

«El madrigal del odio muerto». El poema como *locus* de regresión a la madre

Pilar Cáceres

Podemos arrancarnos la memoria, como se extrae de la carne una bala

Sobre el amor y la separación

Félix Grande

Te llevo como una herida que no se cierra sobre mi frente

«Madre»

Gottfried Benn

Las palabras: mis madres

Libro de familia

Félix Grande

Félix Grande nació en la Mérida sangrienta del año 1937, en plena Guerra Civil. Fue testigo de segunda mano de la catástro-

NOTA: Este artículo fue publicado, atribuido a Beatriz Sarlo, en el número 744. Restituimos su autoría y pedimos disculpas a ambas autoras y a nuestros lectores.

¹ Beatriz Sarlo aclara el significado del término: «La palabra “posmemoria”, empleada por Hirsch y Young, en el caso de las víctimas del Holocausto (o de la dictadura argentina, ya que se ha extendido a estos hechos), describe el caso de los hijos que reconstruyen las experiencias de sus padres, sostenidos por la memoria de éstos pero no sólo por ella.» (2005: 129).

² En palabras de Adam Feinstein: «*Alturas de Macchu Picchu* había mostrado cómo la *pedra*, para Neruda, podría proporcionar un vínculo con el pasado [...] Neruda estaba constantemente buscando un retorno a su verdadera madre, Rosa, que murió poco después de darle a luz» (2006:329).

³ De Grande se ha dicho que es «mero narrador-testigo de una situación que le parece injusta» (Lapuerta Amigo 1994: 76). No puedo estar de acuerdo. En los poemas grandianos se producen las dos operaciones de la memoria apuntadas por Sarlo, producción y análisis.

fe colectiva de una época de *regresión*, en el sentido psicoanalítico del término, al instinto primitivo de muerte. A través de los sutiles entramados psicológicos que nos unen a quienes más huella dejan en nuestra psique, la familia, especialmente los vínculos maternos, *Libro de familia* (2011), su último poemario publicado, elabora el duelo de esta posmemoria. Pero no trata simplemente de una memoria conflictiva, sino que más bien está hecha de ella, moldeada a fuego lento en el barro de un trauma en gran medida inenarrable, articulado de forma intermitente. Los poemas de *Libro de familia*, atterradoramente concomitantes con muchos de los que componen su obra poética completa anterior, *Biografía* (1958-1984), revisitan compulsivamente la infancia, obstinándose en rastrear el origen indeterminado de un impacto psicológico de gran magnitud, el inicio de un abismo en apariencia infranqueable. En ellos, el poeta imbrica su propia subjetividad y la experiencia diferida de la historia; la relación infantil con la madre y el relato dramático de la barbarie.

Las páginas que siguen toman como punto de partida su poema más explícito hasta la fecha sobre la relación materno-filial, «El madrigal del odio muerto» (LF), para esbozar tres modalidades de regresión a la progenitora que configuran su relación con el lenguaje y la memoria: en primer lugar, la identificación del sujeto poético con el seno materno; luego, la auto-mutilación y puesta en escena del instinto de muerte en la matriz; finalmente, el acto mismo de la escritura como locus de elaboración de las ansiedades y anhelos primarios del infante, impresos en la memoria adulta del poeta. Lo que reúne *Libro de familia* y *Biografía* es la memoria, la necesidad urgente e ineludible de dar forma a las fisuras traumáticas abiertas por el legado de la violencia, una labor de construcción y deconstrucción (operación básica común a la literatura y la memoria) que adquiere pleno sentido en su relación con el drama histórico. El quehacer literario de Grande puede verse desde este plano, el de la recreación simbólica de un seno y una matriz maternos finalmente protectores, es decir, desde la redención personal de la muerte a través del recuerdo y el amor al lenguaje.

En el comienzo fue el amor. Y el amor era maternal. Melanie Klein describe el amor como «la manifestación de las fuerzas tendientes a preservar la vida» (1973: 73). En la imagen que Grande nos presenta del amor en general y del amor maternal en particular están, sin em-

bargo, presentes otras fuerzas que interrumpen la vida y que muchas veces aparecen ligadas a la muerte. Pero incluso en medio del torbellino de la muerte y el odio, nada más comenzar «El madrigal del odio muerto» encontramos llamadas desesperadas al amor:

Vamos a echar cuentas, madre.

...Acomódate en tu mecedora de tierra. [...]

y mírame despacio, con amor: lo necesito, ya soy viejo

y no quiero morirme sin explicarte cuánto te que querido chapoteando en aquel charco de odio.

¿En dónde nace el odio, madre?

«¿En dónde nace el odio, madre?»

Para dar respuesta a esta pregunta, de honda raíz grandiana, y entender por qué amor, odio y muerte aparecen imbricados de forma inexorable en sus poemas, necesitamos acudir a una metáfora seminal, bautizadora del proceso creativo del poeta: la piedra. Las *piedras* es el título de su primer poemario, morada del verso «el amor que se hizo piedra» y de alusiones a la infancia como un periodo de aridez y despojo (atributos «pétreos») de lo esencial para la supervivencia del infante: alimento y sostén emocional. El símbolo de la piedra podría tratarse de una transposición lírica de la ausencia de la madre, su incapacidad para responder y atender las necesidades del niño; también puede ser signo de una antigua pulsión del ser de regresar a un estado inanimado. Pablo Neruda en «Las piedras del cielo» apunta otro de los posibles significados de la imagen pétreo, el del deseo de unidad y anhelo de comunión con la madre y la madre patria. La ambivalencia que encierra el símbolo de la piedra (separación y unidad), señalada por Neruda en este poema, se encuentra, asimismo, en la obra de Grande. El empleo de este motivo poético remite a una disposición regresiva-agresiva hacia la madre (agresión que se convierte en autoagresión por la identificación con ella), y el hecho de que la piedra, que impregna su manera particular de interpretar el mundo, sea a un tiempo metáfora de la madre y del sentimiento erótico demuestra la influencia decisiva de la relación materno-filial en la conformación de su cosmovisión poética. Al revivir escenas primarias de separación la voz lírica suscita una reflexión en torno a cuestiones

que abarcan el amor propio, la identidad psicosocial del sujeto y su desmembramiento junto con la imagen simbólica de la madre. La relación con el lenguaje y los componentes psíquicos que contiene y actualiza manifiesta un combate que se dirime entre la necesidad de re-actuar la violencia, y el deseo de catexis, es decir, de restablecimiento de vínculos a través de representaciones simbólicas de un amor reparativo.

EL SENO

La poesía de Grande muestra un sujeto poético convulsionado por el amor, y su fuerza contrapuesta, el odio. En «Amor, culpa y reparación», Melanie Klein escribe sobre la interacción constante de estas dos fuerzas en la relación con la madre: «estas emociones aparecen por primera vez en la temprana relación del niño con el seno materno» (1973: 65). La proyección del ego infantil en este objeto psíquico se polariza y la imagen del seno vacila, convirtiéndose en un objeto alternativamente «bueno» y «malo». En la obra de Grande, esta búsqueda del seno «bueno» se manifiesta, por ejemplo, en una visión poética de la naturaleza que la asemeja a un seno cuyo alimento fluye de forma incesante (de ahí los sentimientos de placidez y seguridad que la experiencia de la naturaleza le provoca), mientras que la presencia amenazadora del seno «malo» está implícita en la creación de figuras retóricas reminiscentes de la muerte, como ilustra un verso de «El ojo enorme de mi sepultura» (*Taranto*), donde una catedral se metamorfosea en un seno que alimenta la tumba del amigo y poeta muerto, César Vallejo.

De la relación con los objetos psíquicos maternos interiorizados da cuenta «Generación», otro poema de Taranto, cuyo material autobiográfico inserta dos planos, la historia y la memoria, reiteradamente superpuestos en la obra grandiana a través de la interiorización de hechos externos, en una tensa puesta en escena de la dimensión histórica del drama personal. El sujeto poético se desdobra en la figura del infante, sobreviviente del trauma, y el adulto que observa su propia catástrofe infantil. Esta técnica retórica permitiría entender el poema como un ejercicio de memoria donde la propia voz poética es a un tiempo paciente y terapeuta, o, en palabras de Beatriz Sarlo, «productor y analista» (2005: 100).

Con estos dos términos la pensadora argentina distingue entre la mera producción de testimonio y la exploración activa de ese recuerdo. «Generación» transmite la herida abierta del niño, y el intento de cura por parte del adulto. El relato de la tragedia, la creación misma del poema, se ocupa de hacer de muro de contención que contrarreste la violencia impresa en el recuerdo del nacimiento (acontecimiento de por sí traumático) en medio de una guerra, y de que este acto humano y profundamente moral de la escucha, de hacer silencio para que el otro hable (en este caso se trata de la escucha del propio silencio), sea un acto de reparación y justicia. La estrofa que abre el poema, con alusiones directas a Shakespeare, cuestiona el significado mismo del nacimiento:

Nacer (he aquí la cuestión)
como has nacido, donde has nacido, para qué has nacido.

En el mil novecientos treinta y siete
(quiero decir, vean crónicas, en ese monstruoso
revulsivo, que luego llaman la primera piedra)
caí en este andadero, o derrotero;
más claro: en guerra; más lírico: en fraterna matanza,
cuando cartas son biblias (¡ay, destinatarios!);
más concreto: cuando
mueren mueren mueren mueren destrozados unos
y otros y unos y otros, y
entonces naces:

El trauma de nacer se presenta de esta manera inefable e indisolublemente unido al trauma bélico, la sensación de despojo interno íntimamente adherida a la catástrofe exterior. En una estrofa donde se evoca el amamantamiento, el seno adquiere toda la carga simbólica de la tragedia y la pérdida propias de la guerra, convirtiéndose en una potente metáfora de destrucción:

mamá inunda tu boca de leche con memoria
en que bebes tu ponderosa pena que ella repostaba
en las salas del hospital de sangre sito en Mérida,
otrora Emérita Augusta.

La leche materna nutre y se nutre con el alimento del dolor, el pan diario de una madre en circunstancias excepcionales. El sujeto poético se identifica con un seno doliente, mediante una representación interna de la madre: una figura compasiva y diligente con los heridos y aparentemente ausente para el niño. Es más, el seno es descrito en términos devastadores, como si de un arma de guerra se tratara:

y después me ponía sus trágicos pezones en la boca,
ebrios de obuses, apresurados de sobrevivencia casual,
para que yo chupara mi destino
y cojeara luego con la niñez sin tronos

Estos dos últimos versos ilustran cómo el seno «malo» se torna una figura persecutoria, y la violencia que puebla el campo de batalla («ellos mueren mueren mueren mueren») en una sensación interna de disolución y muerte que el niño experimenta y asocia a la lactancia. Jacqueline Rose escribe sobre la experiencia de la muerte en el infante: «cuando Freud sostiene que el infante no puede tener conocimiento de la muerte, esto no excluye la posibilidad [...] de que el niño pueda experimentar sentimientos de este tipo, como cualquier adulto que experimenta sentimientos de muerte, lo que ocurre a menudo en un estado de gran ansiedad» (1993: 149). ¿Podría nacer el odio de toda esta muerte? Así parecen sugerirlo estos versos de «El memorial del odio muerto», gemelos a los ya citados de «Generación», que preguntan a la madre, en un tono dulcemente acusatorio, acerca del origen del odio y que evocan la escena traumática de su intento de suicidio:

...¿Lo sabes tú, barriga de mi vida,
tetras de leche de mi vida
obradora de mi materia [...]
semillita de mi desgracia más antigua?
¿En dónde nace el odio?
¿En el brocal del pozo, madre?

No todos los poemas grandianos son tan abiertamente gráficos como «El memorial del odio muerto» y «Generación» a la hora de

abordar el lazo materno-filial. Con todo, el seno está presente en otros muchos poemas, aunque de manera más velada y metafórica. En «La visita», encontramos, asimismo, una transposición del seno en figuras retóricas que apuntan a relación traumática con este objeto. Detrás del verso «el tiempo me da un vuelco y, desde el suelo/gime» podríamos imaginar el llanto del niño reclamando el seno. De forma similar, el verso «Y qué hambre tienen los retratos» parece referirse al hambre de pasado, y por ende, al hambre de leche materna, si establecemos un vínculo conceptual entre una evidente insatisfacción y su enclaustramiento dentro de los límites de un tiempo inexorablemente atrapado en las imágenes de los retratos. La analogía de estos versos con los mencionados anteriormente no es gratuita. El psicoanálisis interpreta la melancolía como la regresión a un estado de anhelo por el seno. El hambre del pasado, pues, oculta la necesidad del seno materno y el deseo de regresar a la fuente de frustración para recuperar el sentido, la unidad y la plenitud.

Este retorno constante al pasado en busca del seno revela el diálogo entre la infancia pre-lógica, pre-lingüística, y la voz racional del adulto, guiada por el deseo de conocer y trascender la ausencia que dejan diversas pérdidas traumáticas, quedando así ligados lo semiótico y lo simbólico, procesos, según Kristeva, puestos en marcha la literatura. En el cruce de la necesidad con el deseo reside la relación dolorosamente feliz de Grande con el lenguaje. Es a través de la identificación con el seno destructivo y la incesante deconstrucción de su significado en el poema, en su constante sublimación y construcción simbólicas, que aviene la completitud: el lenguaje deja traslucir la herida psíquica y la voz poética inicia su cura en el imaginario.

LA MATRIZ

La visión del amor erótico en la obra de Grande también apela a las sensaciones primarias asociadas al seno materno, esa agónica imagen primigenia del amor maternal. Melanie Klein apunta que: «El vínculo primario del niño con el seno y la leche de su madre constituye la base de todas las relaciones de amor en la vida» (1973: 96). Esto es cierto en la poesía grandiana, puesto que las

relaciones eróticas están marcadas por la pérdida y la ausencia, tal como se describía su relación con el seno. Debemos leer la regresión de la voz poética al útero materno (y su auto-agresión) en el encuentro amoroso a la luz de las palabras de Klein. En el poema «Edad de la carne», de *Música amenazada*, la relación genital del adulto constituye un remanente y recordatorio del vínculo primario del infante con la matriz que lo generó. La matriz a la que vuelve el adulto no elimina las sensaciones de angustia, desolación y abandono sentidas por el neonato, aunque sí parece aplacar la pena inherente en la llaga del trauma. Una estrofa evoca el estado intrauterino. El encuentro erótico se asemeja a una escena de (auto) mutilación, pues la matriz, lejos de aparecer afirmativamente como creadora de vida, la niega:

y entonces
se enrosca a un cuerpo de mujer
y convierte en un gesto turbulento
lo que mantiene el mundo
y busca en la matriz no un siempre venturoso
sino un jamás enérgico,
no un hijo, sino una caverna de descanso,
no un porvenir ilusionado
sino el umbrío rincón para la fiera herida;

La expresión «se enrosca en un cuerpo de mujer» reproduce la posición del feto dentro del útero, involución del sujeto poético que disminuye (en vez de estimular) el principio de placer. El entorno a la matriz encarna, pues, una humillante retirada, la búsqueda de seguridad maternal. Si no la actualización del instinto de muerte, de lo que estos versos son reminiscentes es de la regresión a un estado primigenio en que la especie humana, animalizada y exangüe, se refugiaba en cuevas para protegerse del peligro externo. Así, uno de los términos usados para referirse a la diada matriz/órgano genital es «cueva», que junto con «bestia herida» remite a una mentalidad pre-lógica que el lenguaje grandiano registra. Aunque subyaga la necesidad de sentirse protegido, la metáfora de la posición fetal apela al deseo de desaparecer. Este instinto, que parece ya iniciarse en el momento del nacimiento,

se repite en la violencia del regreso erótico a la matriz, donde el sujeto poético parece querer infligirse una muerte prematura. Al aludir a la malformación de un embrión malogrado, la voz poética se refiere también a la formación de un silencio constitutivo de su propia identidad: un silencio intrauterino que desemboca en olvido. El impulso de auto-agresión y deseo de fusión con el silencio que recoge el verso «apuñalar su olvido hasta que sangre olvido» nos recuerda esa labor del arte que consiste, en palabras de Baudrillard, en «desaparecer antes de morir y en vez de morir» (2009: 25).

TRANSCENDIENDO LA SEPARACIÓN EN EL POEMA

El trabajo de duelo del sujeto poético pasa por su propia articulación en una región de asimbolia donde habita el «símbolo desnudo» del verso «para que el símbolo desnudo nos haga daño en la médula dorsal del corazón» («La rumia», *Taranto*). Este símbolo imbuido de silencio latente habla, paradójicamente, del evento traumático fundacional del sujeto que resiste su simbolización, pero es también el inicio de un proceso de rumia, como el propio título del poema indica. La singularidad de este silencio, que pone límites a su interpretación, se deja aprehender a través de los ritmos, las connotaciones y violaciones de la sintaxis; el lenguaje no olvida la herida del trauma sino que difumina los contornos referenciales del silencio que es su huella. El instinto de muerte cambia de objeto; la escritura neutraliza su veneno letal; palabras y sonidos se convierten en representaciones de un impulso narcisista por moldear un sujeto capaz de dar forma a sus múltiples silencios, desarrollando su capacidad de amar.

El seno y la matriz maternas no son meros motivos en la maquinaria del recuerdo grandiano, sino estructuras preñadas de significado y reproductoras de emociones primarias y ancestrales, su material creativo. Estos objetos primarios de la psique del poeta generan representaciones internas que impregnan y modifican las formas de relacionalidad con el resto de objetos psíquicos, y, en última instancia, conforman paradigmas de interpretación y mecanismos de producción semántica. A menudo reproducen la pro-

pia lógica de la guerra, que aparece como trasfondo en ellos, como ilustra el odio implícito en los actos de auto-agresión perpetrados por la voz poética. Pero la elaboración misma del poema puede entenderse como el intento de creación de un referente materno donde el sujeto se sobrepone a la ausencia de significado y la incapacidad de producir sentido. El lenguaje se transforma, por fin, en el rostro amado y amable de una madre, donde Grande se mira y busca trascender dolorosas fisuras, las provocadas por traumas familiares, pero también por la violencia de la guerra. En esa mirada del lenguaje-madre, el infante y el adulto se reencuentran y alumbran la posibilidad de un nuevo nacimiento, al aceptar los abismos abiertos por las experiencias traumáticas que los unen y reconocer en el proceso de creación la clave para soportar y trascender la separación. En *Libro de familia leemos*, por primera vez, la forma más sofisticada que la memoria pueda adoptar: la palabra perdón.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean (2009) *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*, Grenford: Seagull. Feinstein, Adam (2004) *Neruda: a passion for life*, London: Bloomsbury. Grande, Félix (2011) *Libro de familia*, Madrid: Visor.
- (1989) *Biografía. Poesía completa (1958-1984)*, Barcelona: Anthropos. Klein, Melanie (1973) *Amor, odio y reparación. Emociones básicas del hombre*, London: Hogarth Press. Kristeva, Julia (2007) *Cet incroyable besoin de croire*, Paris: Bayard. Lapuerta Amigo, Paloma (1994) *La obra poética de Félix Grande*, Madrid: Verbum. Rose, Jacqueline (1993) *Why War? -Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein*, London: Blackwell. Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México: Siglo XXI Editores. Symington, Neville (1986) *The Analytic Experience: Lectures from the Tavistock*, London: Free Association Books Ltd. ©