata, entonces de testimoniar en nombre del otro sino de testimoniar partiendo del principio de que ese destino hubiera podido ser el propio. No una memoria vicaria, como generalmente se la considera sino una memoria posible. Cfr. Ielpo, Rodrigo. “W ou a invenção da memória como inscrição do sujeito”. En: Revista Alea. Estudos Neolatinos, nº 17, 2015, PP.668-676.

poemas delineando, así, una suerte de cierre que no los clausura sino que uno tras otro los suspende en silencio.

Sabremos por el prólogo que los paréntesis ya estaban en las “impecables transcripciones” que llegaron a la pantalla de Goldberg para indicar “susurros”, “llantos y silencios”, que marcaban e interrumpían los testimonios orales y fílmicos de los sobrevivientes destinados a la *Survivor of the Shoa Visual History Foundation*, de Steven Spielberg.

Seguramente dislocados en los poemas del lugar que ocupaban en los archivos fílmicos ya que, como señalé, en el poemario constituyen los momentos de detención, de cese del discurso y pueden leerse como una suerte de letanía muda que los interrumpe sin clausurarlos y, en el caso del documento primitivo representan lo que irrumpe en el discurso del otro y la escritura no puede reproducir, cabe suponer que la inscripción de esos signos y de ese espacio vacío en la portada –en la misma posición que tendrán en los poemas– dicen el silencio y el llanto, el susurro a medianoche de quien convirtió los testimonios en un conjunto de setenta poemas, ordenados por la sucesión de los nombres y apellidos de los sobrevivientes. Como si la apropiación de estos signos para colocarlos al final de la portada buscara repetir y reafirmar, mediante la traducción de la palabra en signo y en vacío, el término “junto” que precede al nombre de Jacqueline Goldberg. Recordemos, la tapa afirma: “Sobrevivientes de la shoá *junto* a Jacqueline Goldberg” (cursivas mías). Un adverbio que posiciona a la poeta como escucha, como escucha y escriba, tal como se nombra en el prólogo, y cuestiona desde el vamos la autoría para hacer de ella una escritora, en el sentido en que un “escritor, a diferencia del ‘autor’, es el que escribe con el mundo, no en nombre de este”⁵, ⁶. Diríamos acá que Goldberg escribe con, junto a las voces del archivo, y tal como señala Cristina Garza cuando habla de la ficción y la poesía documental, “no rescata voces sino que devela (y produce al develar) autores. Mejor dicho: autorías”⁷. Claramente se trata de un gesto político que devuelve la palabra y el nombre a aquellos que

⁵ Kamenzain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires: Norma, 2007, p.121.

⁶ Más allá de que no sea necesario retomar en este momento la trayectoria de la noción de autor, cuestionada, como se sabe, a partir de finales de los sesenta, creo que vale la pena recuperar la asociación que, siguiendo los usos de la palabra, Agamben establece entre autor y testigo. En principio, cuando el filósofo señala que en latín “auctor indica a testemunha enquanto seu testemunho pressupõe sempre algo –fato, coisa ou palavra– que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas” (AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz. O Arquivo e a Testemunha*, São Paulo: Boitempo, 2008, p.150). En segundo lugar, su observación acerca de que “o mundo clássico não conhece a criação ex nihilo [...], e, por isso, todo ato de criação sempre implica algo, matéria informe ou ser incompleto, que se trata de aperfeiçoar ou ‘fazer crescer’” (ibidem, p.151). “Todo criador é sempre co-criador, todo autor, co-autor” (ibidem, p.151), concluye.

Una serie de sentidos que subyacen a la construcción de la autoría en *Nosotros los salvados*.

⁷ RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles. Narcoescrituras y desapropiación*, México: Tusquets, 2013, p. 115.

fueron despojados de ambas cosas y, sin embargo, lo que leemos es un conjunto de textos en los que resulta difícil reconocer el archivo, por lo menos en su acepción tradicional de “depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para consignarlas a la memoria futura [...]”⁸. Intento decir que a pesar de la claridad enunciativa de la tapa, a pesar de la acumulación de informaciones que parecen ir contra toda retórica y apostar a cierta transparencia lo que leemos es un poemario; que la potencia de ese documento está en el sustantivo poesía más que en el adjetivo documental, o por lo menos en el entrelugar que se abre, como los paréntesis, entre el sustantivo y el adjetivo. Cabría preguntarse, entonces, si más que ir contra toda retórica, contra esa “Cierta dosis de retórica” que Primo Levi consideraba “indispensable para que los recuerdos duren”, no estamos aquí ante una retórica despojada y, aún más, una retórica de los restos, en el sentido en que la poesía escribe con lo que resta, “en la posición de resto” -para decirlo con Agamben-, y de ese modo puede testimoniar e intervenir en una serie de recuerdos, que a fuerza de repetición corren el riesgo de cristalizarse y así desaparecer. Una operación que en el título nombré como “rasgar el archivo”; y se trata de rasgar el archivo para que irrumpa la palabra, para que irrumpa la poesía y el testimonio sea posible en esa lengua que está en el hiato entre la lengua perdida y aquellos que la perdieron o que en algún momento la perdieron –y no hablo solo de los muertos- y la lengua del poema⁹.

Pero insistamos algo más en la portada, ahora en el título, en ese *Nosotros los salvados* que, como señalé, remite claramente a *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi, y en el que se lee una apuesta por escuchar la voz de los salvados, también sus quiebres y claudicaciones, pero en el cual, por otra parte, se instaura una paradoja o un plus de sentido. Nosotros los salvados no son sólo los que sobrevivieron a los campos sino también somos/son los que no pasamos/pasaron por la experiencia del campo. Ese nosotros “amplio, incluso universal”, para retornar una vez más a Primo Levi, que suplantamos “a nuestro prójimo y estamos viviendo su vida”¹⁰. Algo que se escucha como una queja

⁸ Agamben, Giorgio. *Ibidem*, p. 145.

⁹ Dialogo a lo largo de este extenso párrafo con *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi y con *O que resta de Auschwitz* de Giorgio Agamben.

En este sentido, en el “Prólogo” a *Los hundidos y los salvados* Primo Levi escribe que “No es cierto que las ceremonias y las celebraciones, los monumentos y las banderas, sean siempre y en todas partes lamentables.”, que “Cierta dosis de retórica es tal vez indispensable para que los recuerdos duren” (Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: El Aleph Editores, Muchnik, 2011, p.17). Cabría preguntarse, entonces, desde la lógica de la portada, cuál es la retórica que articula los poemas de la colección.

¹⁰ LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: El Aleph Editores, Muchnik, 2011, p.76.

En la misma página, Levi escribe: ¿Es que te avergüenzas de estar vivo en el lugar de otro? [...] Se trata sólo de una suposición, de la sombra de una sospecha, de que todos seamos el Caín de nuestros hermanos, de que todos nosotros (y esta vez digo ‘nosotros’ en un sentido muy amplio, incluso universal) hayamos y estemos viviendo su vida. Es una suposición, pero remuerde; está profundamente anidada, como la carcoma, por fuera no se ve, pero roe y taladra”.

ahogada en varios de los poemas en los que se alternan los verbos poder -no poder, en realidad- y tener, en el sentido de la obligación y la vergüenza de la vida por y junto con la imposibilidad de irse con los hundidos: “no sé cómo pude”, “Se cayó,/ no lo cargué,/ no caminamos./ No pude más”, “Él contestaba que no podía meterse al gas,/ acostarse junto con su madre.”, “Lloramos, pero seguimos,/ no podíamos voltear.”, “no sé por qué los demás se fueron/ y yo tuve que quedarme”, “Había que ordenar aquello,/ seguir”¹¹, son algunas de las expresiones que se reiteran en la palabra de los salvados, de los que conservan la palabra. Como si el título apostara simultáneamente a conceder la palabra, a invitar a decir, condición fundamental para que el testimonio tenga lugar, y a dar testimonio como resto, como murmullo de la vergüenza por haber sobrevivido. Y es en ese diálogo entre tres que el título instaure entre la remisión a Primo Levi y la palabra de los salvados el lugar en el que Goldberg lleva a cabo una lectura o una interpretación, para en ese doble movimiento de leer/escuchar “en lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido” intervenir en la palabra del otro (de los otros) y hacer emerger el poema o hacer emerger la prosa del otro como poema.

Mencioné párrafos atrás que la portada y el paratexto se desbordan en informaciones como para no dar lugar a la retórica o para afirmar el carácter documental del texto. Si avanzamos un poco más, reencontramos el mismo impulso en el prólogo en el que Goldberg se detiene otra vez con minucia en el relato del proceso de construcción de ese nuevo discurso, al que llama poesía documental. De los testimonios fílmicos, a la desgrabación, de la desgrabación a la edición, de la edición a fragmentos que aparta porque la impresionaron por el contenido, pero fundamentalmente por el modo cómo contaban. Fragmentos que con sólo escandirlos mostraban que allí había un poema; una estrategia idéntica a la que encuentra en el libro *Shoa* de Claude Lanzmann, que “lleva a una estructura versificada los testimonios captados en el documental de nueve horas y que en todas las ediciones aparecen en párrafos de estructura claramente narrativa¹²”.

Es así que el relato del prólogo habla del proceso de elaboración de los poemas pero sobre todo echa luces sobre la condición del archivo como una instancia que, al mismo tiempo que forma parte del proceso de construcción de esos discursos sobre el pasado, pone en jaque o cuestiona la idea de que pueda concebirse como origen o como depósito de algún saber fijo y definitivo. Una

¹¹ GOLDBERG, Jacqueline. *Ibidem*, s/p.

¹² GOLDBERG, Jacqueline, *op. cit.*, s/p.

posición que apuesta a considerarlo en tanto un discurso que se construye con intervenciones múltiples, entre las que en última instancia podríamos situar nuestra lectura del poemario de Goldberg.

Desde la portada y el prólogo, en consecuencia, la escritora insiste en que los poemas no le pertenecen. “No son míos estos poemas”, dice la primera frase del prólogo y en adelante traza el derrotero de esas voces, como traté de describir recién. Sin embargo, el detalle del prólogo que relata el camino zigzagueante que lleva a los poemas no clausura las preguntas: ¿Cuál es la palabra del otro que se recupera? ¿Cómo llega esa palabra? Es decir, ¿cómo opera la selección y cómo se opera sobre la selección? ¿Quiénes son los otros cuya palabra vuelve en los poemas? En principio, claro, son los sobrevivientes, los salvados del título, pero también los sobrevivientes “ilustres”: Primo Levi, Paul Celan, Nelly Sachs, Jean Améry, etc., los sobrevivientes escritores, dado que “los escritores salvados clarean, perduran, acompañan”¹³ –dice Goldberg-. Y si sus poemas o sus fragmentos están intercalados entre los fragmentos de los salvados “anónimos”, a ellos sí se les confiere la función de la autoría en sentido convencional, ya que sus nombres no titulan los poemas sino que están al pie de los mismos. ¿Podemos suponer, en consecuencia, que los fragmentos de los escritores “acompañan” y “perduran” por haber alcanzado un grado mayor de simbolización en la escritura? ¿Porque ellos ya operaron estéticamente sobre el archivo? ¿Porque en ellos está presente ese grado mínimo de retórica para que el recuerdo perdure, como señalaba Primo Levi?

Pienso que en su detalle lo que el prólogo anuncia es que lo que leeremos a continuación es un palimpsesto articulado entre la palabra oral, la palabra escrita y la imagen, pero también entre la prosa, a la que primero se traduce la palabra oral -con lo que la imagen se pierde-, y la poesía para construir con ello un nuevo documento, un nuevo archivo que se integra a la serie¹⁴ mientras al mismo tiempo la descoloca, la desmadra porque opera del modo singular que despliega la poesía cuando se mete con la vida. Quiero decir, que si los poemas cumplen una función documental, que si hieren como testimonio, esto se produce justamente porque hacen zozobrar la rigidez del archivo y la “verdad” del referente, ya que como señala Sylvia Molloy, la dificultad que presupone asir la primera persona autobiográfica en la prosa se intensifica en la poesía, “donde lo referencial se supera en nombre de una organización que tiende a lo

¹³ Ibidem.

¹⁴ Tomo idea del archivo como un texto que participa de una serie de un texto preparatorio de Reinaldo Marques para el libro *Depois da Utopia?* De Diana Klinger y Paloma Vidal (en prensa).

simbólico”¹⁵. Lo que tenemos, entonces, y ahora para decirlo con Jorge Monteleone, es una experiencia vital transfigurada, “un documento autobiográfico y [un] ensueño imaginario del yo”¹⁶. Aunque en este caso se trate de una pesadilla o de una pesadilla recurrente con ligeras variaciones de un poema a otro, es en esa transfiguración, en esa superación de la verdad referencial donde estos poemas encuentran su potencia como documentos. El archivo, por lo tanto, es pensado no como acumulación sino como aquello que interroga y da lugar al poema.

Escribe Primo Levi que los sobrevivientes “Hablan porque, con distintos niveles de conciencia, reconocen en su prisión, aunque ya lejana, el centro de su vida, el acontecimiento que para bien y para mal ha marcado su existencia entera”¹⁷. Y agrega: “Pero hablan, mejor dicho hablamos [...] porque se nos invita a hacerlo”¹⁸. Esas dos condiciones descritas por Levi están seguramente presentes en el origen de los testimonios que anteceden a los poemas pero son insuficientes para dar cuenta de los mismos, es decir, su sentido no se agota ni en el convite a hablar, que el poema reitera en su disposición de escucha, ni en la experiencia de la prisión como núcleo de sentido para la memoria. Creo que la pregunta que cabría hacer ahora es en qué consiste la invitación a hablar en el poema, en un poema que se quiere un documento, que entiende la poesía “como fruto de la investigación de una realidad documentada de diversas maneras, para luego copiarla, citarla, editarla hasta convertirla en un poema”. Es decir, preguntarse cómo construir un sentido en el poema, en tanto un texto que recorta una imagen dentro del *continuum* del discurso y articulándose en torno de ésta se convierte en un nuevo documento. Intento preguntarme y preguntar a los poemas: cómo documenta la poesía y cómo narra. O inclusive si es necesaria la narración para que el poema documente.

Diría, en principio, que más allá del lugar común del horror, y sin minimizar su dimensión, el poema testimonia o documenta en aquello que se escapa, que se desborda de los límites que constituyen el relato del archivo de los sobrevivientes. Es decir, que el poema se detiene y significa, relata, en la fulguración del instante, en el “punto de cese” de la lengua, donde la imagen irrumpe como una suerte de epifanía definitiva pero no espectacular. Algo que

¹⁵ MOLLOY, Sylvia. “Ser y decir en Darío. El poema liminar de Cantos de vida y esperanza. In: Foffani (comp.). La protesta de los cisnes, Buenos Aires: Katatay, 2007, p.171.

¹⁶ MONTELEONE, Jorge. “Vida de los poetas argentinos, 1. El lugar del paraíso. Hugo Gola. in: *El jardín de los poetas*. Revista de poesía y crítica latinoamericana, nº1, año 1, p.2, <http://cajaderesonancia.com/jardin.php>

¹⁷ LEVI, Primo. op.cit., p. 139.

¹⁸ Ibidem, p.140.

en los poemas de Goldberg sucede no exclusivamente pero con cierta frecuencia en el último verso. Leemos: “Durante la noche su pelo se volvió todo blanco”, “Les expliqué: ‘nos van a matar solo una vez,/ no pueden matarnos dos”, “Esa noche dormí solo”, “Recuerdo su peso sobre mí”, “ya nadie tuvo paciencia conmigo”, “A los chiquitos/ los ametrallaron ahí mismo;/ los más grandes pudieron esconderse en las barracas;/ otros se lanzaron a las letrinas y se ahogaron.// Nadie pensaba en salvarse.”, “No recuerdo que hubiese otros niños”, “Se sentó, pidió un vaso de agua/ y le pegaron un tiro en la cabeza”, “Después del trabajo,/ me pidió que limpiara sus botas./ Se las limpié./ Cuando lo miré me dio mucha lástima:/ tenía ojos de buey”, “Había otro capo, Heineken,/ pero ése no era tan malo/ sólo daba bofetadas”¹⁹, son algunos de los versos donde simultáneamente el poema se suspende, es decir, no avanza en el relato y su sentido se potencia. Es la sensación del peso, la irrupción del blanco en el pelo de la madre, la lógica implacable del comentario acerca de que es imposible morir dos veces, la discontinuidad entre el pedido del vaso de agua y el tiro en la cabeza con la omisión de la palabra sangre o la oposición entre la humillación de limpiarle las botas a alguien y la mansedumbre y estupidez de unos ojos de buey -algo que presupone una mirada que avanza del suelo a la cara-, los lugares donde el poema narra y documenta, dice su verdad, porque como afirma Jean Claude Millner: “El acto de poesía consiste en transcribir en el seno de la lengua misma y por vías que le son propias un punto de cese de la carencia de escribirse. En ello consiste la relación de la poesía con la verdad, porque la verdad es, por estructura, aquello donde falla la lengua, así como la ética, puesto que el punto de cese, una vez delimitado, exige ser nombrado”²⁰.

Donde falla la lengua, dice Millner, la poesía dice su verdad, donde falla la lengua el poema “se dice”, se acerca a lo indecible del horror, a la intimidad del horror²¹. En este sentido pienso que vale la pena detenerse algo más en la relación entre el archivo que da origen a los poemas y los poemas mismos, intentar indagar, en suma, en qué hace que estos textos tan al borde de la prosa se conviertan en poemas o sean poemas.

Si una vez más recordamos el prólogo, Jacqueline Goldberg afirma allí que los textos vinieron *casi* listos, que “bastaba separarlos en versos para que fuesen poemas”, ya que “El ritmo, las metáforas, la contundencia de su voz poética les

¹⁹ GOLDBERG, Jacqueline. Op.cit., s/p.

²⁰ Recupero el fragmento de Millner de una nota a pie de página de Tamara Kamenszain en *La boca del testimonio*, de 2007.

Kamenszain, Tamara. Op.cit., p.98.

²¹ Pienso en aquello que señala César Aira como característico del discurso de la intimidad en tanto un discurso que se resiste al lenguaje, que es “un balbuceo amorfo de pensamiento secreto” (2008: 11).

eran propios”²². La afirmación de Goldberg en ese prólogo tan plagado de sentidos me remite a varios textos de Tamara Kamenszain, quien en los últimos años ha venido reflexionando en torno al modo como la poesía narra y testimonia y a lo que podría llamar su contraparte, es decir, en torno de aquello que hace específicamente de un texto un poema, pero un poema que siga narrando o que no se deje ganar “por la tentación de no contar el cuento”, como escribe en algún momento.

Se trata de varios textos ensayísticos, pero en los cuales la poeta argentina también lleva a cabo una puesta en escena del procedimiento con el propósito de mostrar en la materialidad del texto las decisiones que va tomando para ir de la prosa al poema –la escansión, el ritmo como marca del sujeto en el sentido en que lo piensa Meschonic- o de modo inverso, para convertir al poema en una prosa –fundamentalmente el encabalgamiento como posibilidad narrativa, y ahora, en el sentido en que lo piensa Agamben. Decisiones que si hablan del carácter híbrido de esos textos, lo hacen también de la especificidad que conservan²³.

Más allá de que en apariencia parezca un desvío, y tal vez lo sea, pienso que ese conjunto de reflexiones de Kamenszain echa luz sobre los procedimientos de los que posiblemente se vale Goldberg a la hora de hacer con esos testimonios en prosa poemas y de hacer de esos poemas testimonios, por lo que voy a tratar de detenerme brevemente en ellos para pensar en *Nosotros los salvados*.

“[N]o hay dolor que se consuele en su propio campo. Ya sea en un cementerio, en un campo de concentración o en un descampado borroso, salir es encontrar ese pasaje que para mí se llama testimonio, una zona donde es posible hablar con otros, por otros y de otros”²⁴, escribe Kamenszain, allá por el comienzo de los 2000, en un breve artículo en el que relata la “cocina”, el “Reverso” - como se titula la sección del *Diario de poesía*, donde se publicó - de “Árbol de la vida”, el poema que cierra *El ghetto* del 2003. Lo que aparece aquí, en primer lugar, es una preocupación por el modo como la poesía testimonia,

²² Goldberg, Jacqueline. Op. cit., s/n.

²³ En principio, aludo a un pequeño artículo de Kamenszain en la revista Ñ del 3 de mayo de 2012, “Cruce de géneros”, en el que la poeta hace una experimentación doble, convierte en poema, a través del corte del verso, un fragmento de un pasaje del diario de Ricardo Piglia y, en sentido contrario, convierte en “diario íntimo”, mediante la eliminación del corte, un poema de Laura Wittner.

El pequeño experimento de Kamenszain, no más de dos párrafos, en los que se juega la inscripción del sujeto en el diario íntimo a través de la notación, apunta a mostrar la búsqueda de esos escritores, tanto en la prosa como en el verso, por liberarse de los estereotipos del género en aquello que describe como “una vertiginosa alternancia de poesía y prosa capaz de traer al presente una nueva vida para la memoria” Kamenszain, Tamara. “Cruce de géneros”. En: www.revistaenie.clarin.com, 3 de mayo de 2012.

²⁴ KAMENSZAIN, Tamara. “Reverso”. En: *Diario de poesía* (sin datos de edición, consulta del texto manuscrito).

algo que encontrará una formulación precisa y a la vez ampliada en los ensayos de *La boca del testimonio* de 2007, donde profundiza, por un lado, la necesidad de la presencia del otro para que el testimonio sea posible pero también la necesidad de “buscar caminos indirectos para dar cuenta de la realidad sin apelar a los realismos”²⁵, algo que en uno de los capítulos de ese libro va a definir como “Testimoniar sin metáfora”. Por una parte, me parece que esta formulación sintetiza aquello que observaba páginas atrás acerca de la pretensión de despojo que leo en el poemario de Goldberg y, al mismo tiempo, pienso que aclara lo que describí como los momentos de suspensión de los poemas, en los cuales el sentido se potencia. Es decir, los momentos en que el poema significa y testimonia son aquellos en los que se aparta de la previsibilidad de un relato que dé cuenta del horror en el detalle o en la correspondencia fiel entre la memoria y el acontecimiento recordado y también aquellos en que apela al otro, en el que se abre a la palabra del otro, algo que como insistentemente dijimos, Goldberg anuncia desde el título cuando comparte la autoría con las voces del archivo.

Entonces, buscar caminos para dar cuenta de la realidad sin apelar a los realismos, a las certezas del realismo pero también, como Kamenszain escribe en otro momento de *La boca del testimonio* - en claro diálogo con “Idea de prosa” de Giorgio Agamben -, entender el poema no como pura versificación, ni como puro ritmo o escansión, sino como un texto en el que entre un verso y otro “siempre tiene que jugar la prosa”²⁶, para encontrar allí su *proversus*, su sentido. Es en el encabalgamiento, esa figura que, según Agamben, exhibe una desconexión entre el elemento sintáctico y el elemento métrico, entre el ritmo sonoro y el sentido, el lugar en que la poesía viviría. En ese espacio intersticial, en el puente entre un verso y otro la poesía narra y muestra la hibridez de todo discurso humano. Para estos escritores lo narrativo del poema pero también lo que hace de esos textos un poema radica en el deseo de ir más allá del límite del verso y llegar al verso siguiente.

Y si pensamos de nuevo en el pasaje entre el archivo y los poemas en *Nosotros los salvados*, podríamos decir que es en la puesta en presente de esos instantes que Goldberg recorta del flujo narrativo donde la actividad poética se instaura y se acerca a la posibilidad de decir lo indecible, lo irrepresentable, aquello que el primer epígrafe del libro nombra con Claude Lanzman como “la escritura del desastre”.

²⁵KAMENSZAIN, Tamara. Op. cit., 2007, p. 11.

²⁶AGAMBEN, Giorgio. “Idea de prosa”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*, Lisboa: Cotovia, p.113.