

2010

“The dampness of her mother’s womb, the only place to be:” ó Cómo recuperar el habla después de la tragedia. Rasgado, de Lila Zemborain

Mariela Méndez

*University of Richmond*, [mmendezd@richmond.edu](mailto:mmendezd@richmond.edu)Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)**Recommended Citation**Méndez, Mariela. “The Dampness of Her Mother’s Womb, the Only Place to Be:” ó Cómo Recuperar El Habla Después De La Tragedia. Rasgado, De Lila Zemborain. *No-Returnable*, 2010, 1-6.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact [scholarshiprepository@richmond.edu](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

**“the dampness of her mother’s womb, the only place to be:” ó Cómo recuperar el habla después de la tragedia. *Rasgado*, de Lila Zemborain (2006)**

***Mariela Méndez\****

I cannot say what poetry is; I know that our sufferings and our concentrated joy, our states of plunging far and dark and turning to come back to the world . . . all are here, in a music like the music of our time . . . (*A Muriel Rukeyser Reader*, 165)

Como sugiere Gregory Orr en su libro *Poetry as Survival*, existe una larga tradición lírica en poesía que da testimonio del poder transformador y hasta “terapéutico” del género en momentos de extrema angustia, dolor, y desesperación causados por alguna tragedia o catástrofe. Orr habla, entre otras cosas, de la necesidad de revivir la tragedia en el lenguaje del poema, re-creándola en otros términos que permitan así la distancia física, espacial, emocional, y abran el camino hacia la superación del trauma (101). *Rasgado* (2006), de Lila Zemborain, es un libro que bien podría agregarse a la larga lista de poemas incluidos por Gregory Orr en su libro para apoyar su tesis, aunque, de hacerlo, lo haría con una voz distintivamente única. Este poemario, como muchos de los textos escogidos por Orr, responde y reacciona a la catástrofe, más específicamente, el derrumbe de las Torres Gemelas en New York el 11 de septiembre del 2001. Esta fecha, como confiesa la autora aún antes incluso de la hoja que porta el título, marca exactamente el inicio de composición de un libro cuyo proceso de escritura ella misma describe como de “documentación de un evento temible” “desde las imágenes, el ritmo y la forma de un libro celebratorio” (10). Desde el comienzo, entonces, y a manera de prefacio, se instaura un lenguaje que oscila entre opuestos en apariencia excluyentes—a la documentación de datos se opone lo que sólo puede expresarse a través de las imágenes y el ritmo; frente a un hecho temible la celebración. A este vaivén volveremos en las páginas que siguen.

A manera de brevísimas introducción, valga decir que *Rasgado* es el séptimo libro de poemas de Lila Zemborain, poeta argentina residente en New York desde 1985. Dos de sus poemarios han sido traducidos

al inglés—*Malvas orquídeas del mar y Guardianes del Secreto*, ambos publicados originalmente en español por Tsé-Tsé, la misma editorial en que apareció *Rasgado*. En tanto libro celebratorio, el poemario que nos ocupa invoca el poder que tiene la poesía para de-volvernos al mundo, como sugiere la cita de Rukeyser que abre este trabajo, en un lenguaje que celebra y afirma aún ahí donde se impone la pérdida y la ausencia que conlleva todo hecho traumático. Se trata de una serie de poemas donde se “vuelve a contar / a alterar la inscripción / de la catástrofe” (21), como dice Alicia Genovese en *Puentes* (2000), poemario que también registra, en otro tiempo y en otro espacio, un hecho igualmente traumático, el de la dictadura militar argentina. *Rasgado* intenta dar cuenta del horror de la catástrofe, pero re-inscribiéndola en otros términos y, ante la imposibilidad de volver atrás—al momento antes del trauma—, inscribe a su vez el afán de descubrir una lengua otra que permita habitar el mundo cotidiano después del horror.

Ya desde el prólogo/poema habitado por Lorenzo, el hijo en peligro al que la autora le dedica el libro, parece querer usar el lenguaje, el poder mágico de las palabras repetidas hasta el cansancio, con el objetivo último de anclar el evento temible en lo simbólico, en el orden de lo real, de lo inteligible y por ende tolerable. Esta urgente ansiedad se justifica en las próximas páginas, donde se hace obvio que “los árboles,” “la escuela,” “la plaza” del primer poema ya no están “en su lugar,” que el espacio/lugar de la catástrofe ha sido alterado de forma tal que es preciso re-construirlo, re-apropiárselo, para así “ganarle la / partida al juego de las sombras” (21). Esta ansiedad teñida de desesperación ante la destrucción y la masacre es precisamente lo que lleva a la sujeto lírica a emprender un minucioso recorrido de “re-conocimiento” por el lugar de la tragedia, “circunvalación del área destruida,” circuito que podría permitir(le) reclamar para sí lo que queda de este espacio pero que sin embargo genera un desconocimiento, “una sensación de recorrido turístico” que “apabulla” (59). Dicho recorrido empieza y termina en Greenwich Street y Chambers, allí donde está “el patio del colegio intacto / de mi hijo” (59), intacto, “en su lugar,” en la coordenada de dos calles que clavan el dolor y el estupor en lo real.

Las referencias espaciales concretas esparcidas a lo largo de *Rasgado* se replican en aquéllas de orden temporal que encuadran los poemas desde sus títulos. Orden que se insinúa ya desde la página que anuncia el nombre del libro, donde dos fechas al pie enmarcan el poemario entero—“2001” y “2006.” Zemborain misma nos revela en la página siguiente la fecha exacta que inicia la escritura: “11 de septiembre 2001,” y el último poema se titula “11 de septiembre 2002.” Los títulos/fecha convierten así a *Rasgado* en una suerte de diario que inscribe los hechos en un orden cronológico preciso, como tratando de apresar lo ininteligible; y remiten a las rutinas que conforman lo personal, privado y cotidiano de toda existencia, las “muletas” que impiden la caída en la más profunda angustia existencial. La apariencia de diario es aún más conspicua en aquel poema encabezado “1987 – septiembre 2001,” que evoca y convoca los ritos diarios de la sujeto en los

años previos a la hecatombe. Único poema que en la distribución espacial de las letras negras sobre la página en blanco imita la forma de las torres; como si al transitar en los versos una vez más ese circuito ahora banalizado se intentara reconstruir lo irreconstruible.

Por otro lado, las fechas en cada poema pueden también evocar lo fragmentario de la experiencia post-traumática, la realidad hecha pedazos: “¿si se caen / las torres llegarán añicos a mi casa?” (25). El lenguaje lineal que permitiría hilar causas y consecuencias, racionalizar lo atroz en el vano intento de encontrar alguna explicación reconfortante, también ha sido pulverizado. Se torna imposible “hilar en los papeles relaciones / que se anexan, ya que un quiebre en la estructura / se ha instalado separando de manera atroz la / sucesión de la secuencia y consecuencia” (47). El mismo corte de los versos, las frecuentes e inesperadas pausas que entrecortan las líneas, dan testimonio de esta destrucción de la secuencia acarreada por el derrumbe de las torres. “Cada palabra es / espectro literal de lo que fue, decir vacío” (67), concluye la sujeta lírica. Resulta imperiosa entonces la necesidad de encontrar una lengua otra, como dijimos antes, que inscriba desde otro registro lo inenarrable o inexplicable, que permita poder “acariciar lo incomprensible para que sea más / humano su destajo” (49). Al mismo tiempo, el corte de los versos del que hablamos unas líneas más arriba no sólo puede verse como sintomático de la destrucción de la secuencia, sino también como respiración entrecortada y agitada. En el poema/prólogo que abre el libro, la misma frase se repite con diferentes pausas: “lorenzo en / su lugar, lorenzo en su lugar, mi hijo lorenzo en su / lugar” (15), en un ritmo que traduce la desesperante necesidad de encontrar alivio en el hecho de que el lugar del hijo ha permanecido quizás inalterado.

Ante la insuficiencia del lenguaje conocido para contener el horror de la tragedia, se instala en *Rasgado* un ritmo que excede la cadena significativa, un “ritmo / como una forma de respiración que ordena las / palabras” (103). Lo rítmico y pulsional parece así más apropiado para darle voz a ese dolor que viene de las entrañas, casi como “invocando una presencia innominada” (113), como la mujer del tambor en el último poema. Y es precisamente en el primer y en el último poema donde la base pulsional del texto se manifiesta con más fuerza, haciendo ineludible pensar en el orden semiótico, tal y como lo describe Julia Kristeva, “como un ordenamiento vocálico y gestual, regulado por imposiciones biológicas, sexuales, familiares; espacio rítmico, ‘musical,’ que se hace y se deshace sin cesar” (Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios* 236). Así, la reiteración de la consonante líquida [l] en el poema que cierra el poemario nos retrae a la aliteración presente en Lorenzo, nombre que puntea toda la penúltima estrofa del primer poema. Hacia el final del poemario, leemos: “un instante o muchos en el tiempo **lento, lento, lento** el / caminar, **lento** el respirar, así **lento lento, lento** / como si todo fuera **lento**, en una densidad de / **simetrías o transcurso**s” (113). El ritmo de estas líneas, “como cuando un bote se / deja flotar en la corriente” (113-4),

evoca aquella “ética del agua” (111) presente a través de la repetición de la constrictiva sorda [s] en “un coro de sirenas que retumba entre las / células, mientras el secreto silencio del sonámbulo / queda allí como dormido, quieto y esperando,” en los últimos versos (114). Y se vuelve una vez más al comienzo, a ser “un solo llanto celeste / ensordecedor en el cielo celeste del otoño todo / rasgado, todo rasgado por el ruido ensordecedor del / cielo, cielo celeste rasgado, cielo celeste, azul celeste” (15) [mi propio énfasis]. Al desgarramiento evocado onomatopéyicamente por la repetición de la consonante [r] se sobrepone el fluir incesante de la [s] y de la [l] replicado en la continuidad de unos versos que discurren de principio a fin del libro sin mayúsculas ni puntos finales.

Pulverizado el lenguaje lineal en su devenir hacia la palabra que no existe, sólo es posible articular el dolor visceral de la tragedia en este “río de palabras,” en el lenguaje de leche y lágrimas que según Kristeva define a toda experiencia de dar a luz. Lo semiótico, íntimamente asociado para la lingüista y psicoanalista búlgaro-francesa con lo maternal, parece ser lo único capaz de restaurar cierto orden, como el revés de la trama sin lo cual lo simbólico no existe. Es el lenguaje que fluye entre madre e hijo el que permitirá de alguna forma subsanar la pérdida, el “idioma que el amor entiende,” un amor que “está / en el cuerpo y es células mamarias” (19). Corporalidad del lenguaje que no sólo remite al vínculo madre-hijo, sino también según Kristeva a la diada madre-hija: “a woman seldom . . . experiences her passion . . . without having taken her own mother’s place—without having herself become a mother” (“Stabat Mater” 201). Esta continuidad madre-hija-hijo es la que permite afirmarse por sobre la tragedia; como dice la sujeto lírica, “el sentido de continuidad es una forma de / esperanza ante el miedo a la disolución total” (109). Así, al lamento reiterativo del hijo que “ha dicho / there was no place to go, no place to go, no place to go” (49), la sujeto lírica responde con “the dampness of her mother’s womb, the only / place to be” (37), en un gesto discursivo donde el pronombre posesivo los trae a madre e hijo a un mismo y preciado refugio—el de la madre.

Como en imagen especular, ese orden otro que trae ecos de la cora semiótica de Kristeva, aparece “traducido” en un idioma otro, el inglés, “a restrained alien language” (37), en un intento una vez más de encontrar un lenguaje que pueda articular el horror de la tragedia. Imposible no pensar en la referencia a *After Babel* en página 51, libro en que George Steiner postula que el acto de traducir está formal y pragmáticamente implícito en todo acto de comunicación. “To understand is to decipher” (x), dictamina Steiner, en palabras que podrían servirnos para pensar en la “intraducibilidad” de esta experiencia que, en su insondable horror, excede cualquier lengua o idioma conocido, como ya hemos sugerido. Pero también podemos pensar en la “babel en bíblica sutura” del poema anterior (49) como aludiendo a la instauración del orden signifiante en el caos de la experiencia, casi como el gesto de intentar construir la torre de

madera “con los rectángulos perfectos de jenga,” aún antes de que se cayeran las torres (51). Ese “hexágono de bloques superpuestos” es el que la hace pensar a la hablante en la tapa de *After Babel* y su torre imposible de libros, y el que también justifica la inclusión del epígrafe que abre la sección llamada “Catálisis:”

*El movimiento de un líquido en un recipiente redondo genera, cuando llega a una determinada temperatura, un patrón hexagonal en la superficie. Este patrón es el resultado del ascenso del líquido caliente por el centro de las células hexagonales y del descenso del líquido más frío a lo largo de sus bordes. Esto parece ser el resultado de una fuerza; pero no hay dicha fuerza. El orden es espontáneo. ¡Es auto-organización en acto! (97)*

Los títulos de las secciones propiamente dichos remiten a este proceso —“Rasgado,” “Célula,” “Hexágono,” “Catálisis”—aludiendo así a este orden o patrón que se impone, o se nos impone, irrevocable. En su libro, Gregory Orr describe al poema lírico precisamente como aquel momento suspendido en el umbral donde conviven el orden y el desorden simultáneamente (51). Dice Orr, “. . . for a poem to move us it must bring us near our own threshold. We must feel genuinely threatened or destabilized by the poem’s vision of disordering, even as we are simultaneously reassured and convinced by its orderings” (55).

Frente al vértigo producido por la catástrofe, aquel que se percibe en la fragmentación de la sintaxis, la “compulsión de armar la pila desarmada,” “de elevar la torre hacia / los cielos” se traduce en gesto esperanzado que procura restituir en espejo el espacio destruido, recomponiendo así el lazo perdido con el pasado y la memoria (51). Y es que la insistencia pulsional de lo semiótico en este poemario no deviene en mero balbuceo pre-lógico e ilegible que irrumpe y amenaza incluso con acercarse demasiado a la locura pura. Esta “forma de escritura enloquecida” sólo puede entenderse en la “sucesión,” a la manera de “los cuadros últimos de monet” (107), como dice la poeta en el poema “fines de junio 2002,” anclada y enmarcada por la estructura del diario, por las fechas, por las referencias espaciales, creando así el vaivén al que nos referimos al principio.

Vaivén que alude también a la paradoja central del acto de ser madre, a lo que Sharon Abbey y Andrea O’Reilly han descrito como “an experience of both powerlessness and power” (*Redefining Motherhood* 78), y que puede pensarse aquí como la coexistencia de la intolerable sensación de impotencia frente a lo que no podrá ya ser recuperado y, simultáneamente, el poder invencible de reafirmarse por sobre la catástrofe que deriva del lazo madre-hijo-hija-madre. En su libro *The Text is Myself: Women’s Life Writing and Catastrophe*, Miriam Fuchs sugiere que la escritura autobiográfica de mujeres revela una correspondencia dinámica entre el advenimiento de una catástrofe y las formas en que las mujeres reconceptualizan esta experiencia “through gender-specific displacements” (4). Siguiendo una lógica similar

a ésta, podemos argüir que existe una correlación directa entre la dicción y el ritmo de este libro y la presencia insistente de aquel vínculo invocado desde la dedicatoria misma, el de la madre con su hijo. Puede leerse en *Rasgado* una voz que, a la manera de la doble voz que caracteriza a las poetisas analizadas por Alicia Genovese en su libro sobre poetisas argentinas contemporáneas, “da cuerpo, un cuerpo extraño que marca desde su biología (entendida como una compleja estructura corporal y libidinal) y desde su posicionalidad dentro de una cultura” (16). La “documentación de un evento temible” se convierte así en momento catártico que le permite a la hablante re-instalarse en el discurso, reafirmando a través de ese lazo tan profundo como ambiguo que une a la madre con el hijo.

**\*Autora**

SUBIR

**Mariela Méndez** es argentina residente en Estados Unidos, donde realizó sus estudios de maestría como becaria Fulbright y obtuvo su doctorado en Literatura Comparada por la Universidad de Massachusetts Amherst. Es co-editora del libro *Nosotras ... y la piel* (Alfaguara, 1998) y ha trabajado extensamente las colaboraciones periodísticas de Alfonsina Storni y de la feminista norteamericana Charlotte Perkins Gilman. Sus traducciones de poesía argentina y norteamericana han aparecido en revistas como *Verse*, *Diode* y *Free Verse*. Actualmente está co-traduciendo el poemario *Rasgado* de Lila Zemorain, y enseña cursos de Cultura y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Richmond, Virginia.