

PQ8550.17
03698

Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Instituto de investigaciones literarias
"Gonzalo Picón Febres"
Maestría en Literatura Iberoamericana

ESCENAS DE FAMILIA

Formas de la genealogía en la obra poética de Jacqueline Goldberg

www.bdigital.ula.ve

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO A LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
POR:**

Cristina Gutiérrez Leal
C.I.: 17925712

Mérida, Marzo 2015

Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Instituto de investigaciones literarias
“Gonzalo Picón Febres”
Maestría en Literatura Iberoamericana

ESCENAS DE FAMILIA

Formas de la genealogía en la obra poética de Jacqueline Goldberg

Cristina Gutiérrez Leal
C.I.: 17925712

Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para la
Obtención del título de **Magister en Literatura Iberoamericana**.
Realizado con la tutoría de **Gina Saraceni**.

Mérida, Marzo 2015

*A Cruz Emilia y Lesbia, mis madres.
por supuesto.*

www.bdigital.ula.ve

AGRADECIMIENTOS

Este estudio fue posible gracias a:

El estímulo, orientación y rigor invaluable de mi tutora, Gina Saraceni.

La orientación y apoyo de Maylén Sosa y algunos profesores de la UNEFM, de quienes continúo aprendiendo; los profesores de la maestría en ULA por su rigor y aportes académicos, por las veces que iluminaron; mis compañeros de curso, por las nutritivas discusiones en clases y en bares.

La interlocución con mis amigos: Daniela Campos y Aneidis Oberto, a quienes admiro y debo la dicha de años de amistad, conversaciones y momentos, con quienes Mérida fue posible y maravillosa; Jesús Amalio Lugo, por su incondicional compañía y amor por la poesía; Grecia Sánchez, por comprender mucho de cuanto está acá escrito, por su pertinente lectura e inefable escucha; Tais Viloria y Nimrod Hernández, por mantenerse lejos de esto y cerca de mí.

El apoyo oportuno del profesor Ítalo Silva.

La disposición cordial de Jacqueline Goldberg para concederme una entrevista, y por su poesía.

Mis hermanos Mónica y Esteban, por compartir y torcer los legados. Por su amor y su casa.

Mis madres, Cruz Emilia y Lesbia Leal, que creen en mí, me aman y me soportan.

ÍNDICE

Resumen

Abstract

Introducción	p. 1
Capítulo I: <i>Un maldito recodo de la sangre</i>	p. 19
Capítulo II: <i>Escenas de familia</i>	p. 51
Capítulo III: <i>Te engendraré príncipe y desierto</i>	p. 71
Conclusiones	p. 96
Bibliografía	p. 100
Anexos:	
Entrevista a Jacqueline Goldberg	p. 103

www.bdigital.ula.ve

RESUMEN

En este trabajo me propongo acercarme a la obra poética de Jacqueline Goldberg con la finalidad de escudriñar una matriz temática: la genealogía y sus modos de representación a través de la lengua poética. Lo que me interesa es analizar cómo la poesía de Goldberg responde a la pregunta por la herencia y la maternidad a partir de escenas en sus diferentes poemarios. De ahí que el objetivo sea proponer un recorrido de lectura que atravesase su obra de modo transversal y detenerme en *escenas* y momentos donde el tópico de los lazos de familia aparezca de forma significativa. Para acompañar esta investigación cuento con las premisas teóricas de autores como Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, George Bataille, Julia Kristeva, Michael Foucault, entre otros. Entre las conclusiones, la más general confirma que el lenguaje poético de Jacqueline Goldberg nombra lo secreto y hace que las zonas inconfesables del ser tomen cuerpo en el poema, develando otras formas de ser familia y madre, otros modos del origen y de la herencia.

Palabras clave: Poesía venezolana. Jacqueline Goldberg. Genealogía.

ABSTRACT

This investigation pursues an approach to Jacqueline Goldberg's poetic work following a thematic matrix: genealogy and its representations through poetic language. I'm interested in analyzing how Goldberg's poetry responds to the subjects of inheritance and maternity through specific scenes from her different poetry books. Thus my main objective is to propose a transversal reading of her work, focusing on *scenes* and moments in which the topic of family bonds appears in a relevant manner. This research goes by hand with the theoretical works of authors such as Jacques Derrida, Pierre Bordieu, George Bataille, Julia Kristeva, Michel Foucault, among others. As for conclusions, the most general one confirms that Goldberg's poetry names the secret and embodies unconfessable zones of being through the very poem, revealing alternative forms of family and motherhood, other forms of origin and legacy.

Key words: Venezuelan poetry, Jacqueline Goldberg, Genealogy.

www.bdigital.ula.ve

INTRODUCCIÓN

*En la perdida tierra de mis ausentes,
este álbum casi invisible que cierro y abro
quema mis párpados velando ante sus sueños.
No los despiertes hasta que me reúna
para siempre con ellos en la última página*
Eugenio Montejo.

Es un hecho consabido que la poesía venezolana, a pesar de su sólida tradición conformada por voces entre las más representativas de nuestra literatura, es un territorio visto de soslayo por la crítica y no estudiado con el rigor necesario para analizar sus lenguajes y poéticas. A partir de tal carencia, el trabajo que presento intenta ser una contribución para enfrentar esta falta de atención en relación con la relevancia de la obra de una autora en particular. En él se hace una revisión no exhaustiva de una de las obras literarias que más personalidad y originalidad estética ha alcanzado en las últimas dos décadas. Me refiero a la poesía de Jacqueline Goldberg (Maracaibo, 1966), quien desde 1986 hasta la actualidad ha desplegado su pulsión creativa desde distintos e inéditos registros.

La presente investigación debe su título al propósito de hacer una lectura visual de la obra poética¹ de Goldberg a partir de la idea de concebir sus poemas como escenas que se miran; es decir, tal como lo dice Álvaro Contreras en *Escenas del siglo XIX* (2006), la idea es la de “mirar el escenario en varias direcciones hasta convertir la representación en un gesto político, esto es, vinculado a variables interpretativas” (p.9). Los poemarios acá analizados funcionan como formas de representación a través de los cuales se

¹ Todos los poemas que se trabajarán en este estudio son tomados de los poemarios compilados en *Verbos predadores* (2006), a excepción del libro *Postales negras* (2011), que no está incluido en tal antología.

intervienen convenciones sociopolíticas preestablecidas, proponiendo miradas a contrapelo de las ya establecidas que permiten, mediante la palabra poética, reinterpretar ciertas nociones normativas. En este caso, las escenas estudiadas tienen que ver con las representaciones que Jacqueline Goldberg ha propuesto en torno al tema de la genealogía; en este sentido, la pertenencia, la estirpe, la familia, la maternidad, la herencia son motivos que atraviesan su obra y que dialogan con los modos concebidos por la cultura para problematizarlos e intervenirlos.

A continuación intentaré esbozar sistemáticamente el compendio de reflexiones iniciales que cimentaron esta investigación:

1.- Planteamiento del tema.

El buen augurio de la crítica venezolana ante la espesa poética de Goldberg- frente a ese “gran y delicado temblor de la poesía latinoamericana” (2006:431), en palabras de Alexis Romero- ha sido satisfecho hasta ahora. Son catorce los poemarios publicados: *Postales negras* (2011), *Una costra venida del océano* (2010) *Verbos predadores* (2007), *El orden de las ramas* (2003), *La Salud* (2002); *Víspera* (2000), *Insolaciones en Miami Beach* (1995), *Trastienda* (1992), *Máscaras de familia* (1991), *A fuerza de ciudad* (1990), *Laba* (1988), *En todos los lugares bajo todos los signos* (1987), *De un mismo centro* (1986), y *Treinta soles desaparecidos* (1985); y su reciente novela *Las horas claras* (2014); sin contar las publicaciones de literatura infantil y demás textos, en su mayoría, periodísticos o testimoniales.

Ante la lectura de la obra poética de Jacqueline Goldberg, saltan a la vista ciertos sesgos interpretativos que se pueden rastrear como factores recurrentes en su poesía: la

ciudad, el cuerpo, el erotismo, lo femenino, la enfermedad, el destierro; asimismo, la variedad de formatos discursivos que su escritura asume y enfrenta: la brevedad, la experimentación, el desbordamiento, lo transgénico, por mencionar algunos.

Para rastrear el recorrido crítico que sobre la obra de Goldberg se ha hecho, habría que recurrir a variadas notas de prensa, escritos cortos, post en blogs literarios, reseñas y prólogos. Por ejemplo, Rafael Arráiz Lucca considera que “Jacqueline Goldberg no le huye al dramatismo autobiográfico, de hecho, la voz hablante de sus poemas es confesional y tiene por epicentro su propia circunstancia” (2007:439). Estas reflexiones de Arráiz Lucca me permiten acercarme a la poética de Goldberg como una zona poblada de datos biográficos diseminados en sus libros. Además asumiendo el testimonio, la confesión, la puesta en escena de una vida y de una subjetividad que se dicen constantemente a través de la palabra; y en esta suerte de poesía monologada, se insertan las nociones ya mencionadas que interceptan su obra.

Esta voz poética cargada del peso de su biografía, configura, tal como dice Marjori Agosin, la “memoria de un pueblo y su genocidio, y en los vivos, y en la alianza a través del recuerdo de sus nombres” (2007: 441). De esta forma, nos aproximamos a una poética que asume el origen judío como una zona desde donde es posible pensarse y reescribirse. Al parecer, una lectura acuciosa de su obra muestra en qué medida la relación con la estirpe, la pertenencia a una historia familiar, aparece en Goldberg como una marca repetida asociada a la memoria.

La forma como se presentan las líneas temáticas recurrentes en la poesía de Goldberg son observables, según Harry Almela, “tal como si se tratara de la escritura de

un guión cinematográfico” (en 2007: 429), como “la fotografía mínima del pensamiento y la emoción” (426), acercando la poética de Goldberg al lenguaje cinematográfico. En este sentido, la lectura que de la obra de Goldberg puede hacerse acepta formas disímiles como ésta señalada por Almela, a la cual me asiré para “mirar” la poética goldberiana, tratando de acercarme a ella mediante una lectura visual, casi fotográfica, de sus contenidos donde la voz poética devenga imagen y los poemas escenas que se pueden observar y desmontar.

A partir de estas y otras observaciones, en este trabajo me propongo acercarme a la obra poética de Jacqueline Goldberg con la finalidad de escudriñar una matriz temática que he podido reconocer durante la lectura de sus poemarios: la genealogía, y sus modos de representación a través de la lengua poética. Más exactamente lo que me interesa es analizar cómo la poesía de Goldberg nombra y pone en escena la pregunta por la pertenencia, el origen, la raíz, la sangre, la herencia, a partir de escenas en diferentes poemarios. De aquí que el objetivo sea proponer un recorrido de lectura que atravesase su obra de modo transversal para detenerse en pasajes y momentos donde el tópico de los lazos de familia aparezca de forma significativa.

Ahora bien, para analizar el problema de lo genealógico y sus distintas figuraciones me voy a detener en dos aspectos constitutivos de las relaciones del parentesco que tienen contundente presencia en la poesía de Goldberg: la herencia y la maternidad.

1.1... *el olor negro de mi desarraigo*. De la herencia

La herencia es un asunto vinculado a la reflexión sobre la identidad y la proveniencia, cuestiones medulares de nuestra literatura que se enfrentan continuamente con los legados que la constituyen y la recorren. En este sentido, las herencias culturales extranjeras forman parte de los imaginarios del continente.

En el caso específico de la literatura venezolana, Jacqueline Goldberg forma parte de ese grupo de poetas –pensemos en Gerbasi, Vestri, Ossott, Russotto, Sierich, por mencionar algunos- que escriben desde una doble y problemática pertenencia.

Goldberg nació en Maracaibo y vive actualmente en Caracas; sin embargo, es de origen judío, lo cual tiene implicaciones importantes en su poética y en su obra en el sentido de que hay en ellas una referencia constante a otra lengua, otra cultura, otra visión de mundo.

Dice Foucault en *Nietzsche, la genealogía y la historia* (1971) cuando habla de la relación entre el origen y el presente- que la genealogía “Trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas” (1). Con esta aseveración, Foucault explica cómo el hecho genealógico no puede ser visto como una estructura arbórea (Deleuze y Guattari: 1997), lineal, continua, sino que en ocasiones se constituye desde las fallas, interrupciones, fracturas; en el caso de Goldberg, su genealogía no permite escamotear esas “sendas embrolladas” que le anteceden y que más bien mantienen un constante goteo sobre su poesía para recordar el dolor y el desarraigo de sus predecesores², desarraigo que lleva a cuevas irremediablemente.

² Como ya es sabido, la desafortunada errancia del pueblo judío ha hecho que formen parte, en el banco de las víctimas, de uno de los testimonios más trágicos de la historia: la Segunda Guerra

Frente a esto, me interesa preguntarme ¿cómo la palabra poética registra la grieta del origen judío? ¿Qué hace la poesía de Goldberg con la pertenencia marcada por la diáspora? ¿cómo asume esa herencia? ¿Cómo hereda los legados que la atraviesan?

Desde los estudios literarios, Gina Saraceni en *La soberanía del defecto* (2012) propone pensar la literatura como un “espacio donde los legados se producen y acontecen, donde las herencias suenan, hacen ruido, despliegan su carácter indomable, su resistencia a ser poseídas, sus defectos y anomalías, sus linajes bastardos” (15).

Con Saraceni intento acercarme a esas zonas de enunciación de la obra de Goldberg donde la poesía se enfrenta con la marca del exilio, la extranjería, el dolor, la diáspora, y los modos de escribirla y representarla. Me planteo leer la figura del legatario desde la palabra, según las formas que la poesía tiene de heredar y de convertir la herencia en una lengua cuando “De pronto la boca del poeta se cuaja de larvas” (Goldberg, 2006: 21). Estoy queriendo hablar de cuánto pesa el legado en Goldberg, cómo y de qué formas está presente en su lengua poética.

Jacques Derrida en *Los espectros de Marx* (1993) -y en varios de sus otros escritos sobre la experiencia de “heredar”- propone el problema del legado relacionándolo sobre todo con el campo de la política, la cultura, el pensamiento y la escritura. Su propuesta nos invita de forma constante a problematizar el proceso de recibir una herencia pues no

Mundial. De no ser por el general Eleazar López Contreras, quien consintió amparar a judíos en Venezuela, gran parte del pueblo israelí que desembarcó en algunos puertos venezolanos habría sido entregado a su *fatum* de exterminio: “de no haber recibido permiso para permanecer en Venezuela me hubiera visto obligado a lanzarlos sin piedad al mar”, comenta el capitán de una de las naves que desplazaba a los judíos. La misma Goldberg en su incesante reflexión sobre la cultura e historia judía, ha cultivado un archivo de testimonios en los que algunos sobrevivientes de las embarcaciones alemanas evocan con sentido agradecimiento esos acontecimientos del 1939.

es ésta un patrimonio que se transmite y se asume de forma mecánica. Por el contrario, heredar implica una intervención de parte del legatario del mandato que recibe dado que asumirlo es también leerlo, interpretarlo, transformarlo.

Además, la herencia es una forma de la memoria que nos habla de los ausentes, de esas presencias virtuales que el filósofo llama “espectros”: “Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (1995:12). Derrida se está refiriendo a la imposibilidad de habitar el presente sin estar en deuda con algo que nos antecede y nos constituye. El heredero parece estar siempre ante la mirada incansable de lo que hereda que le exige asumir una responsabilidad ante la deuda con el pasado/origen

La obra de Jacqueline Goldberg escribe los espectros que atraviesan la memoria del yo poético y de su estirpe: la historia de una familia marcada por la herida del holocausto judío. Dice en *Verbos Predadores*: “Mis ancestros se plantaron con muecas de insomnio/ a sabiendas de que los seguiríamos con ojos alambrados” (Goldberg, 2007: 22).

Al parecer, quien hereda debe, por encima de todo, reafirmar los legados. Como observa Derrida en *Escoger la herencia* (2003): “es preciso hacerlo todo para apropiarse de un pasado que se sabe que en el fondo permanece inapropiable, ya se trate por otra parte de memoria filosófica, de la precedencia de una lengua, de una cultura, y de la filiación en general” (IX).

Ahí donde los legados parecen ajenos e inapropiables es precisamente donde se vuelve necesario “reafirmar” la herencia de parte del legatario, intervenirla, pues “la herencia exige hacerse cargo de lo que en ella hace ruido: esa zona defectuosa donde el

patrimonio se resiste a la inversión y pide ser intervenido e interferido” (Saraceni 2012; 13). Cada legado exige de su heredero que lo continúe en el tiempo, aun cuando esa herencia esté interrumpida por huecos, hendiduras, fallas, pérdidas; es justamente ante esas zonas opacas de la herencia donde se vuelve necesaria la intervención del legatario, pues su figura funciona como contenedora de las tensiones del legado, como única respuesta al momento de hacer frente a “aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya” (Derrida 1998:13).

Desquiciar el “presente vivo” es la tarea del espectro: descolocar el presente con eso que nos es dado desde el origen. Ante el descampado del pasado ancestral, la poesía del “ahora” debe estar en constante rendición de cuentas. Derrida advierte que “Ése es el entuerto originario, la herida de nacimiento que padece, una herida sin fondo, una tragedia irreparable” (*Ibid*, 35).

La literatura deberá entonces desplegar su capacidad de regresar las identidades al *desastre natal*, siendo la única posibilidad de redención ante el deslave del origen: cerrar las cuentas pendientes o, al menos, asumir tales cuentas desde la poesía, como proceso inherente al legado mismo: “Hay escrituras que regresan al pasado para escuchar el mandato de la herencia” (Saraceni, 2012:103).

En Goldberg este viaje de la escritura hacia el pasado parece ser recurrente con la finalidad de mostrar que heredar es también escribir aquello que de la herencia se escapa a ser comprendido y parece ser un patrimonio sin posibilidad de inversión sino a través de la palabra. El “mandato de la herencia” obedece a procesos de una identidad

atravesada por un origen doloroso: “No soy lo que digo sin un origen auestas/ sigue irresoluto el olor negro de mí desarraigo” (Goldberg 2007:22).

A partir de lo anterior, el propósito de este trabajo es recorrer la poesía de Goldberg en busca de indicios que, como este verso, produzcan una problematización acerca del tema de la herencia y sus devenires.

1.2. ... *cuando gimás en mi carne*. De la maternidad

*y sale un río de mamá por debajo de la puerta
un río rojizo y triste que no se mueve*
María Auxiliadora Álvarez

La literatura es un espacio donde el poeta puede nombrar sus quebraduras y carencias. Al parecer, en ocasiones la vida trae consigo experiencias excesivas que logran representarse sólo cuando la palabra poética se enuncia desde lo que Ossott llamaría el ámbito del riesgo: el desamparo. Sin embargo hay “Quien se rehúsa a la aventura (...)”. Amparado en las relaciones con un mundo ‘interpretado’ mantiene, conserva y sigue la ley de lo ya interpretado” (Ossott, 2008: 824). Ese “mundo interpretado” responde en buena medida a la necesidad que tiene la sociedad de protocolos que ordenan y determinan las conductas de los sujetos y a los juegos que la cultura, la sociedad y el poder han puesto en marcha para delimitar modelos de conducta y de esta forma diferenciar la normalidad de la anomalía.

Uno de los campos subordinados a este tipo de control es la afectividad. Los límites naturalizados de las zonas afectivas funcionan claramente dentro de algunos códigos dogmáticos. El amor, la soledad, el resentimiento, parecen estar constantemente

vigilados por la mirada de la cultura y sus protocolos biopolíticos que no permiten excepciones, desbordes, miradas transversales.

La maternidad padece este control, pues representa una suerte de *fatum* inherente a la condición femenina instaurada por dispositivos de poder. Lo que conocemos por maternidad está potencialmente regulado a partir de modelos y arquetipos: “Así pues, las imágenes y representaciones de la maternidad están socialmente construidas” (Daich, 2008:62). Ser madre es una condición asociada a la bondad, ternura, aceptación, felicidad, y sobre todo, es una condición que parece comprobar y potenciar lo femenino en la mujer.

A sabiendas de que todo discurso hegemónico, en tanto discurso de poder, excluye lo que puede desestabilizarlo y oculta o castiga toda inconformidad o discrepancia en relación con él, nos preguntamos: ¿Dónde y cómo localizar un contrarrelato de lo materno? ¿A través de qué modos de expresión se interpelan estas convenciones de la experiencia materna? Pensamos con Florencia Garramuño, en su libro *La experiencia opaca* (2009), en esa “noción de experiencia siempre mediada por el lenguaje”, que permite entender la poesía como espacio para la representación de una madre de excepción, en las antípodas de la convencionalidad que rompe con el protocolo normativo que establece la forma y los modos de la maternidad.

Es necesario problematizar el concepto de maternidad y asumirla como un constructo de la cultura y de sus patrones soberanos y buscar otras lenguas que nombren la condición materna a contrapelo. La poesía de Goldberg junto con la de otras poetas venezolanas (Miyó Vestrini, Hanny Ossott, Yolanda Pantin, María Auxiliadora Álvarez,

por mencionar algunas) se caracteriza por reflexionar sobre los excesos de la experiencia materna en su representación poética, es decir, excesos de una maternidad que no caben en los modos de representación convencionales.

La literatura pone en escena experiencias desbordadas que los dispositivos biopolíticos no pueden contener, aspectos del ser que se exceden de las normas y las convenciones. Estos elementos que se producen en los bordes de la vida para comunicar relaciones atípicas son los que pretendo estudiar a la hora de abordar el asunto de la maternidad en la poesía de Goldberg. Hasta qué punto la maternidad constituye una experiencia ruidosa, compleja, conflictiva y no de satisfacción y plenitud como se suele imaginar y, lo más importante, de qué modo la lengua poética le da existencia.

George Bataille en *La literatura y el mal* (1957) se refiere a otros modos de experimentar la vida que son producto del arte y de la estética: “Hay una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística, lo que la realidad niega” (2000:39). Las negaciones de las que se ha ocupado la sociedad y las formas consensuadas de vida establecidas por el orden son las mismas que la poesía de Goldberg problematiza, deconstruye, sobre todo cuando de nombrar la maternidad se trata. Es una voz que desde la lengua poética interfiere e interrumpe los acuerdos de sentido existentes sobre la maternidad, la estirpe, la pertenencia.

Ahora bien, tal como fue mencionado anteriormente, no es sólo Goldberg dentro de la poesía venezolana quien se ha ocupado de problematizar la maternidad y volverla un “efecto” de escritura. En este sentido, intentaré establecer y articular lazos de

comparación con las poetas mencionadas que también dedicaron alguna o gran parte de su obra a una profunda reflexión sobre la madre, con la finalidad de analizar distintos modos que tiene la poesía de interrumpir los acuerdos existentes sobre la maternidad y proponer otros más polémicos y críticos.

2. Hipótesis

En la obra poética de Jacqueline Goldberg está presente el tema de la genealogía (la herencia y la maternidad) configurado a través de un sujeto lírico al margen del orden y los protocolos de experiencia normalizados que, a través de la escritura, interviene los protocolos normativos de la experiencia.

3. Antecedentes

Esta investigación se abastece de unos antecedentes ya mencionados en el planteamiento del problema; sin embargo a continuación son señalados grosso modo:

Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás* (2008) y *La soberanía del defecto* (2012) emprende un recorrido por la literatura de diversos escritores latinoamericanos a través de los cuales reflexiona sobre el tema de la genealogía, la herencia y la memoria, y cómo la escritura puede hacerse cargo de enmendar las cuentas con el pasado. En ambos textos, guardando distancias, la autora aborda los temas desde el cuestionamiento y la puesta en duda de los sistemas hereditarios y de la memoria, en tal sentido esta investigación podría asirse a alguno de sus postulados y conclusiones para pensar los procesos genealógicos en la obra poética de Jacqueline Goldberg.

Jacques Derrida en *Los espectros de Marx* (1995) realiza una reflexión fundamental para entender la herencia y las implicaciones que conlleva el proceso hereditario. Desarrolló la noción de espectro, sobre la base de la cual este proyecto pretende abordar el tema referido a la espectralidad del pasado judío y las diferentes significaciones que la poesía de Goldberg pueda producir.

Pierre Bourdieu en *El espíritu de familia* (1994) propone, entre otras cosas, pensar la familia como una “realidad que trasciende a sus miembros, un personaje...”, para afirmar que el hecho familiar como construcción social es a la vez quien se enuncia a sí misma, es decir que funciona como causa y efecto simultáneamente, y que a través de su configuración se podría enunciar una voz poética que la nombre y la padezca. Así pues, Bourdieu le proporciona a esta investigación las herramientas teóricas necesarias para acercarnos al tema de la familia en la poética goldberiana como una potente fuente de sentido, ya sea tanto para sacralizar la estirpe como para cuestionarla y, por supuesto, hablar desde ella.

Además de éstos, otros autores, quizás con una conexión menos directa, anteceden este trabajo, tales como Foucault, Ranciere, Bataille, Luis Miguel Isava, por nombrar sólo algunos.

4. Justificación

*Helena maldijo a su madre
Job a sus antepasados
¿ibas a ser tú la excepción?*
Cristina Peri Rossi

Lo que Bourdieu llamó el *family discourse* en *El espíritu de familia* (1994) reafirma la noción que entiende a la familia “como un agente activo, dotado de voluntad, capaz de pensar, de sentir y actuar” (136). Es pues la familia un eje articulador de sentidos en una vasta producción de textos literarios latinoamericanos. Se nos presenta como un ente al que se vinculan otros “estados” de la subjetividad como la pertenencia, la genealogía, la memoria; en ella confluyen los elementos que podrían diseñar una articulación del sujeto frente a su (falta de) identidad.

Los estudios realizados acerca del tema de la herencia no son muchos y en su mayoría responden a intereses antropológicos sobre cómo las civilizaciones han asumido el peso generacional que les antecede. En el plano de los estudios culturales, teóricos como Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michel Foucault, Lévi Strauss, entre otros, se han preocupado por pensar las configuraciones de la herencia y su incidencia en la cultura, la política, la ideología, y la lingüística.

En cuanto a la literatura, Gina Saraceni ha desarrollado en *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua memoria* (2008) y en *La soberanía del defecto. Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana* (2012), una línea de pensamiento para abordar la herencia y la memoria, específicamente en escritores cuya lengua madre se problematiza al estar atravesada por el

desplazamiento, creando con ello un entre-lugar lingüístico, donde “la lengua materna es un plural problemático y difícil de habitar” (2012:21).

En este trabajo, me interesa analizar los modos cómo Goldberg representa el tema del legado y la dificultad que implica hacerse cargo de la herencia a través de la palabra poética que habla “con la boca cuajada de larvas” como se destacó anteriormente. Una palabra que se enfrenta con una lengua y una cultura divididas y marcadas por las heridas del pasado.

Sabemos que desde el terreno del psicoanálisis y actualmente desde los estudios de género, la problematización sobre “la madre” como una figura simbólicamente cargada de “funciones” ha sido y sigue siendo una de las constantes inquietudes. Por ejemplo, desde el psicoanálisis se aborda este tema sobre la base de la relación madre-hijo y las líneas de pertenencia y pérdida que se fundan en tal relación; el feminismo, por su parte, ha reflexionado en cuanto a la posibilidad de negar la maternidad en tanto mandato patriarcal o asirse a ella como deseo orgánico practicado desde la libertad. De ambas posturas –psicoanalítica y feminista- pretendo distanciarme porque lo que me interesa es revisar cómo la poesía pone en escena protocolos de maternidad alternativos a los hegemónicos.

Ahora bien, desde la literatura, la bibliografía crítica sobre este tema adolece de un tejido referencial vasto, y en Venezuela esta constatación se intensifica. Aunque es de nuestro conocimiento el interés que recientemente ha despertado esta problemática³,

³ Por ejemplo, Tatiana Rojas lleva a cabo un proyecto para estudiar las formas políticas de la maternidad en Frida Kahlo, Gabriela Mistral y Diamela Eltit, o María del Pilar Puig con “Madres en la literatura española”, UCV, 2004.

todavía no contamos con un estudio que se acerque a las formas que la lengua poética ha tenido para asumir y subvertir los acuerdos de sentido establecidos en cuanto a la maternidad. Este estudio intentará subsanar tal ausencia crítica a través de un análisis de algunas obras de Goldberg donde es posible observar cómo la estética tiene la capacidad de transgredir los acuerdos existentes sobre los modos de entender e imaginar la maternidad y la figura de la madre, y proponer otras formas de pensar tal condición.

5. Tres capítulos componen el cuerpo de estas *Escenas de familia* en un intento por organizar las vertientes específicas del tema genealógico que me interesa analizar. El primero, “Un maldito recodo de la sangre”, rastrea las escenas donde se desarrolla el tema de la herencia y sus modos de representación. A partir de una fotografía de Patrick Zachmann, se plantea cómo el legado es un gesto fundacional que el legatario interpela y subvierte. Para acompañar las reflexiones sobre esta noción me sirvo de los postulados que Jacques Derrida desarrolló en varios de sus trabajos sobre la herencia, especialmente en *Los espectros de Marx* (1993), donde se conceptualiza la idea del espectro como una deuda con la cual se debe aprender a convivir y, además, como una presencia-ausente que atraviesa la pertenencia y la identidad del heredero. Es *Laiba* (1988) el poemario fundamental para articular estas nociones, pues se despliega en él todo un pensamiento acerca del origen judío -diaspórico y trágico- del hablante poético y cómo la vuelta a la casa crispa las concepciones consensuadas acerca de la identidad y la stirpe como lugares seguros, estables e inamovibles.

El segundo capítulo, “Escenas de familia”, se inicia formulando la idea de la pertenencia familiar como algo inherente al ser -una suerte de esencia que se configura

desde una dimensión biológica y cultural- para entonces problematizar la idea de familia a partir de las reflexiones de Althusser, quien proporciona el concepto de Aparato Ideológico de Estado⁴, con el cual se piensa la familia como una institución de poder cuyo propósito es regular y controlar el orden social a través del dispositivo familiar. Además, en este capítulo se revisa el texto de Pierre Bourdieu en *Espíritu de familia* (1994) donde se introducen varias ideas fundamentales como el *family discourse*, *backstage* o trastienda; y la antinomia entre estructura estructurante/ estructura estructurada. Estas premisas teóricas sirven para analizar los poemas que ponen en escena las distintas maneras de vivir y concebir la genealogía. *La salud* (2002) es el poemario más representativo de cómo la familia participa de un momento de alta tensión familiar a causa de la enfermedad de uno de sus miembros.

“Te engendraré príncipe y desierto” es el tercer capítulo de este trabajo y en él me interesa hacer un recorrido por diversos aspectos de la maternidad: primero, pensarla como un discurso socialmente preestablecido, construido a partir de modelos políticos heredados del patriarcado y sus distintos arquetipos occidentales; segundo, analizar cómo la obra poética de Jacqueline Goldberg interviene tales modelos mediante un lugar de enunciación excéntrico. Para desarrollar esta propuesta de análisis tomo como punto de partida los planteamientos de diversas estudiosas del feminismo (Beauvoir, Rich, Kristeva), además de las ideas de Luis Miguel Isava en *De las prolongaciones de lo humano: reflexiones en torno a la experiencia y sus inherentes protocolos* (2012), donde propone repensar los procesos de percepción a partir de la idea de que éstos están establecidos por protocolos normativos y de cómo la estética y la cultura plantean protocolos alternativos

⁴ Desarrollado en su libro *Ideologías y aparatos ideológicos de Estado* (1970).

a los dominantes. En este capítulo, el poemario *Máscaras de familia* es el epicentro del análisis por ser un libro que muestra una manera distinta de experimentar la maternidad.

El lenguaje poético como un modo de asumir y nombrar los desbordes del sentido es un asunto que será remarcado a lo largo del estudio en consonancia con la idea desarrollada por Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia* (1975) de que “la experiencia del poeta es sobre todo verbal” (22). En este sentido, el trabajo también se interesa por analizar las formas de la lengua poética de Jacqueline Goldberg para interrogar y subvertir las realidades del ser y su relación con el mundo.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

Un maldito recodo de la sangre
De la herencia y su escozor.

*A Mónica y Esteban,
mis hermanos.*

*En toda genealogía
hubo un diluvio*
Cristina Peri Rossi

Habría que pensar la vida a partir de la herencia, y no a la inversa.
Jacques Derrida



1.- Esta fotografía⁵ de Patrick Zachmann muestra a tres mujeres judías: la madre del fotógrafo y a sus dos hermanas. La primera⁶, de piel blanquísima, inaugura un gesto: la mano en el rostro casi tocándole la boca. Tiene un brazo cruzado y la mirada perdida

⁵ Perteneciente a su libro "Enquete d'Identite ou un juif à la recherche de sa memoire". Disponible en <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchDetail&VBID=2K1HZOQJXUCJO1&PN=51&IID=2S5RYD1SZWUJ>

⁶ He decidido hacer la lectura de esta fotografía de derecha a izquierda; sin embargo, hecha como tradicionalmente suele hacerse, es decir de izquierda a derecha, también funcionaría como una secuencia donde se repite y subvierte un gesto simultáneamente.

como mirándose hacia dentro. La segunda mujer también tiene la mano en el rostro pero, a diferencia de la anterior, se toca la boca con un dedo. El brazo igualmente cruzado y la mirada como fijando un objeto. Su piel no es tan blanca. El cabello es un poco más largo que el de su hermana. La tercera mujer no muestra los brazos y mira fijamente al visor de la cámara. Aprieta la boca. Tiene el cabello corto, como la primera mujer. No cabe duda de que las tres mujeres pertenecen a una misma estirpe, que son parte de un mismo relato donde cada una reescribe a la otra. En el gesto que repiten y a la vez subvierten, hay generaciones traduciéndose. Las tres hermanas están unidas a través del nexo filial y de la pertenencia. Esta fotografía podría leerse como una imagen que pone en escena la transmisión de una herencia, y puede observarse cómo los cuerpos son capaces de reescribir un legado a través de la repetición y la sutil variación de un gesto. La primera mujer funda un gesto en la secuencia que va atenuándose hasta desaparecer, pero su desaparición no podría interpretarse como la extinción del legado sino como su apropiación mediante la variación y la traición; es ahí donde la heredera, aun sabiéndose parte de una estirpe, instaura su propia forma de pertenencia, rasgando la genealogía, poniéndola en duda, cambiando su trayectoria.

Quiero utilizar esta fotografía para pensar el hecho hereditario como un proceso donde se repite y a la vez se subvierte un gesto fundacional. Además para preguntarme cómo desde la literatura es posible hablar del gesto de modo “retrospectivo y prospectivo a la vez”, pues se hereda desde y para la memoria (Saraceni 2008:26). Y es que ninguna existencia es posible sin un relato que la anteceda, que la nombre desde el pasado. Aun antes de nacer, ya nuestros padres sortean las opciones para ponernos un nombre que sirva de bandera al capital simbólico familiar, a nuestra primera herencia: el

apellido (Bourdieu, 1994). Recorremos la infancia signados por una identidad que nos es otorgada y salimos de ella con los legados auestas, legados que luego torcemos y actualizamos.

Además, esta fotografía guarda estrecha relación con un poema perteneciente al libro *Luba* (1988) de Jacqueline Goldberg -sobre el cual volveré más adelante-, donde la voz poética afirma: “sus retratos persiguen en mi carne/ un poco de esa edad discreta/ en que solíamos parecernos todas (...)/ acostumbradas a sostener cualquier guerra” (2006:349). Tanto en la imagen de Zachmann como en el poema de Goldberg está la idea de legados que repiten el gesto, que “sostienen la guerra” a través de ese parecido que une y a la vez quiebra las estirpes.

Las obras poéticas parecen habitarse de temas que responden mayormente a un “orden cronológico que es asimismo un orden lógico, desde un comienzo, un origen” (Bourdieu, 1994: 1). En la poesía de Jacqueline Goldberg el tema del origen se disemina por gran parte de su obra en una constante reflexión. A lo largo del recorrido por sus poemarios es posible encontrarnos con escenas donde la herencia se enuncia con más fuerza y otras donde es apenas un hálito. Su escritura se sirve de diferentes imágenes y tonos para delinear un pensamiento acerca de la herencia que permite visualizar, no sólo los mecanismos que están en la base de la transmisión y lectura de un legado, sino también los modos cómo el discurso de familia se construye sobre la base de la noción de herencia y el lugar que ésta ocupa en su poesía.

Llama la atención que desde su primer poemario, *Treinta soles desaparecidos* (1986), es posible rastrear la presencia de la herencia. Asumiendo la brevedad que ha

identificado la mayor parte de la poética de Goldberg, este libro nos muestra una colección de versos herméticos, con la intromisión de ciertos elementos simbólicos que hacen de su lectura una empresa difícil de acometer. A diferencia de sus siguientes propuestas estéticas, no hay un yo poético que pone de manifiesto, explícitamente, la necesidad de rastrear su genealogía, pero sí una necesidad de remontar su historia: “queda manifestar/ aquel sueño/ de vírgenes sentadas/ en el costado de la espiga/ -¿mi origen?” (Goldberg, 2006: 399).

Esta primera mención de “aquel sueño” revela la inquietud de la voz poética por lo que de su origen necesita identificar y comprender. La idea de la espera dolorosa parece aludir a una escena casi bíblica donde el costado y la espiga anteceden no a la resurrección sino a un posible encuentro con aquello que puede ser el origen. Ahora bien, este verso fundacional manifiesta una clara voluntad -“queda manifestar/ aquel sueño”-: la voluntad que tiene la poesía de Goldberg de transitar y tantear las formas de explorar el pasado: “¿mi origen?”.

Esta forma de adentrarse en la experiencia del origen no es gratuita, obedece al misterio que éste representa, a la incertidumbre que causa la pregunta “¿de dónde vengo?”; preguntarse por el origen a través de la poesía es abrir la oportunidad de asirse a nuevas posibilidades, o de nombrar esos primeros momentos desde la sospecha. Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua y memoria* (2008) reflexiona, entre otras cosas, acerca del origen, considerándolo no como punto de partida irresoluto sino como un ente “abierto y en-el-tiempo (...) que se articula a partir de fallas, ‘puntos de ausencia’, errores, hundimientos, desviaciones, accidentes, que borran toda posibilidad

de una verdad del origen y de la herencia o de pensar el origen y la herencia como verdades solemnes” (17).

En sintonía con esta premisa de Saraceni es oportuna la conexión con otro de los atisbos presentes en este primer poemario de Goldberg que precisamente hace referencia al origen como algo por descubrir: “Del origen/ al centro/ treinta columnas /treinta soles desaparecidos” (Goldberg, 2006:395). Estos versos que abren la pregunta sobre el pasado familiar señalan la imposibilidad de un trayecto seguro de la memoria. El regreso no puede hacerse con las sendas descubiertas sino a hurtadillas, pues el camino, sus fronteras y territorios no son más que recuerdos huidizos.

Tal como se observa en los párrafos anteriores, la pregunta por el origen está relacionada con la duda. Foucault, por ejemplo, en *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971), cuestiona el hecho de considerar el origen como ente que contiene la esencia de la genealogía. Según su perspectiva, la comprensión de los procesos hereditarios no se podría “clarificar” mediante la búsqueda del origen, pues el origen mismo constituye un problema en tanto es lugar de desencuentros y tensiones: “Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen, es la discordia de las otras cosas, es el disparate” (2).

El origen es entonces un territorio donde el sujeto está a la intemperie. Buscar en él las posibles configuraciones iniciales del legado es también aproximarse a un campo de interpretación donde los sentidos se descolocan y se tornan inciertos.

En los siguientes poemarios de Goldberg este tema aparece con registros breves y comprimidos. Tal es el caso de *De un mismo centro* (1986), donde la vuelta a la memoria

se manifiesta como en una leve letanía que anuncia el abismo: “Desenredo túneles/ vuelvo/ a la edad temprana” (Goldberg, 2006:379). La escritura de la memoria es clave para entender los procesos legatarios en la poesía de Goldberg, pues hay una intermitente vuelta al pasado, una voz poética que retorna, que recorre la vida hacia atrás. El regreso a la “edad temprana” se presenta como una encrucijada, un destino cuyo camino se recorre a través de túneles, que revelan el carácter oscuro del origen y las raíces: “Se trata de pensar el pasado como proceso que se realiza en el presente y tiene lugar en el momento de su rememoración” (Saraceni, 2008: 14). Así pues, la memoria es una “experiencia actual de aquello que no está”, renovada a través de la escritura que actualiza los recuerdos y los trae de vuelta a la existencia (*Loc.cit.*). En el caso de Goldberg esta experiencia responde a una zona de su poesía donde “crujen/ nudos hechos al azar” (Goldberg, 2006:379), un espacio donde recordar es un canto a la errancia. La palabra poética representa un espacio donde se muestra la dimensión opaca del origen. Mediante la escritura se pueden nombrar los quiebres y soportar el peso de una identidad que se articula a partir de incertidumbres, el nudo, la inconformidad.

En *En todos los lugares, bajo todos los signos* (1987), el origen se hace presente como una queja, un reclamo: “Merecemos otro origen/ -la palabra quizás- cuesta mucho/ saberse hierro/ máquina forjada/ en una madrugada de ceniza” (Goldberg, 2006: 373). La voz poética enuncia el hartazgo, habla con un dejo de amargura y dolor. Es un yo dicho en plural que pudiese interpretarse como voz colectiva, como la voz de una nación ¿es el pueblo judío el que merece otro origen? La certeza de que pesa “saberse hierro/ máquina forjada” hace alusión a una estirpe que sobrevive pero se ha convertido en algo

rígido; un ente que por estar forjado desde la dureza y el mal, desde el aniquilamiento y el despojo de sus derechos, ha tenido que lidiar con una identidad problemática y pesada.

Pretender merecer la palabra como origen es acercarse contundentemente a la búsqueda de algo que pueda reescribir el relato de su genealogía. A través de la duda que introduce el “quizás” se percibe la necesidad de revisitar el relato identitario e imponerle la tachadura, buscando otras formas de experimentarlo desde su deconstrucción, padecerlo de otro modo, de ese otro modo que la poesía propicia: mostrar la cicatriz, hacerla palabra, verbalizarla.

2.- A Luba Kapuschewski, mi abuela, por lo que soy

No soy hija de la guerra, suspiro...
Soy nieta.
 Hanny Ossott

Quizás sea *Luba* (1988) el poemario de Jacqueline Goldberg que trata con más contundencia el tema de la herencia, la pertenencia y el origen. Escrito con la misma brevedad que caracteriza a su obra, se construye además en términos narrativos, pues el lector se encuentra frente a un texto poético a través del cual conoce el personaje de Luba.

En este libro hay una descripción minuciosa de la experiencia tanto de Luba como de la voz poética. La reflexión es recurrente. El constante autoconocimiento se configura sobre la base de la memoria acerca de una abuela, de Luba, como si, tal como dice la dedicatoria —que pudiera leerse como una guiño al lector para entender la poética

de ese poemario-, la poeta *es* gracias a lo que recibe de ella: “tomo su herencia/ de edades en quiebra/ los oficios tristes del abandono/ sus muertos” (2006:343). A partir de este primer poema se puede entender el proceso legatario que atraviesa todo el poemario. En primer lugar porque, pensando con Derrida en *Los espectros de Marx* (1993), “aprender a vivir, aprenderlo por uno mismo, solo, enseñarse (...) ¿no es para quien vive, lo imposible?” (11).

Entonces, ¿cómo aprende a vivir la voz poética-nieta a través de la herencia de la abuela? ¿Qué significa heredar “edades en quiebra”? ¿Cómo podría configurarse una vida que ha heredado la herida, el dolor, los muertos? Desde la imposibilidad de forjarse una identidad o inscribirse a una estirpe de forma autónoma, se puede pensar cómo la enunciación poética del proceso hereditario permite procesar esa herencia negativa marcada por la errancia y la pérdida.

Recibir la herencia en Goldberg no es sólo copiar el gesto fundacional que se transmite, es además asumir lo que de la herencia está en falta: “edades en quiebra/ (...) sus muertos”. Esta recurrente marca espectral, que define la herencia recibida de la abuela, podría abordarse también con Derrida, quien explica la herencia fundamentalmente a través de la noción de espectro: “no se hereda nunca sin explicarse con algo del espectro” (1995:35). Así pues, en este poemario no es posible heredar si no es a través de la inminente presencia espectral de Luba, que se transforma en un punto de convergencia entre su vida y la de la nieta. La voz poética se forma a través de su imagen, convirtiendo a la abuela en un espectro, pues “el espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno quiere ver y que proyecta”

(Derrida, 1995:117). Luba deviene espectro toda vez que su recuerdo “es la frecuencia de cierta visibilidad” (*Loc.cit.*), es el espectro que a través de la poesía vuelve para recordarle a los vivos la responsabilidad que tienen ante la deuda con su memoria, pues la herencia es siempre un asunto de deudas “impagables”. Así pues, la voz poética se construye sobre la base de la interpelación al espectro a quien se debe confrontar asumiendo la responsabilidad ante lo recibido.

Si bien ese primer poema parece señalar a una nieta-legataria que reflexiona sobre la herencia ya recibida, el rastreo detenido por todo el poemario otorga los indicios para considerar que se trata de una herencia en proceso, que se va fraguando a partir de escenas donde quien recibe los legados es siempre “diálogo de pasillos diurnos/raíz/memoria” (2006:343). En este sentido, pienso, nuevamente con Saraceni, que “este mirar hacia atrás (...) sirve no sólo para analizar la propia historia sino también para procesar la experiencia de la pérdida, como si se tratara de elaborar un duelo a través del ejercicio literario” (2008:83). Es pues la poesía el espacio donde la herencia tiene lugar, es a través de la escritura que la nieta se hace cargo de su legado y “procesa” la pérdida.

“Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él” (1995:12) afirma Derrida. En *Luba*, la voz poética se abisma en un constante soliloquio acerca *del* fantasma, para luego pensarse a través de él. Sus recuerdos recrean escenas donde resulta posible *ver* al espectro replegado hacia distintos espacios de su subjetividad. En primera instancia se sabe que la abuela es también casa: “casi deja su tiempo /en esa casa que nombra en voz baja/ mordida por un quejido de gases” (Goldberg, 2006: 343-344).

Es la casa el primer espacio donde sucede la memoria -y en ocasiones es la memoria misma-, donde acontece la grieta y desde donde se padecen los legados. La casa de Luba, en tanto casa “mordida de gases” lleva inherente a ella el origen diaspórico, interrumpido por la tragedia judía. Las referencias de la estirpe judía son recurrentes en *Luba* -“su país de trasnocho” (344); “mordida por un quejido de gases” (344); “alza el viejo candelabro(...)/ “sitio de gloria/muro/ceniza” (346); “sábado merodeador” (349)-. A través de ellas, la voz poética identifica los agujeros que la componen. Acude a su pasado, a sus espectros, asumiendo ya una pertenencia caracterizada por su quiebre y fractura. Lo que hereda es precisamente esa fractura, la diáspora de su pueblo, sus muertos y pérdidas. La nieta tiene entonces la responsabilidad de torcer su legado para hacer productiva sus faltas, para darle el posible sentido que sólo a través de la poesía adquiere. Atravesada como está por “su recuerdo/ su patria de trasnocho”, Luba va adquiriendo a lo largo del poemario los rasgos de una figura triste, desgajada, incesantemente nostálgica, que vuelve al pasado en busca de lo destruido, lo que su historia cuenta como ausencia.

Joan E. Friedman afirma, en referencia a la atmósfera del libro y a la estampa melancólica con que es configurada Luba: “La tristeza que anega los poemas que constituyen *Luba* es una tristeza por no tener una vida, por tener que vivir en el exilio y borrar el dolor pasado” (2006:442). Debido al abandono obligatorio del pasado, la abuela vive en una intermitente rememoración de lo perdido y surge como un sujeto encerrado en aquello que la guerra, la historia, “la barbarie” le arrebató: “para ella todo es escombros/ tiempo de elegidos” (Goldberg, 2006:344), “busca el tiempo/ en que perteneció a la tierra” (*Ibid*, p. 346), “esperaba una carta/ un desafío/ su eternidad” (*Ibid*,

p.347). Como es evidente, la abuela triste, pretérita, tiene una conciencia temporal que la obliga a saberse parte de un temporalidad que no es la suya, que perdió vigencia, aunque sea la única que habita; entonces busca “su eternidad”, la trascendencia de su estirpe de “elegidos” que para ella será un constante exilio, una involuntaria huida.

Luba “vino de muy lejos/ sus ojos arrastraban/ una fuga de pieles y derrotas” (*Ibid*, p. 345), carga con la herencia de su familia y su pueblo a cuestas. Los símbolos de la religión judía aparecen inscritos en su angustia:

alza el viejo candelabro⁷
repitiendo las plegarias
de nuestras fiestas más temidas

hunde en su frente el amargo pudor
de haber sido una extraña
sitio de gloria

muro
ceniza
(*Ibid*, p.346)

Los rituales judíos ofrecen una suerte de salvoconducto para asirse a su estirpe.

La abuela repite plegarias y ritos como un modo de reafirmar su genealogía. Igualmente, la nieta sabe que es parte de la misma estirpe y que le pertenecen las ceremonias espirituales judías, es decir, la cultura de su familia: “nuestras fiestas más temibles”. La voz poética también reproduce su pertenencia pero desde la escritura, tal como se observa en la fotografía de Zachmann; es decir, recibe el gesto, lo reproduce y lo tuerce mediante la poesía. Es una escena de familia donde tanto la legadora como la legataria acceden a sus capitales religiosos para rememorar el “sitio de la gloria” y además fruncir

⁷ El Menorah es un candelabro de siete brazos que representan, según Éxodo 25:31, los dones que deben llenar el cuerpo humano: espíritu de Dios, saber, inteligencia, ciencia, trabajo, creación artística y fe. Igualmente, representa los diez sefirot del árbol de la vida cabalística.

el ceño ante el “muro/ceniza”, frente a eso que las nombra desde un origen tan glorioso como fracturado.

En *Luba*, las más de las veces la herencia se aprehende desde el deslave:

cambia de sombra
para *obligarme a padecer*
una herencia a la que sólo se pertenece a ratos
con el cuerpo a cuestras
intentando siempre un segundo desvelo
una estancia en otro lado
(*Ibid*, p.344-345; énfasis mío)

En estos versos, Goldberg asoma una suerte de poética de la herencia afirmando que se trata de un patrimonio intermitente (“a la que solo se pertenece a ratos”), que no asegura nada sino que produce desvelos. Derrida explica que “El espectro se convierte más bien en cierta ‘cosa’ difícil de nombrar” (1995:20), y en tanto representa dificultad es también sombra y padecimiento para el sujeto que lo vive. El espectro es en este poema la presencia que reclama al legatario la necesidad de que su cuerpo esté siempre a la espera, dispuesto a llevar/padecer/soportar el peso generacional, a ser un eslabón de la cadena, “el segundo desvelo”, repetir y desacomodar la mueca que parece ser la marca de pertenencia familiar.

Ante la infinita tristeza de la abuela -sus muertos, su pasado angustioso necesariamente convertido en olvido pues no hay tierra donde volver a buscarlo- la voz poética reacciona desde su sensibilidad, desde el inexorable dolor que significa obedecer el mandato de la herencia, recoger las grietas de Luba y plegarse a ellas: “duelen estas ganas de luto/ de amanecer recogiendo plumas/ en patios ajenos/ ganas de ser ella” (Goldberg, 2006: 347-348), y además parece quedar en evidencia la voluntad del sujeto poético de cargar con el peso hereditario de Luba, esas “ganas de ser ella”.

“Pero ¿qué se *produce* entre las generaciones?” me pregunto con Derrida (1995:19). Entre esta generación abuela-nieta hay una “omisión, un extraño lapsus” (*Loc.cit.*) pues la patria de la abuela es también la de la nieta pero esta última no la vivió directamente, sino que la padece ahora a través del peso de la falta que es la memoria de la abuela judía marcada por la pérdida del lugar natal.

Julia Kristeva, en su análisis sobre Hannah Arendt en *El genio femenino* (1999), afirma que “La judeidad es uno de los dones que se reciben al nacer (...) y que conviene pensar y juzgar” (2003: 123). A partir de esto, podría decirse que *Luba* es el poemario de Jacqueline Goldberg donde se despliega y decanta esa judeidad.

El dolor causado por las “ganas de luto” es un indicio fundamental para rastrear la experiencia del duelo que vive la nieta. “El trabajo del duelo no es un trabajo como otro cualquiera”⁸ (Derrida, 1995:114); en este sentido, vemos en los demás poemas del libro cómo el luto produce en la heredera una suerte de sensibilidad especial hacia su vida que, al parecer, depende del espectro siempre al acecho. El luto que habita a Luba es heredado por la nieta, quien vuelve a sufrirlo cada vez que la abuela abismada en los recorridos de la memoria revive y actualiza el pasado. De esta forma, los muertos, los fantasmas del propio espectro, aparecen para ser dolidos, para que la nieta reescriba el

⁸ Derrida ha reflexionado largamente sobre el trabajo del duelo (noción que toma de Freud). Precisamente en *Los espectros de Marx* (1993) asocia los procesos hereditarios con la configuración y las formas de hacer el duelo. Entre otras premisas, desarrolla la relacionada con los traumas, partiendo de la idea de que todo duelo “va siempre después de un trauma” (1995:114) y en ese proceso, debe garantizarse la seguridad de que el muerto “... se quede ahí y no se mueva ya” (*Ibid.*, p.23), como una forma de fijar en la memoria la presencia inamovible del muerto. Además de las constantes asociaciones con el narcisismo y sus traumas (psicológico, biológico y cosmológico), Derrida propone que “En ese trabajo del duelo en marcha, en esa tarea interminable, el fantasma sigue siendo lo que más da que pensar —y que hacer” (*Ibid.*, p.115). Entonces, el trabajo del duelo no es un trabajo como cualquier otro pues debe lidiar con distintos traumas y además convivir con un fantasma que siempre está irrumpiendo en el presente, que siempre es “lo que más da qué pensar”.

pasado y lo lleve hacia otro espacio del sentido: el literario. Hacer el duelo es entonces escribir desde la grieta, vestir de luto la poesía para actualizar al pasado, resignificarlo, pues “el duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes” (Derrida, 1995: 23).

El ojo de Luba vigila a la nieta: “Me vigila un párpado/un monte/ una mujer de sal” (Goldberg, 2006:348). Esta clara referencia bíblica permite asociar a Luba con una mujer que constantemente mira hacia atrás, que devuelve la mirada al pasado⁹ y se construye a sí misma desde las heridas que constituyen la historia familiar; y esta memoria es la mirada que vigila a la nieta. Sin embargo, “no se trata de volver hacia atrás con la ilusión de recuperar el origen como instancia permanente y segura, ni como fuente o principio donde todo comienza, sino por el contrario como algo en-el tiempo que hace ‘resurgir los cuerpos olvidados’, los silencios y los quiebres” (Saraceni, 2008:30). Entonces, la nieta no accede, mediante la mirada de la abuela, a un origen definido y estable sino a una procedencia en-proceso vinculada a las zonas de la historia familiar donde la diáspora es un momento dominante y fundacional.

Este acceder a la herencia por medio de la memoria hace posible “reconocer y elaborar otras versiones del pasado” (*Ibid*, p.20). El relato biográfico permite al legatario identificar su pertenencia, aunque ésta se presente como un ámbito que se contradice a sí mismo, pues en lugar de garantizar el arraigo lo que hace es revelar su imposibilidad, porque es una pertenencia fundada en la pérdida de la casa, la historia, la patria: “me asusta (...) / la condena indecible de su memoria/ la pertenencia” (Goldberg, 2006:348). Ahí donde la memoria del espectro parece impronunciable, donde “pertenecer” a una

⁹ Como la mujer de Lot en la anécdota bíblica, quien por mirar hacia atrás fue convertida en una estatua de sal.

genealogía quebrada aturde, “el heredero es entonces quien, al heredar, está llamado a interpretar un secreto” (Saraceni 2008:19).

En la poesía de Goldberg la herencia y sus enigmas han de ser subvertidos/atravesados/transgredidos por los herederos. Cuando la voz poética-nieta, a través de la palabra, enuncia sus miedos con respecto al legado, accede a él de forma oblicua, transversal, como pretendiendo “cuidarse” de lo que falla, de eso que interrumpe su pertenencia y la nombra de otro modo. El secreto que debe descifrar habita “en lo más terrible/ lo más amado” (Goldberg, 2006: 349), esto es quizás la genealogía, la familia, la sangre, en suma: esa instancia que construye la identidad como desmoronamiento y destrucción. En *Luba* el secreto pareciera consistir en sufrir la condena de la pertenencia desde la casa y la stirpe edificada a partir del trágico pasado familiar.

Casi al final del poemario se devela una de las formas más potentes de aproximación a la herencia: la que se realiza a través de la lengua. En la forma de nombrar la experiencia se encuentran resguardados también los secretos de la tradición y la historia de cada legador. Toda herencia está vinculada a la manera de experimentarla verbalmente. En este sentido, el heredero está casi en la obligación de acceder a la lengua de sus antepasados y “sentir” desde ahí. En *Luba*, la nieta cumple el ritual: “me acerco a su lengua dolorosa/ amaso un discurso de puertos extranjeros/ casas abandonadas al borde de lo presentido” (2006:350).

Esta “lengua dolorosa” es a la vez puente del proceso hereditario y herencia misma. El dolor se vuelve discurso, se convierte en eso que la heredera verbaliza, esa

palabra herida y rota por la diáspora afectiva y geográfica que la atraviesa; es decir que la herencia cobra vida en tanto hay una palabra que la nombra.

La pertenencia judía representa en *Luba* una situación ontológica¹⁰, que desemboca en su poesía cargada de símbolos religiosos judíos, forjando una conciencia del ser judío, de la lengua hebrea, de cómo la historia de este pueblo marca de modo definitivo a sus sobrevivientes. Con este poemario, Jacqueline Goldberg construye un inexorable referente poético en su producción. Es *Luba* una suerte de personaje mítico, una “mujer de sal”, esa sobreviviente judía que es recordada por su legataria como la abuela “bella/sola para siempre”. Se pudiera decir que este poemario temprano de Goldberg es una puesta en escena, a través de la poesía, del peso de la herencia judía familiar, del modo cómo la literatura hereda el pasado y lo usa para mostrar la dificultad de continuarlo y transformarlo.

3.- *Es esta casa, esta pertenencia.*

En cuanto al tema de la herencia, *Luba* marca un antes y después en la poesía de Jacqueline Goldberg. Los poemarios que le siguen parecen obedecer el mandato de este libro primero, pues muestran la escena de una legataria que se sabe parte de una estirpe pero muy pocas veces se enfrenta a ella sino que la evade quizás como una forma de soportar su peso. Ante la evidente presencia del legado como constante preocupación de la autora, mi propósito –a partir de los síntomas e indicios que se muestran en los posteriores poemarios– es esbozar una cartografía de la herencia en la obra posterior de Goldberg.

¹⁰ A diferencia de lo que representa en otras escritoras. Tal es el caso de Hannah Arendt, por ejemplo, para quien ser judía le era un problema “puramente político” (2003:123).

Los versos que he utilizado como subtítulo de este tercer apartado forman parte de un poema incluido en *A fuerza de ciudad* (1989), el único texto del poemario donde, en mi criterio, es posible visualizar el tema de la herencia:

Aparezco de repente
entre animales furiosos
animales que no me reconocen

es esta casa
esta pertenencia
(2006:319)

En este texto hay una vuelta a la casa como lugar primigenio, como espacio del afecto pero a la vez como lugar de no reconocimiento y no pertenencia. La heredera es una extraña, no es reconocida por quienes habitan la casa –“animales furiosos”-, ha llegado súbitamente, no ha estado siempre ahí, en el sitio que se supone representa el origen y la fundación.

Ese “aparecer de repente” hace pensar en una casa espectral habitada por presencias peligrosas, “animales furiosos”. La referencia al animal como ocupante de la casa apunta, según lo explica Gina Saraceni en el artículo “La intimidad salvaje”, al hecho de que la animalidad es un grado de la experiencia que adolece de protocolos para explicarse, un “más allá” de la experiencia que excede a la comprensión y explicación racional, una suerte de “expresión que capta las fuerzas inéditas de lo vital” ahí donde la biopolítica se excede para dar paso a experiencias que no son traducibles de no ser por el “grado animal de la lengua”, ese desborde que ocurre cuando lo humano ya no es suficiente, cuando lo que se quiere decir no es posible a través de la existencia humana, eso que deviene animal (2012:177).

Los animales furiosos que no reconocen al sujeto lírico de Goldberg tampoco reconocen una forma de pertenencia que no sea a través de la casa, a la cual ellos vigilan y dan vida para abrir en ellas grietas y fracturas. “Esta casa/ esta pertenencia” es una zona de irreconocimiento. Y es que “hablar de la casa significa asumir la pertenencia como malestar” (Saraceni, 2012: 175). Ese malestar que responde a la resistencia de la legataria ante la incómoda permanencia en el origen. La heredera, en cambio, debe subvertir el gesto, aparecer de pronto en la casa pero siempre con la expectativa de volver a abandonarla. Siempre con la huida como primera opción ante el desamparo y la orfandad, pues la casa no asegura; al contrario, da cuenta de su fractura.

Ya desde el libro *Máscaras de familia* (1991) se propone la idea de que los legados no se reciben sino que se entregan. Acá la herencia funciona mediada por la maternidad (tema sobre el cual se hablará con mayor profundidad en el último capítulo). Este libro, escrito con la brevedad y contundencia que caracterizan la obra poética de Jacqueline Goldberg, devela esa relación íntima entre la mujer y el hijo, y la transmisión de su historia a través del cuerpo. Además, da cuenta de las formas que tiene la madre de enfrentarse a ese alguien que está por llegar y a quien debe hablarle del pasado que lleva a cuestas, de su estirpe, de su genealogía.

Derrida, en *Los espectros de Marx*, explica que “En el fondo, el espectro es el porvenir, está siempre por venir” (1995:52), alegando que el espectro en ocasiones desarticula la antinomia de presente y pasado, pues instaura una forma distinta de

concebir la contemporaneidad en tanto el pasado representa siempre una amenaza para el futuro, y por consiguiente, es una presencia intempestiva que interrumpe el presente¹¹.

Ante el hijo, ese espectro que “está por venir”, el sujeto lírico de Goldberg asume su posición de madre-legadora. Le habla *al* fantasma: “Ante la paciencia de ajenos/ heredarás mi soledad” (Goldberg, 2006:266). Al hijo que está por venir se le atribuye la soledad que la voz-madre, anteriormente nieta, heredó de Luba: “sola para siempre” (*Ibid*, p.345). Con este texto parece empezar a trazarse la genealogía expuesta a través de la obra poética de Goldberg. La nieta-legataria, ahora madre-legadora, elabora por medio de la escritura una genealogía hecha de pérdidas y faltas, de fantasmas y muertos que la poesía vuelve presencias vivas. Une los puntos de una pertenencia que se disemina entre los fantasmas de la familia y quienes estando vivos persiguen su sombra y deuda.

El hijo no tiene otro destino que el de su madre. Ésta sabe que no podrá evadir los dardos que le vienen del pasado:

creerás en orillas
Abuelos carcomidos por el odio

Nada habrá más absurdo
Que nuestro pasado
(2006: 267)

Ante la desidia de los recuerdos, la madre advierte al hijo acerca de un pasado que ha sembrado en la stirpe la desesperanza y la resignación, la conciencia de que el

¹¹ Agamben, en *Qué es lo contemporáneo* (2008), también piensa las relaciones temporales de la memoria y la sensibilidad a través de la noción de “contemporaneidad”, que desde su perspectiva es “la singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia” (2), y a partir de estas reflexiones propone pensar la contemporaneidad como una relación discontinua del tiempo para la cual se hace necesario tomar distancia del momento actual y observarlo desde las posibles implicaciones de acontecimientos que ya sucedieron o que sucederán.

tiempo no borra la falta y la pérdida que funda a la genealogía. El hijo nacerá atrapado en la memoria de su genealogía sobreviviente del mal y que pudo levantarse de la persecución y el éxodo. La referencia a los abuelos nos hace pensar que las “edades en quiebra” que recibió de la abuela le son ahora transmitidas al hijo que amenaza con llegar, con interrumpir, con cargar o aliviar el peso de una familia que sabe que su historia está fundada en el dolor y la tragedia.

Además del legado de los abuelos, la madre intenta perpetuar su historia individual en el hijo, transmitirle una herencia que más que la historia de la abuela es también la suya marcada por ese relato fundacional: “Te guardaré/ mis ropajes de infancia/ el olor a muerto/ de aquella felicidad” (*Ibid*, p.279). Esta infancia parece estar poblada de presencias que se diseminan por la memoria de una niñez que tuvo que convivir con los espectros.

No se podría hablar de herencia, hogar, familia, sin hablar de la infancia. Siempre que se vuelve al origen, se vuelve a ella. Este retorno que emprende la madre responde en gran medida a la necesidad de asirse a un capital simbólico que pueda entregarle al hijo. En Goldberg, la herencia de la madre no es otra que su historia íntima y afectiva, sus modos de tramar y torcer la herencia de la sangre. La biografía materna es el legado que recibe el descendiente, el siguiente en la cadena genealógica. El hijo es de la madre en tanto hereda su vida, formando un vínculo más allá de la conexión corporal: un nexo que se consolida con su nacimiento.

Luego de *Máscaras de Familia*, el tema de la herencia en Goldberg volverá a aparecer en *El orden de las ramas* (2003). Éste es uno de sus poemarios más herméticos y viene a develar los lamentos e inquietudes de un sujeto lírico que habla desde el diálogo y

la transgresión del verso. Acá la voz poética experimenta la descolocación, se desfigura y se abre a todos los opuestos, puede ser hombre o mujer, pregunta y respuesta, negación o aseveración. En palabras de Lorena Bou Linhares: “los poemas de *El orden de las ramas* materializan la inagotable movilidad de la palabra: la diseminación entre el decir y el escuchar” (2006:435). La multiplicidad de registros que se observa en este poemario sirve para nombrar ciertas rasgaduras y experiencias del sujeto poético.

En oposición a los anteriores libros, aquí las figuras legatario-legador dejan de ser voces femeninas, y se enuncian desde un yo poético hombre: “Mi herencia de quejumbroso, siempre en ascuas” (Goldberg,2006:96). La queja sigue atravesando la poética de Goldberg. La herencia es aún una inconclusa letanía, el suplicio de una pertenencia que duele. La noción de herencia configurada a través de los anteriores poemarios es puesta en escena por la voz poética que asume su “herencia de quejumbroso”, a sabiendas de que sus antepasados se rindieron ante las evidencias de su debacle y sucumbieron ante el lamento que lo precede.

En este libro, el origen judío aparece en el poema para plantear la pregunta acerca de la herencia como pertenencia interrumpida:

- Mis culpas son otras. No quiero hablar de ellas. No me persiguen. Están adosadas a la inclemencia de otras plegarias
- Eres sacrilego, de vano resbalar. No ayunas, no ruegas, no pones en jaque tu esperanza. Escribes tu nombre en un libro profano, tu epitafio en efimeros paisajes de provincia
- Mi signo está al revés, por eso tiemblo y desconozco las herencias que me han sido propinadas para sobrevivir
(*Ibid*, p.101)

En este poema se observa la subversión del gesto heredado, ese que se repite en la medida en que se traiciona y modifica. El gesto se transforma en mueca, en

inconformidad. Hay un legatario con una herida diferente a la que su estirpe le ha impuesto, pues sus “culpas son otras”. Al parecer éste se resiste a cargar con la memoria de los ancestros; sin embargo, sabe que le es imposible liberarse de la historia que lo antecede: “La herencia es entonces reafirmación de lo que nos es asignado y reactivación de sus contenidos a través de un acto de infidelidad por parte del legatario” (Saraceni, 2012:15). En el poema, la infidelidad del legatario es representada a través de otra voz que reclama con vehemencia de familiar ofendido: “Eres sacrílego, de vano resbalar. No ayunas, no ruegas” (Goldberg, 2006:101). Es quizás la voz del espectro reclamando la resistencia a los rituales familiares más antiguos, la judeidad exigiendo su espacio, su continuidad. La tradición judía es entregada como un talismán para “sobrevivir”; sin embargo, el sujeto poético “está al revés” y desconoce las herencias. Las rechaza porque le son prescindibles e innecesarias.

Hannah Arendt afirma sobre la judeidad que: “Ya no se trata como para Hamlet, de ser o no ser, sino de pertenecer o no pertenecer” (en Kristeva: 2000:105). Se puede pensar con Arendt en un legatario que se sabe judío pero que transgrede los rituales de su tradición que lo harían continuar la sucesión generacional sin problemas de no ser por su resistencia a tales protocolos. Esto demuestra otro modo de la pertenencia: desde el desvío, la línea de fuga, la inconformidad. Por lo tanto, se configura una pertenencia defectuosa, atravesada por la clara subversión del gesto.

Cuando Derrida en *Escoger su herencia* (2003) habla de cómo heredar, hace especial énfasis en la necesidad de reafirmar la herencia: “¿Qué quiere decir reafirmar? No solo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida.(...) filtrar, interpretar, por consiguiente transformar, no dejar intacto, indemne.” (13). A partir de

estas reflexiones, se puede pensar que el heredero de *El orden de las ramas* es aquel que en el momento de reafirmar los legados que le son entregados, los transforma. Entonces, bajo esta concepción, subvertir sería a la vez reafirmar: negar la herencia admitiendo el peso de su entrega: “desconozco las herencias que me han sido propinadas para sobrevivir” (Goldberg 2006:101).

La voz poética (múltiple)¹² de este libro habla desde la certeza de un cambio en el tiempo que a su vez ha transformado la estirpe, la ha vuelto ausente:

- Me fue otorgada una orfandad de fieras
 - Crímenes de rumorosa demencia
 - Abro los ojos, desentierro mi cuello. ¡Dios, que no me falten las palabras, nunca, nunca en tu pantanoso reino!
- (Goldberg, 2006: 121)

Admitir la orfandad como un “bien” que se hereda es saberse un legatario en permanente soliloquio. No es éste un sujeto línico que convive con los espectros en un diálogo mutuo sino uno que está deshabitado de presencias y que se siente negado por la genealogía. Lo que implica, en este caso, la paradójica situación donde se observa lo que Foucault y Derrida plantean, es decir, que los legados no sólo vinculan y garantizan una pertenencia sino que, por el contrario, también la interrumpen y problematizan.

Se podría conectar esta voz con la que en el poemario *En todos los lugares, bajo todos los signos* afirmaba “merecer” otro origen: “la palabra/ quizás” (Goldberg, 2006: 373). La palabra es ahora la única licencia para habitar el “pantanoso reino” de Dios. En esta petición (“Dios, que no me falten las palabras”) salta a la vista la puesta en escena de

¹²Esta voz que podría también pensarse como una voz rizomática (Deleuze y Guattari; *Mil mesetas*, 1994: 9-16), pues está diseñada para hablar desde distintos ángulos, para crecer y expandirse entre las raíces, para ser raicilla. No puede olvidarse que para Deleuze toda voz es un agenciamiento colectivo de enunciación, donde decir “yo” nunca es decir “yo” sino todas las conexiones que ese “yo” tiene con el mundo.

una herencia “activada de otro modo”: se acepta un Dios como suprema deidad pero no se accede a él a través de los rituales heredados genealógicamente, sino a través de su transformación en otros modos de orar y de acercamiento a él.

Ya en *Verbos predadores* (2006) hay una vuelta al origen. Un intento por explicar la orfandad desde el desarraigo. Si en los anteriores poemarios se observa al legatario en los diferentes modos de heredar (desde recibir hasta deconstruir la herencia), en éste se configura a través del reconocimiento de un origen cuyos secretos y misterios han sido develados; no hay cabos sueltos entre la voz que hereda y su origen, se han extendido los puentes que hacen posible la comunicación entre uno y otro lado del abismo genealógico. No sin dolor y queja, el legatario de *Verbos predadores* sabe que existe sólo a partir de un origen judío que instaura la sensibilidad del desterrado. En este libro, es puesta en evidencia la lucidez y claridad del sujeto lírico de que su existencia depende de su pasado y origen. Sabe que se negaría a sí mismo si no se afirmara en la memoria de sus antepasados. Es “en nombre de” que la voz poética podría decir “yo”.

A veinte años de su primer poemario —donde se pregunta: “¿mi origen?”— Jacqueline Goldberg, a través del sujeto que habla en el texto, dice:

No soy lo que digo sin un origen auestas.

Sigue irresoluto el olor negro de mi desarraigo.

Quisiera afirmar
Que heredé la clavícula de los iluminados
Que mi stirpe estuvo alguna vez untada de sal

Me honraría elogiar el deterioro,
Arreciar en la humareda de lugares sin nombre.

Pero todo cuanto lamento es mordaza (...).
(2006:22)

No es posible configurar una identidad al margen del origen. Este texto muestra un pasado que se lleva “auestas” y recorre el relato biográfico de la voz poética como una suerte de oráculo. El desarraigo funciona como el núcleo de sentido desde donde es necesario pensar la herencia y la pertenencia en la poesía de Goldberg.

El legatario de este poema asume su deuda con el origen y sus antepasados; sin embargo, desearía al menos reconocer su grandeza, pensar que sus generaciones pasadas construyeron una memoria de laureles, que accedieron a los misterios, o que en todo caso transformaron la derrota en una experiencia catártica y restauradora: “Me honraría elogiar el deterioro”, afirma como quien constantemente busca lo hermoso de lo vil, encontrar el ángulo luminoso del dolor. No hay protesta ante esta fisura: el heredero no reclama otro origen, sabe que “todo cuanto lamento es mordaza”, que la queja no lo salva, no lo redime, que quizás su única función es explayar la desdicha, nombrarla: darle el nombre de exilio, desarraigo, pérdida.

“No pueden las herencias infundirme más que escozor” (2006:22), dice el hablante poético de *Verbos predadores*, quien con este verso reconoce el “escozor” de la herencia, esa forma de pertenencia configurada como desacomodo. Es decir, hay un reconocimiento de la duda que se tiene en relación con la supuesta garantía que otorga un legado. De allí el “escozor” como un modo de resistencia a la confianza en el patrimonio familiar.

Mis ancestros se plantaron con muecas de insomnio,
a sabiendas de que los seguiríamos con ojos alambrados.

Aprendieron que no hay errancia sino consuelo.
Vivieron del luto, feroces y míseros
entre las tonalidades del estorbo.
(*Ibid*, p.22)

La voz del heredero habla *de* los espectros con la certeza de quien ha vivido lidiando con sus presencia y ha experimentado su amenaza. Se trata de hacer de “las tonalidades del estorbo” una lengua, un lenguaje poético sobre la base del cual se despliegue el problemático ejercicio del heredero, lo que Derrida llama “una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (1995:12).

En este poema puede leerse una suerte de crónica del desamparo. Es el relato de una estirpe que le habla a sus descendientes a través de “muecas de insomnios”, y cuando dice “muecas” nombra las anomalías que toda herencia tiene que son también factores hereditarios; pues la mueca es precisamente el gesto desfigurado, expresado de otro modo, tal como lo hacían las hermanas judías en la fotografía de Zachmann. Es entonces el reconocimiento de tales desfiguraciones lo que propicia el acceso de la voz poética a una genealogía para rastrear “con los ojos alambrados” la pertenencia o, en todo caso, la constatación de su imposibilidad como una manera de ser parte de la estirpe a sabiendas de que la pertenencia también sucede a través de la extranjería del apellido. Ésta, que parece ser la negación de la familia, es una forma de genealogía “en falta”, que afirma su existencia en tanto espacio fracturado donde el origen muestra interrupciones.

En los siguientes poemas de *Verbos predadores* -los cuales rompen un poco la recurrente forma del verso breve en Goldberg- la herencia es rastreable a partir de minuciosos referentes que dan cuenta de la posible conexión de los legados con otros ámbitos de la experiencia.

En primer lugar, el hecho hereditario se presenta en relación con el cuerpo, tal como se puede observar en algunos versos del poema titulado “Lineamientos”: “Mi rostro,/ ojos sueltos, boca empinada,/ no es lo que parece/ sino un amasijo de vocales desterradas” (Goldberg, 2006:25) La memoria se inscribe en cada zona del cuerpo donde se establezcan lazos con el pasado, y además configura una forma de utilizar la palabra que responde al desacomodo de la heredera, que está “desterrada”, que balbucea y no encuentra otro modo de decirse que no sea el tanteo y la desconfianza. Las proporciones y rasgos del cuerpo son una forma de mostrar, al igual que lo señala la foto mencionada, cómo el legado se vuelve cuerpo y gesto donde se ponen en escena los capitales simbólicos del legatario: “Mi frente carga culpas de insomnio,/se acomete filosa en su desmemoria” (*Ibid*, p.25).

La identidad y su deconstrucción se pueden pensar también a través de la observación del rostro, zona del cuerpo donde la herencia tiene lugar: “Mis rasgos de muchacha polaca, salvaje de Judea,/ irán trastornándose” (Loc. cit.). Es decir que el cuerpo refleja la desviación del gesto primigenio, de la secuencialidad hereditaria. La mirada, el rostro, los rasgos configuran la fuga del “gesto” familiar. Algunos dan cuenta de una rostridad¹³ que obedece a indicadores de una identidad cuarteada. El rostro y el cuerpo del sujeto poético se van alejando del calco familiar para adquirir otra sintaxis, otra expresión. Derrida se pregunta “¿Acaso no hay que pensar que la pérdida del cuerpo puede afectar al propio espectro?” (1995:134). Entonces, si en el poema de Goldberg los

¹³ Entendiendo “rostridad” a partir de las reflexiones que Deleuze y Guattari han desarrollado en el capítulo titulado “Año Cero-Rostridad” de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* donde se plantea la rostridad como una forma de organización de subjetividades y significaciones a través de la disposición semiótica del rostro (2006: 174-176)

rasgos del cuerpo se trastornan, el espectro y por ende los legados también padecen y se turban. Los espectros que constituyen la identidad de la voz poética son también susceptibles de transformación mediante su aparición en el cuerpo en la herencia.

En *Verbos predadores* la puesta en escena de la herencia también se relaciona con el tópico del viaje y la huida: “El viaje/ o nacer.” (Goldberg, 2006:53). Parece que el origen es movilizado y puesto a prueba por el viaje o en todo caso éste último es la salvación ante los entuertos originarios, el “desastre natal”:

Me sacaron de mi casa,
 Me arrancaron la ropa,
 Me tatuaron una cifra,
 Me gasearon,
 Me incineraron
 Me convirtieron
 (...) www.digital.ula.ve
 Dije “estuve en las fauces”.
 (...)
 Me asquearon temprano.
 Me entregaron horas crudas.
 (*Ibíd*, p.53)

En este poema, el sujeto lírico habla en primera persona, sin embargo construye una suerte de voz colectiva (semejante a la de los primeros poemarios) a través de la cual enuncia el dolor judío. Habla en nombre de su tribu marcada por algo ajeno al cuerpo que es también la marca de una historia del mal y la violencia que transforma para siempre el relato de esta estirpe. El yo poético es a la vez todo el pueblo israelí ante la memoria de su tragedia, y la experiencia del holocausto es contada en el poema como un manifiesto doloroso. Cada episodio de la guerra se disgrega en el poema y logra diseñar

una panorámica del sufrimiento, una cartografía del desasosiego, una imagen de la escena misma del dolor: “Vi torcer un pan, un lloro” (2006:54).

Este poema lleno de referencias históricas declara que el lugar para cargar la herencia y asumirla en toda su complejidad es la poesía:

Y pese a todo
Un rumor lengua adentro,
Muy adentro,
Pequeño,
Torpe,
Desheredado
(*Ibid*, p.55)

Así como se pudo observar en *Luba*, los legados pueden ser abarcados desde y en la lengua. Se habla de un *rumor lengua adentro* que quizás esté relacionado con la escritura poética pues se construye como un rumor silencioso, íntimo, conectado con una sensibilidad que se acerca a lo más íntimo e inexpresable. En Goldberg, la poesía es un recurso para mostrar que no hay herencia sin escozor, y es a través de ese *rumor* que la herencia se entiende también como fisura, como un secreto que desafía y se torna casi incomprensible.

5.- La ciudad como herencia.

Si bien los legados permiten legitimar y asegurar la continuación de las genealogías, las ciudades desde donde se enuncian los procesos hereditarios son en gran medida cómplices de tales procesos, y en ocasiones, protagonistas, pues “la ciudad por sí sola emite un discurso” (Noe Jitrik. 2002:345).

En *Postales negras*¹⁴ (2011), debe considerarse cómo la natalidad en una ciudad de agua despliega una serie de postales que demarcan un recorrido por la pintura y sus representaciones hídricas. La memoria, el origen y los legados se configuran a partir de la ciudad o de su imposibilidad. Si en los poemarios anteriormente revisados Goldberg construye la (no) pertenencia desde los orígenes judíos, acá se hace referencia por primera vez a su venezolanidad, es decir que el yo lírico declara el lugar de su natalidad y rememora su origen en una ciudad venezolana: Maracaibo.

Olvidé que provengo del agua. De un lago. Orilla putrefacta. Hablé de París,
Brujas, Ámsterdam, Praga. Dije de una contradicción. Por perverso olvido.

No digo Maracaibo.
No sabría decir Maracaibo.
Pese a tanta agua donde no fui
(Goldberg: 2011:74)

Maracaibo representa aquí el lugar de un origen forzoso y es rememorada precisamente desde su olvido. La voz poética recuerda que sus raíces también están amarradas al agua, al lago, pero le resulta infructuoso nombrarlas desde ahí. Entonces, a través de esa imposibilidad se construye una idea de herencia donde la ciudad constituye un punto de quiebre para acceder al legado. En este sentido, la ciudad parece la herencia misma, y asirse a ella es, por lo tanto, una experiencia que el sujeto poético vive con desasosiego. Es una herencia que se nombra desde el lugar imposible de la pertenencia.

Este último modo que ha tenido Jacqueline Goldberg para representar la herencia habla de un proceso donde los legados se fundan en el espacio íntimo y se

¹⁴ Un libro a partir del cual podría pensarse en los legados literarios y artísticos de Goldberg, sobre todo los pintores que conforman su herencia pictográfica.

proyectan hacia zonas de significación cultural más amplias. Así, por ejemplo, vemos cómo en principio la voz poética habla de la (no) pertenencia a través de la casa, la abuela, la historia familiar, el apellido; y ya en los últimos libros proporciona una idea sobre la huida, el viaje, la ciudad natal en contraposición con otros lugares de refugio y olvido, lugares – “París, Brujas, Ámsterdam, Praga”- para evadir lo que falla de la sangre, para dirimir en el viaje la problemática pertenencia a una estirpe, para buscar el sosiego que la casa y el origen no son capaces de ofrecer. La voz de Goldberg sabe que sobre ella pesa la mirada del espectro, y busca la manera de subvertir el gesto, de tomar la herencia desde su ángulo más excéntrico, de transformarla a través de una lengua propia y a la vez “extranjera”, ese único espacio para dolerse sin fingimientos, para escuchar las voces de la memoria e intervenirlas: la poesía, que en este libro es también un lenguaje que teje relaciones con la cultura visual, con la pintura, con las postales sobre lugares de agua para mostrar cómo las herencias que el poeta acumula son traducidas por el lenguaje poético y transformadas en un modo de reescribir la propia historia.

CAPÍTULO II

ESCENAS DE FAMILIA

www.bdigital.ula.ve

Familia:

2. f. Conjunto de ascendientes, descendientes, colaterales y afines de un linaje.

DRAE

La gran familia es una herida de muerte

María Auxiliadora Álvarez

1.- “Familia”.

Es un hecho innegable que no elegimos tener una familia sino que nacemos irremediabilmente dentro de una. Todos tenemos una madre, un padre, una herencia familiar: todos tenemos un pasado.

La familia, además de representar una zona emocional para los afectos y la ontologización de sus muertos, es una institución de poder que regula y controla las relaciones entre los sujetos y asegura su reproducción. Althusser la considera uno de los Aparatos Ideológicos de Estado (1970), cuya función es encarnar a través de prácticas y rituales la ideología soberana.

Pierre Bourdieu en su texto *El espíritu de familia* (1994) considera a la familia “como una realidad que trasciende a sus miembros, un personaje transpersonal dotado de una vida y espíritu comunes y una visión particular del mundo” (1994:136). También podría entenderse como una forma de organización que deriva en modos de experimentar los vínculos de sangre a través de protocolos específicos que se realizan dentro de la casa y en la vida en sociedad.

La familia se construye a través de prácticas del afecto. A esta zona íntima Bourdieu la llama “trastienda (*backstage*)”, para hacer referencia al lugar donde los miembros de la familia se vuelven sobre sí mismos en un intento por consolidar su

vínculo, asegurarlo mediante rituales. Hay, por ejemplo, “secretos de familia” que deben ser guardados recelosamente ante la mirada expectante del otro, del ámbito de lo público, creando con ello “la idealización de su interior como sagrado (*sanctum*)” (Loc.cit.).

Este conjunto de prácticas constituye el “*family discourse*, discurso que la familia dice acerca de la familia” (Loc.cit.), sobre la base del cual “la unidad doméstica es concebida como un agente activo, dotado de voluntad, capaz de pensar, de sentir y actuar” (Loc.cit.). En tal sentido, las relaciones circunscritas al ambiente familiar pueden ser concebidas también como rituales que sacralizan la convivencia y producen leyes del hecho genealógico fundadas en la continuidad, la evolución, la permanencia en el tiempo.

En el texto citado, se establecen dos categorías para entender la construcción de la noción de familia:

Así, la familia como categoría social objetiva (estructura estructurante) fundamento de la familia como categoría social subjetiva (estructura estructurada), categoría mental que es el principio de miles de representaciones y de acciones que contribuyen a reproducir la categoría social objetiva (*Ibíd*, p.138).

Es decir que la familia es a la vez causa y efecto, proceso y producto; un sistema que se desarrolla y consolida en sí mismo y que ha logrado reproducir esta imagen “social objetiva” a través de protocolos naturalizados de vivir la experiencia familiar. La institución y el poder funcionan como legisladores civiles para dictaminar reglas y paradigmas que estructuran la familia como una instancia que determina los vínculos y las relaciones entre sus miembros.

Si bien existe una mitología de la familia como instancia fundamental para el control y el orden social, habría que revisar si las representaciones y relaciones familiares responden siempre a lo que el orden ha establecido como “bueno” o si detrás de estas “máscaras de familia” no se esconden zonas ciegas y grises que desmienten la aparente garantía que otorga esta institución.¹⁵

Lo que me interesa preguntarme a través de la obra de Goldberg es: ¿Qué pasa en la trastienda de la familia? ¿Cómo la literatura pone en escena esas fisuras de la sangre para desmontar el aparato familiar e intervenirlo políticamente?

2.- En esa casa que nombra en voz baja

Es como si amáramos. Es como si sintiésemos. Es como si viviéramos.

Rafael Cadenas.

En 1991 con la publicación de *Máscaras de familia*, la producción poética de Jacqueline Goldberg revelaba dentro de la familia la existencia de algo que a pesar de haber sido “destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz”: lo ominoso (Freud 1919: 10). Esta vez, la familia como tema literario muestra precisamente el hecho de que algo permanecía secreto, afirma que había algo detrás, en el sitio sagrado de la intimidad, y que era necesario asumirlo mediante máscaras.

¹⁵ Esto podría asociarse con lo que Deleuze y Guattari proponen en *Mil mesetas* al diferenciar un sistema “arborescente”, genealógico donde todo obedece a un orden y a secuencialidad, de un sistema rizomático o antigenealógico que apunta a una concepción de la estirpe no lineal ni secuencial de la familia basada en los saltos, la discontinuidad, “deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos” (1994:25).

Este libro sobre las zonas secretas de la familia parece advertir, de golpe, que la armonía familiar funciona como envoltorio, como estampa, como la valla publicitaria que al poder le conviene presentar para reproducir el mensaje de felicidad familiar.

En Goldberg, esta gran estampa es deconstruida a través de dos operaciones distintas: la máscara y el defecto, que muestran en qué medida la familia es un “hacer como si”, un parecer más que un ser, que esconde las fallas de la sangre y el quiebre que todo apellido encarna en su historia.

La primera sospecha sobre lo familiar en el poemario está cercada por la posibilidad de “volver”:

esta es mi certeza
mi fuga
(..)
el puñal
tu sangre empozada
la infatigable hora
de volver
a las máscaras
de familia
(Goldberg, 1991: 15)

Lo que reconoce el yo poético en este texto es que la certeza está en fuga, que la única posibilidad de permanecer en familia es a través de máscaras que escamotean el puñal y que garantizan el juego de apariencias. Lo que se oculta detrás de la zona del “parecer” es lo que la poesía revela, como un modo de verbalizar lo “no dicho”, de cuestionar lo que yace enmascarado por el juego del “como si”.

Este doble juego entre la “seguridad” que otorga la máscara familiar y lo que está oculto detrás de ella, desemboca en una experiencia que se vive a través de protocolos

excéntricos y no naturalizados, es decir, desde la voluntad de interrumpir la imagen confortable de la familia mediante el gesto poético:

Mi dolor
Tendrá sabor a familia

Será a ratos bendito
Privilegio de condenados
(*Ibid*, p.33)

Otra vez el hablante poético del libro reconoce la familia como espacio conflictivo: la herida está en la casa, en la pertenencia, en el juego de ocultarse detrás de la máscara. Sin embargo, ese “dolor”, ese malestar será “a ratos bendito”. La palabra poética no participa del enmascaramiento, al contrario funciona como una forma de quitarle el antifaz a la norma y comprobar el vacío que hay detrás; “de ahí la necesidad de pensar la familia desde la doble articulación” (Saraceni, 2008:31), es decir, como una “máquina que une a sus miembros en una sucesión pero también los separa y distancia en la medida en que muestra sus desvíos” (Loc.cit.). Así pues, la familia entendida como unión y rasgadura es lo que el poema intenta representar al arrancar su máscara y mostrar la ambivalencia de la familia y cómo está construida no sólo a partir de la continuidad y la estabilidad sino también de la interrupción y la apariencia.

En *Trastienda* (1991) el tema de la familia aparece nuevamente para seguir escribiendo su contrarrelato. El regreso a casa significa para el yo poético enfrentar la tragedia identitaria, esa fisura estructural del apellido y la historia familiar:

No me hablen de huidas
porque de ellas me hago

vuelvo intacta
al desastre natal
(Goldberg, 2006: 243)

Esta noción de regreso está relacionada con la de pérdida. No hay regreso posible pues “Regresar es constatar la pérdida de un mapa que aseguraba una pertenencia y que ahora se extravía y enrarece” (Saraceni, 2012:59). Entonces, si el regreso supone “constatar la pérdida”, para el sujeto lírico de este poema volver a casa es también revisitar la herida que ya se tenía antes de emprender la huida.

Hay un libro de Goldberg titulado *Insolaciones en Miami Beach* (1995) que propone otro modo de deconstruir la imagen cómoda y confortable de la familia poniendo en escena las vacaciones de una familia de clase medioburguesa que en los años 90 va a Miami: el verano de la Venezuela del dólar a 4,30. Este poemario revela algunos indicios desde donde es posible escudriñar la cultura y el comportamiento de las familias de clase media venezolana en Miami¹⁶, que parece ser la “otra” Venezuela.

En primera instancia, el tema familiar aparece marcado por la incomodidad, el malestar, el tedio. En el siguiente poema se observa a la familia que celebra el cumpleaños en un McDonald’s:

Benjamín sopló las siete velas
En un chato *pay* de manzana

Negó la urgencia de regalos
Aceptó con sabiduría la poca fiesta

Sin embargo lloró

Ahora pienso en la fealdad
de un cumpleaños en MacDonalds
en el insoportable y baboseado abrazo
de una abuela

¹⁶ La familia es representativa de un país pues pasa de su ámbito privado al público y colectivo, adquiriendo dimensiones mayores de sentido, dando espacio para la interpretación de una arista que incluye más significaciones.

dos tías
tres primos
y cinco mesoneras
(2006: 220)

El cumpleaños: escena familiar por excelencia. La voz poética observa al cumpleañosero como protagonista del circo donde la tradicional “torta” es sustituida por un “chato *pay*”. Lo que aquí ocurre es la desterritorialización de la torta, esta vez es un *pay*, que escrito en cursiva permite llamar la atención sobre los cambios que supone ser venezolanos en Miami; cambios que en este caso tienen que ver con la apropiación de la lengua. Ante el llanto de Benjamín, aparece otra circunstancia: la del imaginario comercial, la del kitsch de la MacFiesta familiar. Acá el poema pone en evidencia cómo el cariño de los miembros de la familia (abuela, tías, primos) es percibido como una situación “insoportable” en el marco de una cultura —la americana— donde los afectos son medidos y controlados según políticas de regulación de la emociones, que vuelven la gestualidad exacerbada de los latinoamericanos inconveniente y fuera de lugar, tal como si mejor les fuese a éstos estar lejos, presenciar el cumpleaños con distancia, reprimir el espectáculo emotivo, aceptar que para el niño son ellos unas figuras incómodas.

En este otro poema se hace referencia a una escena de familia que se construye a partir de la tragedia, de la muerte y sus rituales:

El tío morris murió en Manhattan
cerca del río y los puentes

él mismo escogió la urna
tramitó su última migración

lo arregló todo
para que sostuviéramos
el tiempo necesario de llorar

llorarlo un poco
solo un poco

porque también se encargó
de futuras disputas de familia

su testamento en nombre del río y los puentes
fascinación de ventana de hospital

tan cerca del río y los puentes
(*Ibid*, p. 26)

Los rituales protocolares de la muerte suelen ser los escenarios donde el “sentimiento familiar” es expuesto, explayado, y en ocasiones puesto a prueba. El tío Morris anticipa la escena funeraria. Supo que algunas lágrimas serían posibles en tanto todo estuviese “arreglado”. Advirtió las posibles jornadas de la parafernalia familiar: el velorio, el llanto y las “disputas”. Estas últimas son quizás tan inexorables como el llanto. Cuando la familia experimenta la muerte de uno de sus miembros experimenta también el escozor de la convivencia y la vulnerabilidad.

3.- *La salud* como enfermedad.

Así como *Luba* es el poemario fundamental para pensar la herencia en la poética de Goldberg, *La salud* (2002) representa la principal puesta en escena del hecho familiar. En este libro la familia asiste a su cuestionamiento y son descritas las formas ominosas en que asume la incómoda travesía agónica de la salud.

Algunos de los poemas que componen este libro están escritos en cursiva. Tales textos podrían funcionar como una suerte de estribillo o coro, sobre el cual vuelve el sujeto poético para reiterar cómo la familia permanece a la espera o en la expectación de

los días que pasan circundando la enfermedad y pronta muerte de uno de sus miembros.

He aquí el primero:

*la familia espera en la cuerda floja
en el vientre acicalado
de una sala de emergencias*

*espera una retabla quejumbrosa
para luego desarmarse*

*tantos días fraguando el dolor
el terco dolor*

*y el enfermo que no muere
ni mejora
ni desespera
(Goldberg, 2006:135)*

Se comienza afirmando el riesgo que supone perder la salud; estar enfermo en el hospital significa estar en *la cuerda floja*. Acá se exponen los elementos que van a atravesar todo el poemario: el dolor, la enfermedad y la muerte. La familia y su espera están siempre en la frontera, al borde, cerca del deslave, de la caída. Algo terrible pasará y hay que esperarlo con el desasosiego propio de las salas de emergencias. Se trata de una escena de agonía; la agonía como un estado de desorden, de inestabilidad, de mínima mutación suficiente para amenazar y desequilibrar todo intento de control. El sentimiento familiar es el principal amenazado, pero ¿quién lo amenaza? ¿La pérdida? El miedo de que un miembro de la sangre se extinga. La “armonía” familiar es amenazada por la enfermedad de un miembro que “no muere/ni mejora/ ni desespera”, y esta suerte de intermezzo, este estar suspendidos en la cuerda floja genera tensión, algo por destemplan que quizás se resuelva únicamente en el lenguaje.

*la familia espera en la cuerda floja
más unida que nunca*

más podrida que antes

su memoria será la del mal

en sus fiestas habrá salitre

un cierto recuerdo

permitido en voz baja

(Ibíd, p.142)

Ante la enfermedad la familia tiene dos opciones principales: unirse o podrirse. Esta idea de la familia que se pudre cual fruta hace pensarla como un organismo vivo en tanto expuesto a la descomposición. Mientras tanto, la cuerda floja se tensa, es decir que el riesgo de la pronta muerte se hace más real y la familia debe unirse, juntar fuerzas; sin embargo, lo que sucede en la poesía de Goldberg es que al unirse se va desgastando hasta podrirse.

La memoria de una estirpe depende de cuánto esfuerzo se haga por no suprimir ciertos recuerdos, por preservar algunas escenas. En este poema la memoria se abastece del mal, del mal de la familia que la poesía nombra, de su fractura y su malestar ¿De cuál mal, si la familia parece ser el lugar de todas las garantías y certezas? En Goldberg, ese lugar lo atraviesan dos corrientes. La familia es a la vez fiesta y salitre. Es decir que “los sentimientos adecuados para asegurar la *integración*, que es la condición de la existencia y de la persistencia de esta unidad [familiar]” (Bourdieu; 1994:139) son subvertidos para convivir con otros que, por su parte, crisan la integración. De esa ruptura de lo cohesionado surgen las voces que susurran, que hablan detrás de las cortinas “en voz baja”:

Hay una convención privada
que no reza ya por el caído
¡que se vaya!
¡que nos deje en paz!
(Goldberg, 2006:144)

Esta “convención privada” es ese eslabón de la genealogía que se ha quitado las máscaras y habla desde la desesperación: la muerte representa la única salida. Se acaban los rezos pidiendo “la salud”. La familia ante el cuerpo en agonía acepta la muerte como solución pues el enfermo se vuelve una carga, alguien que perturba la paz con su desgracia, de ahí que la lengua poética hable desde la exclamación y el estallido: “*La familia espera en la cuerda floja/ avanza y se retracta/ celebra y luego tienta*” (Ibíd, p.157)

El lecho del caído es también un sitio de encuentro social:

Cada orfandad
sufre su propia culpa

se acuchilla en la mirada
de visitantes ataviados de súbitas virtudes

por eso es mejor
arribar a la cama del enfermo
con la cabeza baja
no respirar
fingir desasosiego
mirar de reojo
(Ibíd, p.159)

Hacer visitas al hospital, acompañar a una persona enferma, son rituales del afecto, donde se juegan lazos y vínculos propicios para la aparición de máscaras y poses. En este poema se pone en cuestionamientos tales rituales. Además, a través de él se puede pensar cómo ser huérfano es también aceptar que no siempre los protocolos que la familia impone ayudan a sobrevivir a la enfermedad. La poesía, sobre todo la de Goldberg, se niega a los fingimientos, rechaza el “hacer como si”, muestra lo terrible de “fingir desasosiego”. Cada visitante trae la ausencia de la orfandad acuchillada en los ojos, en los mismos ojos con que mirará “de reojo” al caído, como quien mira algo que debería estar escondido, pues causa pena e incomodidad.

La exhibición de infelicidad anima a las visitas, a los “pobres bienvenidos” que llegan a hurgar en lo que la familia permite que sea público, justo ahí donde el espacio de lo sagrado es interrumpido por los rituales sociales de acompañamiento que la poesía mira con sospecha porque sabe eso “ominoso” que los funda:

Nunca falta junto al lecho
un corro de tías solteronas
rescatando la ternura
la maledicencia de los estragos por venir

la luz de los últimos recodos
es hartante
pañidera.
(*Ibíd*, p.162)

Según Bourdieu, “el espíritu de familia” -del cual están dotados sus miembros- también incluye “los intercambios continuos y ordinarios de la cotidianidad (...), de ayudas, de visitas, de atenciones” (1994:140); en el caso de esta agonía familiar, tales intercambios vienen de la mano de un “corro de tías solteronas” que se interesan en mirar la enfermedad desde la posibilidad del rescate, de la prevención ante las tragedias que están al acecho. En el poema se interpela a las tías que encuentran en este escenario un posible lugar para explayar su caridad.

Hay además una tensión entre el agonizante y la familia que resiste con él al desgaste que supone la incertidumbre. Vuelve a resurgir la idea de que en Goldberg la muerte del familiar enfermo no representa oscurecimiento, al contrario, la idea casi resplandece. Más que la negación de vida, la muerte es una zona problemática donde la vida muestra sus contradicciones. Sólo que mientras la espera es la única verdad tangible, la situación es “hartante/pañidera”; sin embargo:

*la familia resiste en la cuerda floja
no ya en la duda
ni en la variación del miedo*

*no en la lágrima
ni en el temblor
de los hombros hundidos*

*su tibieza ha alcanzado el pudor
el hermoso rostro
de quienes claudican
para luego reconfortarse en olvido
(Ibid, p. 165)*

En este texto, ubicado hacia el final del libro, la familia ya no espera: *resiste*. No se percibe el desespero anterior, ni la angustia ante la enfermedad, no hay “duda” ni “miedo”. Nadie teme, sólo queda una última estancia en la cuerda floja, que ya parece destemplarse. Hay un regreso a casa, una vuelta al origen que “ardará en la frente/pero será leve” (Ibid, p.165). El olvido, o su promesa, reconforta. La muerte ha llegado y es bienvenida.

La salud es un poemario que muestra otra forma de salud, no la orgánica sino la necesaria para salir de la dificultad con la conciencia de que la vida y su repetición son más fuertes que la pérdida, que cada miembro de la familia regresa a sus casas a insertarse en la cotidianidad cargando con la ausencia, pero que siempre, con mayor o menor dificultad, la vida continúa “en relación armónica con lo que se nos escapa” (Agamben, 2011:168), y esta realidad que parece insostenible se hace posible a través de la palabra. El poema soporta el peso de la falta: “La poesía como lugar de lo común, de la falta común a todos” (Saraceni, 2014).

Ya en *El orden las ramas* el sujeto poético aparece representado desde su fragilidad e inestabilidad. Pudiese pensarse que habla un sujeto “desalojado”, usando la

figura que Roberto Martínez Bachrich desarrolla en su análisis sobre la obra de Antonia Palacios, *Tiempo Hendido* (2011): “una voz que en el acto de decirse se estudia y da cuenta de sí, de su carácter y su alma como voz que es” (2011: 354). En el caso de este libro de Goldberg, se trata de una voz que ha perdido alojamiento, que está fuera de todo rasgo de confort y comodidad. La estructura misma del poemario -fragmentaria, dispersa, atravesada por una multiplicidad de ecos y personas- apunta a esta idea del desalojo, de la impotencia de habitar, de tener residencia.

Más adelante, observa Martínez B.: “en la que la voz del desalojo recurre a uno de sus viejos hábitos: el de hacerse preguntas. Una vez más las preguntas, la queja y la nostalgia por lo sido e ido que en esas preguntas respira” (*Ibid*, p.372). Así pues, los poemas en los que puede rastrearse el tema de la familia están atravesados por la pregunta, ese “viejo hábito” del desalojado. Veamos:

- ¿Puede uno hacerse trizas en cualquier momento?
- Puede
- ¿Destrozarse en los malecones; inmolarse frente a la casa materna?
- Uno puede rendirse pero en silencio

(Goldberg, 2006:104)

La casa materna, lugar canónico del sentimiento familiar, funciona acá como el espacio del sacrificio donde el sujeto poético renuncia, se sacrifica. ¿Por qué rendirse y no buscar fuerzas? Es la casa materna también un sitio que se sufre, que no podría asumirse sin asumir también sus quiebres, cuestionamientos y dudas. Este sujeto desalojado sabe que la casa no asegura nada y que ésta puede derrumbarse, venirse abajo en cualquier momento. Se pregunta cuán de cerca lo mira la tragedia, la posibilidad de “hacerse trizas”. Hay una voz que responde afirmativamente a la pregunta: “Puede”;

para luego eludir la siguiente interrogante con una respuesta que le sugiere al desalojado la opción de rendirse: “uno puede rendirse pero en silencio”.

- Habla, si puedes, del desangrarse
 - ¿Y decir que me obstiné, que ahora regento una casa de buitres?
 - Mucho más
- (*Ibíd*, p. 112)

El desalojado siempre tiene “mucho más” que decir. La casa nuevamente está habitada por el buitre, por el animal que vuelve enigmático lo familiar. La casa se torna siniestra, amenazante, ajena. Hay en este poema una suerte de voz omnisciente que parece estar segura de lo que el desalojado pregunta y, sobre todo, calla. Éste no está seguro de nada y termina por preguntarse qué decir, qué hacer, qué (no) sentir. Como si la “casa de buitres”, el recinto de una familia que convive con la rapiña, fuese su única certeza.

Así como *El orden de las ramas* representa uno de los “experimentos” poéticos más singulares que Jacqueline Goldberg ha emprendido, *Autopsia* (2006) da cuenta de la pulsión disruptiva de la poeta para reinventarse a través de nuevos registros y modos de decir. En este poemario está presente un sujeto lírico que narra y comunica. Son textos que reescriben el registro de la crónica negra del periódico. Resolver el tono poético de una obra con un registro prestado del periodismo implica otro modo de construir el sentido; entonces, cuando en escena aparece la familia es abordada desde el acontecimiento, la trama, el suceso. En este poemario -casi como una continuación de *La salud*- la escena familiar aparece relacionada con la muerte y el cadáver. El cuerpo sin vida parece ser el núcleo alrededor del cual confluye el sentimiento familiar y se marca la estirpe.

Foucault en *Nietzsche, la genealogía y la historia* (1971) reflexiona sobre el cuerpo como “superficie de inscripción de los sucesos” (5), y afirma que “la genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo” (Loc.cit.). La memoria, el pasado y la historia son susceptibles de identificación y rastreo mediante la presencia de un cuerpo. Volviendo a *Autopsia*, cabe la pregunta acerca de la función que tiene “el cuerpo del delito” en la escena familiar y cómo el cadáver hace aparecer lo siniestro de la genealogía, es decir, que la familia no está a salvo del crimen porque la “sangre” como instancia que une también puede ser criminal:

Ocurrió en Atlanta
durante los primeros reveses estivales.
Una niña de veintidós meses de edad
pasó al menos cinco días
juguetando en torno
al cadáver descompuesto de su madre.
Miracle es el nombre de la niña.
Milagro su precipicio, su piel desguarnecida.

La policía la halló un domingo en la noche.

el diario *Atlanta Journal Constitution*
informó que la niña soportó aquella lanceada faena
gracias a unos pocos alimentos
que alcanzó de un armario,
no lejos del cadáver del que ya no bramaban caricias.

Lawarna Stevenson, la madre,
murió de suplicio natural, según la autopsia.
la familia advirtió que se ocupaba poco de la niña,
como si semejante queja sustituyese
los improperios de tantas desalojadas horas.

Tras dos días en el hospital,
Miracle, caída del yelmo de futuros infiernos
fue dada en custodia al padre.
(Goldberg, 2006:72)

La escena que se describe en este poema pone en jaque el futuro de un miembro de la familia, el más indefenso quizás: la hija de veintidós meses de edad. Todo el acontecimiento presentado muestra principalmente la sobrevivencia de esta niña que nada entiende acerca de la muerte, pero que se encuentra frente al “cadáver descompuesto de su madre”. ¿Qué es un cuerpo sin vida para quien no tiene conciencia de la muerte?

En el poema sólo se narra la supervivencia de Miracle y se vaticina sus “futuros infiernos”; sin embargo, hay una convención grupal que señala el desdén de la madre, que pisa fuerte sobre el cuerpo caído, que acusa su maternidad. La madre no alcanza misericordia luego de la muerte, está ante una familia que señala al unísono su derrota, su falla, y la condena por no haber cumplido el rol de madre según el protocolo previsto por la sociedad.

Una situación peculiar sucede en el relato de esta historia: hay una voz omnisciente en el poema que pierde la distancia del cronista y se adentra en él para defender al cadáver, para adoptar una actitud comprensiva ante esta madre. Defiende al cadáver contra la queja de la familia que advierte el defecto de la madre: “como si semejante queja sustituyese/ los improprios de tantas desalojadas horas”.

Al final del texto aparece el padre. ¿Dónde había estado durante las horas de suplicio? ¿Por qué la voz poética advierte sobre los “futuros infiernos”? El poema no devela mayores detalles, sólo se sabe que hay un árbol genealógico quebrado, una conexión filiar desordenada, algo que (no) se ha “resuelto” dos días después del cadáver, de la muerte. El padre aparece intempestivamente, casi de forma misteriosa. Llega a la

escena como una presencia que sólo era posible después de la muerte de la madre, después de la orfandad.

4.- *Origen auestas*

Ya en *Verbos predadores* (2006) la idea de familia se expresa a través del reconocimiento del origen, la identificación de la genealogía y sus grietas: “En mi sanguínea coartada sólo hay herrumbre,/ locos ensimismados, espaldas encorvadas” (22). La afirmación de la pertenencia a una estirpe llega acompañada del escozor filial, ese que se presenta toda vez que familia es también abismo. Se trata de la pertenencia como dificultad, como minusvalía que se asume a través de la escritura. No hay épica de la familia, sólo escenas fracturadas que señalan la genealogía, donde la estirpe muestra sus nudos más difíciles. Advertir que la genealogía es un recuento de tragedias acerca al yo poético hacia una conciencia de familia quebrada, de nexos que conviven con la ruptura, de ancestros que no guardan más gloria que la sobrevivencia: “en los retratos familiares no hay mujeres frondosas. / Las barbas de los bisabuelos/ no ocultan magníficas excepciones” (Loc.cit.).

La poética que sobre el origen se disemina en este libro, el más maduro de Goldberg, confirma la idea de familia como inestabilidad y fragilidad: “Los vocablos que la desdicha / arrojará sobre nuestros cuerpos/ son animales pródigos de un desorden biográfico” (*Ibid*, p. 23); y las formas que éste utiliza para desembocar en la lengua poética son producidas a partir de un origen descolocado, el mismo que aparece en *Luba* como una herida, una zona golpeada que sólo puede unir a la familia a través del dolor y la ausencia.

En el relato biográfico del ser poético las cosas quizás no estén en su sitio. La diáspora ha marcado la familia y ha convertido sus “sílabas nativas” en una queja, en una constante pesadumbre. La familia es deletreada desde su carácter doloroso. Su poética es la del llanto. Se muestra su desequilibrio: “una jaula se clava en el cuello para que me calme/ diga ‘puedo torcer el regazo natal’” (*Ibid*, p.30); la “jaula” clavada en el cuello hace pensar en el encierro como posible lugar de la reflexión, para la calma, desde donde la enunciación del “regazo natal” pueda decirse de otro modo, resignificando la genealogía en las antípodas de la convencionalidad, siendo capaz de nombrar desde la poesía “una familia/ que no llega a resguardo” (*Ibid*, p. 63). La familia entonces más que asegurar la pertenencia lo que hace es mostrar su vulnerabilidad, su estar expuesta a la vida y a la experiencia.

Las escenas revisadas a lo largo de este capítulo permiten trazar un mapa de representaciones de la familia en la obra de Jacqueline Goldberg. En primer lugar se pone en evidencia la idea de que la familia funciona a través de máscaras, que algo oculta en su trastienda. Luego, se observa cómo la armonía familiar está siempre interrumpida por el desperfecto, y acumula zonas oscuras que esconden secretos, desgarres, hiatos; estas desviaciones son llevadas a la luz en escenas de familias puntuales: el cumpleaños, el funeral, la enfermedad. En la poesía de Goldberg hay un trabajo que descoloca el sentido en esos momentos donde la familia se encuentra, se confronta y se (des)equilibra mediante los afectos. Momentos de una vulnerabilidad extraña donde siempre está presente lo ominoso. Donde lo defectuoso es visible, donde *la gran familia es una berida de muerte*.

CAPÍTULO III

Te engendraré príncipe y desierto

Maternidad: don y látigo.

www.bdigital.ula.ve

A Grecia Sánchez M.

Madre.

1. f. Hembra que ha parido.

10. f. Alcantarilla o cloaca maestra.

DRAE

1. La experiencia y sus protocolos.

*Verás, estoy hablando de lo que no llega al hocico de los cerdos,
de lo que no pueden masticar porque se les alojaría en la traquea*

Gabriela Kizer

La experiencia lleva a cuestas un discurso de inestabilidad que sólo logra asumirse sin máscaras cuando la palabra poética se enuncia desde lo que Hanny Ossott llama el desamparo como ámbito del riesgo y la fragilidad. Sin embargo, según esta poeta, hay “Quien se rehúsa a la aventura (...) Amparado en las relaciones con un mundo ‘interpretado’ mantiene, conserva y sigue la ley de lo ya interpretado” (2008: 824). Ese “mundo interpretado” responde en buena medida a los protocolos que la cultura, la sociedad y el poder han impuesto para delimitar y controlar la agencia de los sujetos y de esta forma instituir qué debemos aceptar como normal y qué excede el orden.

Luis Miguel Isava en el artículo “De las prolongaciones de lo humano: reflexiones en torno a la experiencia y sus inherentes protocolos” (2012) propone argumentos para explicar cómo funcionan las formas de percepción y cómo están mediatizadas por protocolos. Así, por ejemplo, con respecto a la percepción de una “casa” se pregunta: “¿No requiere de unos parámetros culturales que la identifican como tal?” (8). Su propuesta se basa en pensar la percepción como un proceso donde entra en

juego lo que él denomina “el archivo de lo sabido”, es decir “el cúmulo de imágenes, sonidos, sensaciones e ideas que (...) vienen en nuestra ayuda en el momento de percibir algo” (*Ibíd*, p.11). Entonces, el ser humano al momento de enfrentarse con “algo” tiene ya la mirada condicionada por una serie de indicadores previos que le permiten conocer y aprehender “de cierto modo” lo que observa.

Es posible que esta forma de entender la percepción problematice también el modo de entender la experiencia, pues ¿no es ésta “lo que se adquiere de forma directa, en contacto con las cosas y los hechos, al margen de las interpretaciones?” (*Ibíd*, p.15). Toda experiencia está modelada por un protocolo “naturalizado” que forma un modo específico de ver y no otro. Los modos de experimentar están necesariamente atravesados por un gesto histórico y social, por lo tanto habría que considerar la información que el colectivo universal se ha formado de las cosas y qué implicaciones ha tenido en cuanto a la manera de ser percibidas; es decir, que la experiencia hay que entenderla a partir de “un proceso de inserción de un individuo en las prácticas perceptivas e interpretativas de un colectivo” (*Ibíd*, p.16).

La experiencia como práctica colectiva dispone de elementos que “ayudan” u orientan las formas de observar la realidad. Para tales fines se sirve de dispositivos que modelan las vivencias y conductas a través de rituales, prácticas y tecnologías de poder; es decir, que no existe ninguna experiencia que no esté normada por los protocolos naturalizados que actúan a través de la voluntad de poder que los invisibiliza. Isava reflexiona sobre esta idea cuando propone la noción de “protocolos de la experiencia”

referidos al “proceso inherente a toda experiencia; eso otro que a menudo pasa desapercibido y que funda, califica y cualifica la experiencia” (18).

A través de tales protocolos la experiencia es ordenada y normalizada; la función de éstos consiste en ser canales de control y organización, mediante los cuales la vida se adapta a los patrones establecidos por las instituciones que norman a los sujetos; ahora bien, se pregunta Isava, cuando “aparece la posibilidad de que dichos protocolos se transgredan, se problematicen: ¿Qué ocurre en ese caso?” (*Ibid*, p.22); ¿qué ocurre cuando nos encontramos ante un “garabato” de un niño que quiere significar algo que excede la representación y que nos plantea la pregunta: qué es esto?

Si ante la repetición tediosa de ciertos modos de concebir (o escamotear) la realidad, la experiencia puede excederse hacia otros ámbitos y renovar sus modos, entonces es menester que también los protocolos se actualicen y alcancen el ritmo de los cambios que las nuevas experiencias requieran.

Frente a esta posibilidad se advierte una zozobra, una interrogante ante la pregunta: “¿qué es eso?” (*Ibid*, p.39), pues la percepción, acostumbrada a lo ya establecido, sucumbe al estremecimiento de la sorpresa, a la reacción de asombro que provoca la novedad, eso que no es legible mediante los protocolos naturalizados de explicación del mundo. Para aquietar esta pregunta, es necesario acudir a lo que Isava propone bajo el nombre de “protocolos alternativos de la experiencia”, es decir, nuevos “marcos de comprensión” para los espacios donde la experiencia parece enunciarse de manera inédita, extraña, distinta. Entonces, “ahí donde sólo parecía haber una

interrogante ahora surge una nueva forma de experimentar el aparato frente al que nos encontramos” (*Loc. cit.*).

A partir de estas reflexiones, lo que propongo en este capítulo es hacer una lectura de cómo la poesía de Jacqueline Goldberg quiebra ciertas convenciones existentes en torno al hecho materno mediante la puesta en escena de protocolos alternativos de la experiencia que muestran otras formas de ser madre, los cuales problematizan e interrumpen los acuerdos existentes sobre este “estado”.

2.- Ser madre.

Una de las instituciones subordinadas a los protocolos constitutivos de la biopolítica es la familia como espacio que controla y norma el afecto y los modos como se manejan los lazos de sangre y que funciona dentro de códigos dogmáticos. La familia y las diferentes figuras que la constituyen son presas de rituales y prácticas políticas que no permiten excepciones, desbordes o miradas transversales.

Ejemplo claro de lo anterior es la maternidad, esa suerte de *fatum* que “naturaliza” esta condición en tanto la convierte de forma obligatoria en algo inherente a la condición femenina, cuando en realidad la mayoría de las veces es una imposición, un imperativo de la cultura y el poder¹⁷. Lo que conocemos por maternidad está potencialmente regulado a partir de modelos y arquetipos: “Así pues, las imágenes y representaciones de la maternidad están socialmente construidas” (Daich, 2008:62). La maternidad, a partir de las reflexiones de Isava, podría pensarse como un protocolo

¹⁷ Basta pensar en el rol que tuvo “la madre” en el siglo XIX latinoamericano como formadora de ciudadanías y educadora de los hijos de la Nación.

naturalizado de la experiencia, es decir, como un conjunto de prácticas que, si bien se asumen como naturales, son el resultado de formas impuestas que producen estereotipos a través de los cuales se reduce el hecho de “ser mujer” a la posibilidad de ver en ella el sujeto que garantiza el amor incondicional hacia los hijos y la entrega íntegra a ellos.

En la tradición occidental son muchos los estereotipos existentes sobre la maternidad. Ésta, en tanto construcción social, es vista desde los ángulos diseñados por los dispositivos de poder que prescriben los modos de actuar en comunidad. Ya Althusser —relacionándolo con lo anteriormente abordado con Isava— lo explicó a través de la definición de Aparato Ideológico de Estado (AIE) (1970), es decir, una estructura que se inserta de forma perversa, sutil, sugerente, enmascarada en la conciencia colectiva de los sujetos que terminan actuando y deseando a partir de una ideología determinada que ellos creen haber elegido cuando, al contrario, les fue impuesta desde el nacimiento.

Por ejemplo, la iglesia cristiana (AIE) introdujo, mediante el relato de la virgen María, el modelo de madre que rige mayormente la idea de maternidad como vocación natural que se tiene en occidente. Virgen e inmaculada, María fue elegida como “madre del mesías” en tanto no fue hallado en ella pecado alguno; de hecho, la virtud con que había desarrollado su vida la hacía merecedora de llevar en su vientre al hijo de Dios. Entre los atributos que la madre de Jesús debía tener estaba la santidad, el sacrificio y la obediencia. Aun sin haber consumado el acto sexual y reproductivo, María debía aceptar llevar en su cuerpo a quien salvaría a este mundo de sus pecados. Debía sacrificarse, aceptar, obedecer, y sobre todo sentirse privilegiada por haber sido elegida según el mandato de Dios. No quejarse, porque “así estaba escrito”.

Ahora bien, la mitología griega nos ofrece, a través de la historia de Medea, una forma excéntrica de concebir la maternidad. Medea es el contrarrelato de la madre sacrificada; es una madre que puede asesinar a sus hijos aun amándolos, matarlos como un acto de “protección”, los libra de las manos vengativas de otros, y con las suyas propias le pone fin a sus vidas y a su maternidad pura. Es ésta otra madre, no la que da la vida por sus hijos sino aquella que los sacrifica a ellos, que practica el amor maternal de forma perversa y monstruosa.

Estas dos breves menciones a la carga cultural que pesa sobre la figura de la madre ponen en evidencia su relación con los protocolos naturalizados de la experiencia, y por consiguiente su vinculación con un rol que establece modos de sentir y actuar de la mujer que la obra de Goldberg resquebraja e interviene a través de la poesía

3.- Madres en la poesía venezolana.

En la historia de la cultura latinoamericana la figura del padre tiene numerosas representaciones que la muestran como efigie fundadora de estirpes y naciones, como por ejemplo los padres de la patria, héroes de la épica independentista. Las madres, en cambio, aparecen como telón de fondo, como figuras periféricas, representativas de “épicas mínimas” y domésticas que también tienen la función de educar a los futuros ciudadanos de la nación.

A sabiendas de que todo discurso hegemónico, en tanto discurso de poder, excluye lo que puede desestabilizarlo y oculta las zonas donde se producen quiebres y fisuras, me pregunto: ¿dónde y cómo localizar un contradiscurso de lo materno? ¿A través de qué modos de expresión se interpelan estas convenciones de la experiencia

materna? Pienso con Florencia Garramuño en la “noción de experiencia siempre mediada por el lenguaje”, propuesta en su libro *La experiencia opaca* (2011), que permite comprender la poesía como espacio para la representación de una maternidad de excepción, en las antípodas de la convencionalidad, que problematiza y desvía las convenciones que pesan sobre ella.

En Venezuela son varias las poéticas que han nombrado a la madre desde la incomodidad y el desasosiego. Durante la revisión de la poesía venezolana escrita por mujeres en el siglo XX y XXI, me encuentro con algunas poetisas que, si bien no desarrollaron en toda su obra el tema de la maternidad, lo introducen al menos grosso modo, y esta intromisión colabora con la configuración de una suerte de cartografía donde es posible identificar y ubicar la maternidad dentro de la producción poética venezolana.

Entre tales poéticas-madres outsider están las de Miyó Vestrini (1938-1991), quien desde la inconformidad con el orden que caracteriza su poesía enuncia la figura de la madre. En su poema “Paredones de primavera”, por ejemplo, el sujeto lírico-madre construye para su hijo una idea de un mundo asociado al horror y el mal. No hay en ella el gesto protector característico de la mujer hacia el hijo o la intención de salvarlo de lo “real”; al contrario, piensa en acercarlo/someterlo a la contemplación de escenas dolorosas: la guerra, la muerte, la historia que se escribe desde la tragedia. El mundo que esta madre le pronostica -y de alguna forma prepara- a su hijo “será de aguaceros infernales/ y planicies oscuras”. La maternidad en Vestrini sólo asegura debacles para el hijo, a quien le espera el vivir desollado “frente al horror”. También está la voz de

Márgara Russotto (1946) que en el poema “Los años salvajes” incluido en su libro *Viola d’amore* (1986) habla de una madre “desentendida” de sus hijos. Esta madre está en constante huida, y la emprende “sola, sólo con ella”. La huida le proporciona goce, quizás animado por la libertad de emprender camino en soledad, sin la carga que al parecer son sus hijos.

María Auxiliadora Álvarez (1956) merece especial mención, pues con su poemario *Cuerpo* (1985) muestra el suplicio de dar vida, incluyendo la parafernalia logística de los hospitales y las salas de parto. La puesta en escena de la parturienta con la doctora revela esas zonas de lo cotidiano donde la amargura es ley de vida. Se observa a una madre llena de reproches a la institución, al poder. Muestra cómo la maternidad es un proceso que se enuncia y se sufre desde el cuerpo, que a su vez aparece en el poema como ente mancillado, como víctima de una maternidad feroz que lo anula o, peor, lo destruye. También se pudiese nombrar la voz de Maritza Jiménez (1956) quien en *Hago la muerte* (1987) configura una poética del aborto. Este libro posee un carácter narrativo en tanto describe desde el punto inicial y la confirmación del embarazo hasta el desalojo del vientre.

4.- Asqueroso estado de desgracia

La obra de Goldberg nombra la maternidad desde una posición excéntrica, en los bordes de la regulación y el orden, pues inaugura y consolida en la poesía venezolana una forma inédita y políticamente provocadora de concebir el hecho materno.

Es *Laba* (1988) el primer momento de la poesía de Goldberg donde aparece la maternidad y se introduce atravesada precisamente por la noción de herencia. Tal como se abordó en el primer capítulo, el hecho hereditario funda una conciencia de genealogía

que, a pesar de las dificultades que implica asumir un legado, da cuenta de los modos de pertenencia e identidad: “habría que pensar la vida a partir de la herencia, y no a la inversa”, dice Derrida en *Escoger la herencia* (2003). Entonces, la experiencia materna en tanto es parte de un proceso genealógico que configura las estirpes y los linajes, debe ser necesariamente analizada a través de los legados que se transmiten y que son pieza importante en la tradición misma en torno a la maternidad.

El primer poema de *Luba* dice: “Tomo su herencia/ de edades en quiebra/ los oficios tristes del abandono/ sus muertos” (Goldberg, 2006:343). Acá la maternidad no se nombra directamente, sino de manera lateral, casi secreta. Es un mensaje sugerente que anuncia esos “tristes oficios del abandono” que no serán en los próximos libros de Goldberg una herencia recibida, sino una forma de aceptar un vientre encinta. Heredar, según Gina Saraceni, “exige hacerse cargo de lo que en ella hace ruido: esa zona defectuosa donde el patrimonio se resiste a la inversión y pide ser intervenido e interferido” (2012:13).

El yo poético de *Luba*, la nieta, es quien enfrenta esa zona opaca de la herencia para escudriñar en ella la carga en la memoria de sus antepasados y extrae de ella lo que suena mal, el quiebre, el abandono, los muertos; es decir, esos espacios donde la estirpe muestra sus grietas, sus deslaves, sus faltas.

Entonces, mediante este poemario se muestra los primeros eslabones de la poética de la maternidad que, en este caso, consiste en representar a la abuela-madre fundadora de una estirpe cargada de diásporas. Una madre venida desde el otro lado del Atlántico para empezar otra vida y que instituye una familia signada por la ruptura, la

pérdida de pertenencia lingüística y geográfica, el duelo. En estos textos, Luba es la figura matriarcal que, lejos de garantizar la fábula de abnegación y sacrificios, deja caer sobre la genealogía todo su escozor.

Los legados que se reciben, asumen y/o subvierten en *Luba*, en *Máscaras de familia* (1991) son transmitidos por el hablante poético-madre al hijo. Se trata de una herencia de lo perdido: “heredarás mi soledad” (Goldberg, 2006: 266); “Te guardaré/ mis ropajes de infancia/ el olor a muerto/ de aquella felicidad” (*Ibid*, p. 279). En estos versos la madre que transmite la herencia muestra los huecos que el legado tiene. La madre engendra un heredero triste, con un patrimonio deficitario: “te engendraré príncipe y desierto/ señor de poderosas tristezas” (*Ibid*, p.268), heredero de las mismas faltas que la voz poética de *Luba* asumió. Esta herencia, marcada más por la falta que por la garantía, se vuelve desvalida en el momento en que la madre declara al futuro hijo una verdad extrema, que problematiza las convenciones existentes sobre la maternidad como adquisición de algo y promesa de continuidad de una estirpe.

En el mundo que la madre promete al hijo no hay esperanza: “Mis costras quiebran tu futuro” (*Loc. cit.*); “Serás desamparo/ golpe sostenido/ entre las piernas/ (...) olor a fango” (*Ibid*, p.280); “Podría sentenciarte/ a charco eterno” (*Ibid*, p.292). Estas sentencias hacen pensar en un hijo a quien le vendría bien no nacer, no enfrentarse con la vida a medias, con lo terrible, sobre todo para evitar el encuentro con la madre que espera su nacimiento como una condena, que le advierte: “el mundo/ hijo mío/no espera/ lleva su propia muerte/ acorralada” (*Ibid*, p.281).

Si *Luba* y *La salud* son los poemarios fundamentales para entender la herencia y la familia, respectivamente, en la obra de Goldberg, *Máscaras de familia* (1991) es el libro más elocuente respecto a la experiencia materna como un estado de carencia, angustia e insatisfacción. Harry Almela observa de este libro que: “Ya desde el título asistimos a la desacralización de la maternidad, a la puesta en duda de esa instancia como realización del ideal femenino” (2007:427). En este poemario empiezan a notarse los primeros síntomas de una postura descolocada respecto del rol maternal y se anuncia la excentricidad con que éste es abordado.

En este sentido, lo que sucede en *Máscaras de familia* es la deconstrucción de la noción de maternidad entendida según los cánones occidentales que construyen una mitología de la madre como un derivado del pensamiento patriarcal, bien fundamentados a través de arquetipos como los mencionados al principio del capítulo. Deconstruir, según Derrida, es una acción hiperconceptual que “hace un gran consumo de los conceptos (...). Entonces intenta pensar el límite del concepto, hasta padece la experiencia de este exceso, amorosamente se deja exceder. Es como un éxtasis del concepto: se lo goza hasta el desborde” (2003: 12). Según esta reflexión, el concepto de maternidad estaría “gozando” su desborde, su exceso, y en Goldberg este exceso es una forma de intervención de las convenciones que muestra cómo la poesía pone en escena aquello que de la maternidad no tiene cabida en la norma establecida sobre este estado de la mujer. Esta subversión del concepto preescrito del hecho materno, el cual “se deja exceder” a través de la lengua poética, creo -y sobre esto volveré más adelante- que podría pensarse como un protocolo alternativo de la experiencia materna.

Ahora bien, ¿de qué forma la palabra poética de Jacqueline Goldberg enuncia una maternidad a contracorriente, que desborda los límites que la contienen? A través de una lengua breve y contundente, afilada y cruda, Goldberg propone una experiencia atormentada por la espera del hijo “vuelto náusea” (2006:265).

Máscaras de familia está escrito desde la espera de algo todavía incumplido. En la posibilidad. Es la poética de un hijo por venir, de una rotura y cambio que se aproximan. La voz poética se imagina madre antes de serlo pero, a diferencia de los acuerdos existentes sobre el estado de felicidad y deseo de quien que va a dar a luz, aquí lo que se pone en escena es una mirada sospechosa en relación al “alumbramiento” y sus consecuencias, por el modo como compromete la libertad del sujeto y afecta su cuerpo: “Vendrás/ a clavarme/ tu sangre mía/ a someterme” (Goldberg, 2006: 269). Se advierte la tragedia desde la genealogía. La sangre de su hijo, la suya misma, es precisamente la molestia, lo que se clava. La madre es amenazada por su propia sangre: la somete a la pérdida de algo que solo la escritura puede compensar. Es la escritura como forma posible para dejar de ser madre o serlo de otro modo.

Así pues, esta forma de esperar al hijo que va a nacer interrumpe el “archivo de lo sabido”, de la acostumbrada plenitud que debe experimentar una mujer encinta. La madre inicia un periplo de dolores y angustias que no alcanzan a revertirse en ningún momento a lo largo del poemario. Lo que permanece constante es el reproche y la queja. En el texto no está expresada la esperanza y las ansias emotivas de las madres por su hijo; están los desvelos, las tristezas, la zozobra. No hay dolor que libere y se atenúe con el nacimiento del hijo sino, por el contrario, su llegada representa la constatación de que

su existencia, su estar allí en la cotidianidad de la madre, produce en el sujeto poético ansiedad, reproche y lamento. No hay, a lo largo de este poemario, ninguna similitud a lo que convencionalmente suele asociarse con una madre que acaba de tener un hijo.

Estos primeros develamientos de una maternidad a contracorriente de la convención social se pueden asociar a lo que Freud llamó lo “ominoso” -ya abordado en el segundo capítulo-, pues se trata de una forma de experimentar la maternidad desde sus zonas defectuosas, de poner al descubierto las emociones “abyectas” que resultan del embarazo, y que a la luz de la sociedad llena de prejuicios y percepciones consensuadas serían juzgadas como negativas y perversas.

En Goldberg, la voz que se enuncia madre usa la poesía para ir en contra de este estado, para mostrar cómo el poema es una manera de cuestionar la cultura y las convenciones que sostienen el protocolo de la maternidad: “Tu lengua/ será mortaja/ iré quemándome en ella” (Goldberg; 2006:270); “No insinúo derrotas/ no te culpo de amargar/ mis prisas de amante” (*Ibid*, p. 296). Acá la maternidad se presenta como ese “combate” de “quien se arriesga en la lucha de lo que no tiene rostro” (Ossott, 2008:826). El riesgo es asumir la afectividad desde una trinchera separada, desrostrificada¹⁸ (Deleuze y Guattari), inexpresable. El sentir materno convencional, el del “mundo interpretado” que acusa a la madre en caso de cualquier “desorden” o anomalía en el hijo, asiste a su desborde en una poesía que busca lo que en la trastienda de la experiencia se oculta. Este otro modo de lo materno atenta contra el orden que la

¹⁸ Pienso en la desrostrificación como la operación que la literatura hace para desmontar la *máquina de rostrificación* que intenta organizar el poder y sus protocolos de determinada forma, de proporcionar un paisaje ordenado y seguro: un rostro (Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas* 2006: 174-186). El rostro de la maternidad preestablecido socialmente se desfigura en la poesía de Goldberg para producir nuevas significaciones y hablar desde sus zonas defectuosas.

política de la vida impone en la existencia de los sujetos para controlar su afectividad y sus emociones, y garantizar la regulación social. Esta madre-monstruo que Goldberg propone corresponde, de algún modo, con la idea de lo monstruoso que Georges Canguilhem, en *La monstruosidad y lo monstruoso*, sostiene: “La existencia de monstruos pone en duda el poder que la vida tiene para enseñarnos el orden” (1962: 33).

A diferencia de la larga tradición poética latinoamericana que propone una versión sublime de la maternidad¹⁹, Goldberg la plantea como una experiencia de la pérdida:

Querré perderme
cuando gimas en mi carne

querré llamarte
sombra
muerte

hijo al fin
(Goldberg, 2006: 282)

La muerte es inherente al hijo engendrado, el cuerpo materno no es leído según el lugar común de “dar vida” sino que funciona transversalmente como recinto de oscuridad; al igual que la lengua cuando busca nombrarlo y sólo encuentra un hijo “sombra/muerte” y entonces ensombrece sus códigos. La poética de la maternidad deriva entonces hacia sus zonas más inexpresables, siniestras y ocultas. En Goldberg, el monstruo está en la madre.

¹⁹ Como la paraguaya Renée Ferrer en sus *Nocturnos* (1987), quien nombra al hijo como “tibio pétalo en arrullo (...) / pequeña y breve flor” (p.42); o Gabriela Mistral, quien es reconocida como la madre de América por su forma de sublimar la maternidad.

El hecho de considerar al hijo como una experiencia de muerte me hace pensar en las consideraciones que las teorías feministas han establecido acerca de la maternidad. De acuerdo a un recorrido que hace Lorena Saletti Cuesta, en *Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad* (2008), se cree que el “instinto materno” - suficientemente descolocado en la poesía de Goldberg- es una construcción cultural y social basada en el sistema patriarcal, a través del cual se ha creado un discurso que controla y legitima el “amor de madre”. Simone de Beauvoir fue la primera en insistir en la deconstrucción del concepto de maternidad pues, según su perspectiva, representaba la anulación del cuerpo femenino. Es decir que “la maternidad anula a la mujer como persona, ya que los hijos representan un obstáculo para la trascendencia social” (*Ibid*, p.175); así pues, estas primeras interpretaciones que el feminismo hace de la maternidad obedecen a la resistencia y rechazo de la dominación patriarcal que relega a la mujer a la función reproductiva.

Ser madre es pues visto como una forma de subordinación que hace de la mujer un ente subalterno valorado sólo a través del acto reproductivo para el cual, supuestamente, está culturalmente asignada.

La poesía de Goldberg pone en escena el cuerpo encinta desde una mirada que deconstruye la promesa que implica el embarazo y muestra la lesión que significa:

Tu madre
será mujer muy sola
de esas que leen
y gritan
para no morir

Andará por la casa
palpándose
aprendiendo poco a poco
que su cuerpo

no resistirá más goces
que sus senos deberán hincharse
a la hora del descanso

que se acabó la vida
(Goldberg, 2006:294)

La contingencia cotidiana y la casa -espacio asociado al hogar como nido, como amparo del proyecto familiar, a las *máscaras de familia*- se convierten en escenario de una catástrofe para la mujer que al dar vida a otro ser pierde la suya. En palabras de Hanni Ossott se trata de un “ejercitarse en la decepción” (2008:831), de una vida que se sustrae a sí misma, que es déficit y muestra un devenir muerte que la palabra poética declara: “que acabó la vida”. Esta maternidad asociada a la muerte una vez más revoca la intención de pensarla en comunión con la idea de trascendencia humana, continuación de la vida, posteridad asegurada. Al contrario: el vientre materno deviene muerte.

En este poema la cotidianidad de la madre no es una láctea cantata a la alimentación. Es el registro de los espacios donde la mujer observa los límites de su cuerpo y sabe que su última salvación es precisamente la palabra, la única coartada “para no morir”.

Así pues, el orden, esa forma naturalizada de concebir la realidad, es también subvertido por lo que Bataille, en *La literatura y el mal* (1957), llamaría “una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida y descubrir en la creación artística, lo que la realidad niega” (2000:39).

En *Máscaras de familia* lo que el orden intenta mantener oculto es traído del espacio íntimo y secreto al colectivo y público a través de la creación poética y es puesto

en evidencia ante la escucha del lector, lo cual desestabiliza los protocolos normalizados del sentir y del ser madre.

La poesía es el lugar de la resistencia a la forma común de ser madre. Un modo de intervenir los modos consensuados de la experiencia y proponer otros. En *Máscaras de familia*, Goldberg “desenmascara” tales modos para descubrir y mostrar el lado oscuro de esas instituciones normativas de la vida y del deseo que son el soporte de la vida social. En este sentido, pensándolo con Jacques Rancière en *Sobre políticas estéticas* (2005), la poesía también es una política en tanto produce desacuerdos sobre la “división de lo sensible” (14-15) y deja en evidencia distintas formas de asumir la maternidad y los lazos de familia.

5.- ... los hijos, sus pozos enlutados.

Después de *Máscaras de familia*, las escenas de maternidad siguen apareciendo en la obra de Goldberg mediante otros modos y registros. En *El orden de las ramas* (2003), poemario escrito sobre la base de diálogos, la puesta en escena de esa forma de sentir la maternidad estridente y aparece con mayor rudeza y contundencia:

- Constató el deterioro. No hay lugar que retribuya la lágrima. Aquí quiere decir aquí. No umbral ni retorcida salida
- Por eso los nombres mal puestos, los alegatos contra la templanza, el párpado llovido. Por eso mi garganta curtida de hijos
(Goldberg, 2006: 115)

Lo que se afirma en el poema es la certeza de algo que duele, que pesa. No hay salida sino constatación de lo “real” en su dimensión más definitiva. La maternidad como amenaza para la voz poética. La garganta, lugar de las cuerdas vocales, está curtida

de hijos. Los hijos curten el lugar donde la voz nace. Donde la poesía se gesta. Por primera vez aparece la figura del hijo dicha en plural, es decir, que la madre no sufre a un hijo sino a los hijos, y son precisamente ellos los síntomas de su malestar y sus lágrimas. Una vez más la descendencia en Goldberg está relacionada al defecto y la infelicidad. La experiencia de ser madre no retribuye “el deterioro” sino que lo produce.

En otro poema, se enuncia directamente la idea de la maternidad como fatiga, esfuerzo: “Me asquea el ruido de la laboriosidad materna” (*Ibid*, p.123). La madre “escucha” su maternidad. La forma de “resonar” que tiene la maternidad en este poema apunta hacia zonas donde la experiencia hace “ruido”, es ilegible: chilla, desentona. En Goldberg, la “laboriosidad materna” no es virtud de mujer ágil y productiva (“buena madre”), sino asco y rechazo de repetidas rutinas. La imagen de esta maternidad abre el sentido hacia significaciones inéditas fuera de orden de la significación “naturalizada” que encuentran asidero en la palabra poética.

De vuelta a las teorías feministas acerca de la maternidad, nos encontramos con las postulaciones de Adrienne Rich, citada por Saletti, quien “rescata la importancia de la ambivalencia en la experiencia de la maternidad, ambivalencia hacia hijo e hija que generan en la mujer sentimientos encontrados y opuestos” (2008:178). La madre de *El orden de las ramas* podría pensarse a través de esta premisa en tanto pone en escena los sentimientos “opuestos” que la maternidad produce en el sujeto poético, desenmascarando el discurso hegemónico de “amor de madre” que no permite las intromisión de emociones contrarias que arriesguen el “instinto maternal”, y que tilda de “malas madres” a todas aquellas que no siguen el protocolo esperado por la sociedad.

Ese “ruido” que es la maternidad llega hasta *Verbos predadores* (2006/2003), donde alcanza la madurez de un lenguaje que se deslata de la brevedad y se vuelve casi narrativo como queriendo recrear las escenas donde el hijo hace presencia. Aparece como aquello que produce en la madre la necesidad de una explicación sobre la falta, sobre lo que en la vida falta:

El hijo regresará de un viaje por las marismas del sur.
Debo decirle que su tortuga ha muerto

Juro que cambié a diario el agua,
ofrecí lechuga y relumbrones de mis horas de fiebre.

Incluso hablé al solitario reptil
sobre la incapacidad humana de aferrarse a los equinoccios.

Produce olas en su mínima ensenada,
zambullí guijarros y soldados de plástico,
para que no extrañara el alboroto de las tres de la tarde.

Vano intento: la tortuga amaneció azotada.

Tardé pensando su dilución
-en mi infancia sepulté pájaros y perros,
aún me duele pisar su ausencia.

Cómo explicar al hijo recién venido de los caudales
que la muerte es un músculo ejercido sin utensilios.

En secreto agradezco que el animal haya claudicado,
no sirvo para guardián de otro porvenir.
Nunca soporté su quietud, su albedrío mentiroso,
su coraje para durar
en la oscura artillería doméstica.
(2006:36).

Se habla del hijo en una distante tercera persona; no es el *hijo mío* de *Máscaras de familia*. Esta vez el lenguaje trasciende lo personal para nombrar “al hijo” convertido en la metonimia de un proceso donde la madre es toda responsabilidades y se hace

imperiosa la necesidad de abastecerse de respuestas: “Cómo explicar al hijo que ni en casa/ estamos a salvo del clamor vengativo del cielo” (*Ibid*, p.35); “Cómo explicar al hijo recién venido de los caudales/ que la muerte es un músculo ejercido sin utensilios” (*Ibid*, p.36). A diferencia de los poemarios anteriores, aquí no aparece la madre amenazada por el hijo en su condición de mujer y poeta, sino que ésta reconoce la imposibilidad de entregar a su hijo otra herencia diferente a la de la desesperanza, desconfianza y la pérdida.

En este poema el hijo no es la anulación de la vida sino es el lugar donde se manifiesta la impotencia de la madre al otorgarle un “credo” con el que pueda enfrentar la vida. La única herencia es la que no puede “explicar”, no puede reparar el daño que la vida causa. La muerte es presentada ante el hijo como un axioma universal que contamina todo, una realidad a la que debe enfrentarse y para la cual la madre intenta prepararlo ahora con un dejo de nostalgia y paciencia obligada.

En el poema “Jardín botánico” se describe una escena familiar donde la madre es el cristal por donde el hijo observa el mundo:

Muestro al hijo semillas hincadas en el musgo.
Señalo una palmera,
la flor que renacerá en sesenta años.
Él pregunta por las ramas del árbol invisible,
persigue dinosaurios,
remienda el carruaje de un fantasma.

Sigo los pretilos de mi angustia.

“Mira las aves de rapiña,
No tan lejos de la belleza”, digo.

“Mira la quietud de los troncos,

Manos condescendientes”, digo.

Demasiados ángulos para un mismo blindaje.

Sentencio “he ahí un jabillo, una bromelia”.

Nombro también destrozos, para no engañar.

El hijo entiende, crepita en otro rubor.

Su mañana no es la mía. No es pálida. No es efímera.

Su mañana no cabe en mi reposo

Lo conduzco para comparar nuestros océanos

Ser tiempo viudo, idéntica admiración.

(*Ibid*, p. 37)

El tono con que es enunciado el poema da cuenta de una madre habitada por el desencuentro con los mandamientos de la cultura. Esta escena transcurre en un espacio natural, de ocio y esparcimiento, propicio para una escena de enseñanza y aprendizaje: el jardín botánico. Aquí una madre le explica al hijo la nomenclatura de la naturaleza y éste pregunta y ella le aclara sus dudas, además señala y le da nombre a los árboles que su hijo ve quizás por primera vez. Lo ayuda con su mirada, lo atraviesa a través de ella, le hace ver lo que ella ve: nombra los destrozos. Acude a imágenes de aves de rapiña, de las más monstruosas del reino animal, para nombrar la terrible belleza del mal y su inexorable existencia. Al final del poema la escena se vuelve más dolorosa cuando la voz poética-madre admite que: “Su mañana no es la mía. No es pálida. No es efímera/ Su mañana no cabe en mi reposo” (*Ibid*, p.37). Madre e hijo conviven, comparten lugares físicos; pero los espacios donde el ser se siente “en casa”, ahí donde las filiaciones y apegos son posibles, están llenos de desigualdad. El reposo, el descanso, la paz de la madre no están cerca de la inocencia e ingenuidad de la mirada del hijo que no ve ni presiente la ruina, la fisura que atraviesa todas las cosas y que ella le señala.

Este poema muestra otro modo de ser madre respecto de las formas analizadas hasta ahora. Lo que aparece aquí es una disposición menos ominosa ante la inmanente presencia del hijo. En este sentido, considero necesario revisar una de las premisas teóricas contemporáneas más sólidas con respecto a lo maternidad. Me refiero a las ideas de Julia Kristeva, quien además de sus concepciones acerca del carácter semiótico de la maternidad²⁰, afirma que “las madres pueden ser genios, no sólo del amor, del tacto, de la abnegación, de la resistencia (...) sino también de una cierta manera de vivir la vida del espíritu” (2000:14).

Según esta perspectiva, la maternidad podría ser vista como una forma particular de sensibilidad -“La madre es una claridad anterior” (Goldberg, 2006: 38)-, no como negación del instinto materno convencional, sino como una posible construcción de tal instinto ligado también a una experiencia espiritual que acerca la mujer-madre a un conocimiento diferente de la realidad y las emociones, a un modo de estar en el mundo que produce experiencias no siempre explicables a través de las convenciones del “orden del discurso”.

Sin embargo, ante estas escenas del poemario donde la maternidad aparece como una enseñanza sin credo, una explicación sin ejemplos, al final del libro vuelve a aparecer el defecto, el ruido que esta experiencia causa en el yo poético: “La maternidad ha ensalivado unas pocas horas. / De ahí que me vigile (...) / en asqueante estado de

²⁰ En su artículo Saletti observa: “Las nociones principales que caracterizan a la maternidad en la obra de Kristeva son: el orden semiótico, el *chora* materno, y su teoría de lo abyecto. Para conceptualizar lo materno la autora postula que el orden semiótico es la etapa de energía erótica pre-lingüística ligada a lo instintivo, en la cual la criatura vive la ilusión de estar fundida con el cuerpo de la madre, sin que pueda aún delimitar ese cuerpo como Otro, de forma que el cuerpo materno existe con el propio de manera unitaria, como un continuo (...)” (2008:179).

desgracia” (*Ibid*, p.61). Ya no se habla del rechazo de la maternidad, la operación es a la inversa al ser ésta quien acecha, vigila a la madre, ahí, en ese espacio de la vida donde, según Gabriel Giorgi, “viene a exceder los límites del sujeto individual, a arrancarlo del campo de la experiencia, (...) a tensar violentamente su lenguaje” (2007:9), a mostrar eso que está “más allá de la vida”.

Entonces, ahí donde los límites de la vida se “exceden”, el lenguaje se tensa. Así, cuando Goldberg nombra estas desviaciones de la maternidad se está tensando su poesía, que excede la experiencia y encuentra en la palabra un lugar de enunciación. Nos preguntamos, nuevamente con Giorgi, ¿las palabras frente a la singularidad son el “vehículo de su emergencia, su línea de constitución”? (*Ibid*, p.24). Sospecho que ese “otro modo” de sentir la maternidad, un modo desestabilizador de las políticas de “lo mismo”, encuentra casa, precisamente, en la lengua poética.

En Goldberg, la maternidad está ligada a la escritura, la escritura como otro modo de tener hijos y de ser madre, y también de dejar de serlo. En el último poema de uno de sus más recientes libros, *Postales negras*, se lee esta sentencia: “Más hijos no habrá(...)/ Si acaso el fin de la escritura” (2011:85).

Ranciére advierte que “la obra da testimonio del mundo no reconciliado” (2005:30). La obra de Jacqueline Goldberg habla desde las inconformidades y contradicciones de la experiencia, donde la maternidad es vivida y escrita a contracorriente de los protocolos naturalizados existentes en la sociedad, que se pone en evidencia a través del lenguaje poético.

Esta maternidad excéntrica encuentra lugar en la palabra, y se sirve de distintas formas estéticas para deconstruir la figura de “buena madre” (virgen María, madre abnegada, tierna, que no se queja, que no reprocha, que obedece), para descolocar el sentido a través de madres Medea que ya no pueden ser vistas bajo el estigma de “malas madres”, pues si la maternidad es una experiencia inherente a la vida, también puede consistir en un malestar que compromete el cuerpo y la mente, el afecto y el deseo. Quizás esta poesía, la de Goldberg y las demás autoras mencionadas, quiere subvertir las opiniones consensuadas y hacer visible, ahí donde el poder dictamina protocolos, una sensibilidad materna asumida sin máscaras, sin velamientos, ni medias tintas. Y es que “La poesía es el lugar donde los límites se abren, donde la lengua se excede y se confunde para mostrar ‘la parte maldita’ del ser” (Saraceni, 2012:136).

Para poder enunciar estas otras sensibilidades es necesario entonces “pensar con la pluma”, lo cual “implica una manera alternativa de pensar, un otro del pensamiento” (Isava, 2012:8): eso que la literatura asume en su culpa, en su renovación estética, en los instrumentos que le da al ser para (re)interpretar el mundo.

CONCLUSIONES

*En última instancia, la realidad en que
participamos reside en la mirada, en el lenguaje.*
Guillermo Sucre

*Esta mañana es igual al principio del mundo
y aquí vengo a ver lo que jamás se vio.*
Sophia De Mello

“Querer rememorar el pasado es como tratar de entender el significado de la existencia”, afirma Joseph Brodsky al comienzo de su autobiografía *Menos que uno* (1988:13); rememorar, en suma, implica un proceso de intervención de la memoria donde quedan expuestas las zonas sensibles de la existencia, esas en base a las cuales se construyen los capitales simbólicos y emocionales del ser.

En la poesía de Jacqueline Goldberg es evidente cómo el paseo por la memoria es sombra y descubrimiento. Así, durante el tránsito hacia el pasado el sujeto poético alcanza el discernimiento, siempre doloroso, de que su identidad y pertenencia están atravesados por el defecto.

A lo largo de este trabajo, se identificaron y desarrollaron varias vertientes sobre el tema genealógico en la poesía de Jacqueline Goldberg. La herencia, punto de partida para la reflexión, se propuso como una noción siempre susceptible de lectura y resignificaciones (Saraceni, 2012); y los legados como entes abiertos que pueden ser asumidos desde su deconstrucción. En este sentido, la estirpe judía como principal referente histórico de la voz poética funciona como directriz para entender la estética

quejumbrosa y elegíaca con que se construyen poemarios como *Luba* o *El orden de las ramas*. La diáspora judía es revisitada por Goldberg a través de la memoria de la abuela (Luba), puente genealógico entre la nieta y sus antepasados. Jean L. Nancy en *La representación prohibida* (2006) hace énfasis en el hecho de que “La representación de la Shoah no sólo es posible y lícita, sino que de hecho es necesaria e imperativa” (20), y en caso específico de Goldberg, representar la Shoah mediante la lengua poética es menester en tanto nombra su genealogía y sabe que ha heredado de ella precisamente lo que está en falta. El “olor negro de mi desarraigo” deviene discurso poético y es asumido desde la escritura como lugar del reencuentro y desencuentro con la pertenencia.

El espectro, entendido en términos de Jacques Derrida, es en la poesía de Goldberg una presencia ineludible y determinante para la construcción identitaria del sujeto poético no sólo nieta (*Luba*) sino también madre (*Máscaras de familia*). La casa es un “recinto de sombras”, es decir, que en oposición a la idea de casa como refugio familiar, como lugar de arraigo y residencia, en Goldberg es el lugar de la grieta y los animales salvajes, de la intranquilidad y el desasosiego frente al origen. La genealogía no podrá concebirse como una cadena de eslabones perfectamente enlazados sino como una antigenealogía, es decir, en su forma rizomática: discontinua, fracturada donde el orden es siempre subvertido y los límites son ensanchados.

La familia, vista como una institución de poder -como un Aparato Ideológico de Estado- que se interesa por controlar y supervisar el orden familiar, devela además lo que la trastienda oculta. La poesía de Goldberg sugiere que sólo a través de las máscaras es posible la convivencia y la armonía familiar pero al mismo tiempo se despoja de los

antifaces para mostrar el defecto, es decir las relaciones infructuosas que componen el espacio de lo íntimo, los secretos, las hendiduras, y los sentimientos contrarios al “sentimiento familiar” que experimentan los miembros de la sangre: lo ominoso. En este sentido, son presentadas distintas escenas de familia clave para entender cuáles son los momentos y espacios donde el orden familiar se desborda: el cumpleaños, el funeral, el hospital. Sobre todo este último pues confluyen en él las tensiones que sufre la familia al encontrarse con la agonía y posible muerte de uno de sus miembros. En *La salud*, principalmente, la enfermedad de un familiar desemboca en la explosión de contrarias e inconfesables emociones: desde la perversa exposición de la tragedia ante el ámbito público hasta contemplar la muerte como mejor opción.

Además del poemario mencionado, el tema de la familia es explorado a través de libros cuya estética disruptiva (*Autopsia*, *Insolaciones en Miami Beach*, por ejemplo) da cuenta quizás de la forma excéntrica de proponer la familia no como lugar seguro sino como zona conflictiva.

Así como la familia es concebida con una mirada distinta de la convenida sociopolíticamente, la puesta en escena de la maternidad en Goldberg resquebraja los cánones establecidos en la cultura occidental para hablar desde una madre inconforme, y en plena conciencia de que su cuerpo y libertad son sacrificados con la llegada de un hijo. Esta forma inédita de experimentar la maternidad responde a lo que Luis Miguel Isava denomina “protocolos alternativos de la experiencia”, con lo cual hace referencia a nuevos “marcos de comprensión” a través de los cuales podrían tener espacio los modos excéntricos de pensar la realidad. En el caso Goldberg, los protocolos alternativos para

experimentar la maternidad, enunciados a través de la poesía, parecen estar asociados a la queja, la inconformidad, el miedo, el reproche, la ambigüedad de emociones frente a la presencia del hijo que representa la muerte (“sombra/ muerte/ hijo al fin”) y la anulación del ser femenino como cuerpo independiente, lugar del deseo y el placer. De este modo, los acuerdos de poder establecidos sobre el significado de la maternidad – abnegación, amor incondicional, felicidad, plenitud, compañía- son interrumpidos y deconstruidos. La lengua poética propone mirar el defecto y el desvío como una forma lícita de la experiencia y la percepción.

La escritura, tal como la entiende Julia Kristeva, “vehicula los afectos y no los reprime (...) los transpone para un otro en un vínculo tercero, imaginario, simbólico” (1997:182); en este sentido, la obra de Jacqueline Goldberg afirma la capacidad de la poesía para nombrar la experiencia desde los bordes del sentido y llevarla hacia ese “vínculo tercero” e intervenir políticamente el “archivo de lo sabido” en relación a la genealogía, la herencia, la maternidad. El lenguaje puede entonces nombrar lo secreto y hacer que las zonas inconfesables del ser tomen cuerpo en el poema, permite hurgar ahí donde no hay treguas con el orden, donde lo humano es siempre un escabroso suceso, donde el poder cercena y la poesía devela: hace posible otras formas de ser familia y madre, otros modos del origen y de la herencia.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa:

Goldberg, J (2007). *Verbos predadores. Poesía reunida 2006/1986*. Equinoccio. Papiros. Recorridos. Caracas.

_____ (2011) *Postales negras*. Sociedad de los amigos del santo sepulcro. Caracas.

Bibliografía indirecta:

Arraiz Lucca, R. (2007) “El coro de las voces solitarias”, fragmento incluido en *Verbos predadores*. Equinoccio. Papiros. Recorridos. Caracas.

Almela H. (2007) “Un alegato a favor del desencanto”, incluido en *Verbos predadores*. Equinoccio. Papiros. Recorridos. Caracas.

Amado, Ana y Domínguez, Nora. (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós. Buenos Aires.

Bourdieu, P (1994) *El espíritu de familia*. Editions du Seuil. Traducción de María Rosa Neufeld.

Contreras, A (2006) *Escenas del siglo XIX. De la ciudad letrada al museo silvestre*. Universidad de Los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres en coedición con el CDCHT. Mérida.

Derrida, Jacques (1995) *Los espectros de Marx*. Editorial Trotta. Madrid.

G. Deleuze, F. Guattari (1997) “Rizoma” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia.

Friedman J. (2006) “Venezuelan jewish women writer and the search for heritage”, fragmento incluido en *Verbos predadores*. Equinoccio. Papiros. Recorridos. Caracas.

Garramuño, T (2011). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. F.C.E. Buenos Aires.

Giorgi, G, Rodríguez, F.(2007). *Ensayos de biopolítica. Excesos de vida*. Paidós. Buenos Aires.

Isava L. (2012) *De las prolongaciones de lo humano: reflexiones en torno a la experiencia y sus inherentes protocolos*.

Jitrik, N. (2002) *Línea de flotación. Voces de ciudad*. El otro, el mismo. Mérida.

Kristeva, J (2000) *El genio femenino*. Editorial Paidós. Buenos Aires.

- _____ (1997) *Sol negro, melancolía y depresión*. Monte Ávila Editores. Caracas.
- Martínez B, R (2011) *Tiempo hendido*. Sociedad de amigos de la cultura urbana. Caracas.
- Miranda, Julio (1995) *Poesía en el espejo*. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994). Fundarte. Caracas.
- Nancy, J.L. (2006) *La representación prohibida*. Amorrortu Editores. Buenos Aires-Madrid.
- Ossott, Hanny (2008). *Obras Completas*. Bid & Co Editores. Caracas.
- Deborah Daich (2008). "Buena Madre. El imaginario maternal en la tramitación judicial del infanticidio". *Maternidades del siglo XXI*. Mónica Tarducci, editora. Espacio Editorial. Buenos Aires.
- Rancière, J (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- Saraceni, Gina (2008) *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua y memoria*. Beatriz Viterbo Editora. Buenos Aires.
- _____ (2012) *La soberanía del defecto. Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Editorial Equinoccio. USB. Caracas.
- _____ (2014) *El archivo sin márgenes de Mariela Casal. Breve historia de la mala hierba*.
- Sucre, G. (1975) *La máscara, la transparencia*. Monte Ávila Editores, C.A. Caracas.

Referencias Electrónicas:

- Agamben, G (2008) *¿Qué es lo contemporáneo?* Disponible en: <http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2F19bienal.fundacionpaiz.org.gt%2Fwp-content%2Fuploads%2F2014%2F02%2Fagamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf&ei=LkZWVOjmL4OZuQTWuYKAAg&usg=AFQjCNEBfZEWdxPKWgPrIspFGS8ILVLeLQ&bvm=bv.78677474,d.c2E>.
- Althusser, L (1970) *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Disponible en: http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.infoamerica.org%2Fdocumentos_pdf%2Falthusser1.pdf&ei=nTVWVMzEO4OpogSDwoCoBA&usg=AFQjCNETa8SHLdJ9Kf6DHQ1TV93kybZftQ&bvm=bv.78677474,d.cGU.
- Bataille, G (2000) *La literatura y el mal*. Ediciones el aleph.com. Disponible en <http://www.slideshare.net/amylessusana/la-literatura-y-el-mal-georges-bataille>.
- Bourdieu, P (1986) *La ilusión biográfica*. Disponible en <http://seminarioteroriasymetodos.pbworks.com/f/Pierre+Bourdieu+-+La+ilusi%C3%B3n+biogr%C3%A1fica.pdf>.

Brodsky, J (1988) *Menos que uno*. Disponible en: <http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2F19biental.fundacionpaiz.org.gt%2Fwp-content%2Fuploads%2F2014%2F02%2Fagamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf&ei=LkZWVOjmL4OZuQTWuYKAAg&usg=AFQjCNEBFZEWdxPKWgPrIspFGS8ILVLeLQ&bvm=bv.78677474,d.c2E>.

Derrida, J (2003) *Escoger su herencia. Diálogo con Elisabeth Roudinesco* disponible en: Y mañana qué... Buenos Aires: F.C.E., 2004, pp. 9-18. Edición digital en: (www.derridaencastellano.com).

_____ (1997) *El monolingüismo del otro*. Edición digital disponible en www.derridaencastellano.com).

Foucault, M (1971) *Nietzsche, la genealogía y la historia*. Disponible en <http://www.pensament.com/filoxarxa/filoxarxa/pdf/Michel%20Foucault%20-%20Nietzsche%20genealogia%20historia.pdf>.

Freud, S (1919) *Lo ominoso*. Obras completas en digital. Disponible en: www.diamantoro.com.

Saletti, L (2008) *Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad*. Disponible en: http://www.ugr.es/~esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf.

www.bdigital.ula.ve

ANEXOS:

Entrevista a Jacqueline Goldberg

Estamos en el bautizo de “Las horas claras”, libro de Jacqueline Goldberg, ganador del XII Premio Transgenérico de la Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana. Me dispongo a conversar con ella, aprovechando la ocasión.

Cristina Gutiérrez: El lugar del poeta dicen, por ejemplo, es el rincón, la calle... ¿Cuál es el lugar del poeta para Jacqueline Goldberg?

Jacqueline Goldberg: A ver, voy a dar una explicación astrológica, aunque no creo en la astrología. Soy Sagitario, y dicen que los sagitarianos somos aventureros, que necesitamos estar cambiando y viajando. De ahí que mi lugar sea transportable, móvil.

Puedo decir que hoy mi tema es una orilla, la infancia, la casa. Luego habrá otros temas. Cada obsesión que voy teniendo toma su lugar.

C.G.: Eso lo puedo conectar con un tema muy importante que ha atravesado su obra que es la huida. Pienso en el verso de “No me hablen de huidas/ porque de ellas me hago”; de hecho en el libro *Postales negras* afirma: “Olvidé que provengo del agua” refiriéndose a Maracaibo aunque diga: “No digo Maracaibo/ no sabría decir Maracaibo”. Me interesa preguntarle sobre esta imposibilidad de nombrar el lugar de origen, sobre esa forma huidiza de pertenecer y de relacionarse con el lugar natal.

J.G.: Ese fue el primer libro donde nombré la palabra Maracaibo, treinta años después de empezar a escribir. Hay una filiación tan natural con Maracaibo que no necesito escribirla, no me problematiza. Problematiza quizá a otros poetas, a quienes se han quedado en Maracaibo y han muerto en Maracaibo, y la ciudad los problematiza. A mí

no. Yo me fui porque me quise ir, y vuelvo cada vez que quiero volver, porque tengo afectos en mi ciudad. De ahí que no me haga falta, es una presencia permanente. Nombrar no siempre es dar lugar, Maracaibo está siempre.

C.G.: Entonces Maracaibo en un lugar que está implícito en su vida y no necesita poetizarlo...

J.G.: Está en mi cotidianidad, hablo todo el tiempo de Maracaibo, como platillos zulianos, tengo muchos amigos de allá. Uno escribe sobre los lugares de la añoranza, por eso se vuelven problemáticos en algún sentido. Para mí Maracaibo, por lo pronto, no lo es. No sé si lo va a ser más adelante con otras edades, cuando mis padres no estén, no lo sé. En este momento no lo es.

C.G.: Hay una zona de su obra que me parece problemática y tiene que ver con su origen judío.

J.G.: Sí, fíjate que no me había dado cuenta de eso hasta hace muy pocos años, porque yo creía que mi identidad judía no me importaba. Provengo de una familia judía no practicante, para mí el judaísmo no constituía un tema. No me problematizaba, volvamos a la palabra. Pero no es cierto. Siempre ha estado presente a través de mis padres, mis ancestros.

C.G.: Hay una Luba...

J.G.: Claro, está mi abuela. Exacto. Está un hijo. Está saber qué identidad le doy, qué identidad mantengo. Además por cuestiones laborales: trabajé por doce años en el

periódico de la comunidad judía. Desde el 2011 dirijo un Festival Internacional de Cine Judío de Caracas. Entonces decir que eso no me interesa es absurdo.

C.G.: Además en *Verbos predadores* esto se expresa claramente cuando el hablante poético dice: “No soy lo que digo sin un origen auestas”...

J.G.: Claro, porque ese origen pesa mucho. Reflexiono todo el tiempo sobre mi padre, la guerra que sufrió, en mis bisabuelos asesinados en campos de concentración. Esas historias forman parte de mí aunque no siempre pasen literalmente a lo que escribo.

C.G.: La herencia, el origen, aún siguen siendo temas obsesivos. ¿Piensa seguir escribiendo sobre ellos?

J.G.: Son temas que no acaban. Que van conmigo, que dicen de un origen y un destino. Es un cántaro infinito.

C.G.: Otro tema presente en su poesía, aunque no la atraviesa toda, que la toca de manera fuerte es el de la maternidad. Justo hoy Victoria de Stefano dijo que “la maternidad es siempre una herida”. Esa herida en su poesía se ve muy claramente en *Máscaras de familia*. Me interesa saber cómo se relaciona usted con ese libro tantos años después.

J.G.: Ese es un libro que si pudiera lo desaparecería, lo olvidaría, escribirlo fue absolutamente injusto. Refleja un miedo de un muy preciso momento. Además influido por libros que estaba leyendo en ese momento: *Hago la muerte* de Maritza Jimenez; ciertos poemas de Miyó Vestrini. Eran lecturas que me estaban haciendo dudar sobre la maternidad y mi capacidad de transmitir felicidad. Pero ahora que tengo un hijo

maravilloso, que lo amo, con un esposo maravilloso, veo que eran miedos reales pero innecesarios, que quizá superé escribiendo ese libro.

C.G.: A pesar de eso, es un aporte indudable a la poética de la maternidad dentro de la poesía venezolana.

J.C.: Claro, puedo ponerme más intelectual, y decirte que sí, que ciertamente Victoria tiene una percepción certera, la maternidad es una herida literal, por ejemplo en mi caso que hay una cesárea. De eso no he hablado, lo estoy verbalizando en esta entrevista. Pero es una herida, me la veo, la siento, me pica en días lluviosos. Pero es una herida que, a diferencia de otras heridas de guerra, no es negativa. Es productiva, es maravillosa, es una certeza. Por eso la herida que deja una cesárea cicatriza muy rápido. Es más bien un motivo de orgullo. Pero claro, la maternidad metafóricamente para un escritor quizás – no ha sido mi caso- puede restar cosas, tiempo, sumar responsabilidades, culpas. Uno está todo el tiempo culpándose por aquello que está dando, qué no está dando. Siempre pienso en qué me va a reclamar mi hijo cuando sea adulto.

C.G.: La manera como se enuncia el tema de la maternidad en *Máscaras de familia* es muy diferente a como aparece en *Verbos predadores* donde hay un poema muy hermoso donde el yo poético se pregunta: “¿Cómo explicarle al hijo que la muerte es un músculo que se ejerce sin utensilios?”; es decir que la Jacqueline Goldberg de *Verbos predadores* ya ve la maternidad de forma distinta.

J.G.: Porque soy madre, porque ya hay la experiencia. Y todos esos libros fueron imaginando lo que sería.

C.G.: Ya que hablamos de la herencia y la maternidad, temas que desembocan en uno general y muy importante, es decir, la familia. ¿Cómo ese tema que la ha atravesado desde distintos modos llega a *Las horas claras*? ¿Con un personaje que construye una casa, y la casa vista como símbolo del habitar familiar?

J.G.: No, yo creo que no hay ninguna relación. La familia que está en la poesía no llega a *Las horas claras* porque *Las horas claras* es ficción. Hay cosas mías, por supuesto, guiños míos, y tú que eres tan obsesiva algo vas a ver por ahí. Pero no, espero que no haya llegado ahí porque nos fuimos a otros registros. De todas maneras el escritor es siempre portador de obsesiones. Toda la vida, hay temas que lleva a todo lo que hace. Que se repiten, se transforman.

C.G.: Pienso en lo transgenérico, este libro -del cual usted dice que es una novela pero que está escrito al estilo de Virginia Woolf- está lleno de imágenes poéticas. Que es un libro que perfectamente puede leerse como un libro muy atravesado por imágenes poéticas. Hay también otros libros suyos que aunque están escritos en verso, cuentan (por ejemplo, *Insolaciones en Miami Beach*) o reescriben otros registros como el testimonial o el periodístico.

J.G.: Mis libros son temáticos. Me interesa el libro como estructura. Y dentro de esa estructura termina habiendo algo narrativo, el tema se lleva hasta sus últimas consecuencias. Hay un solo libro que creo está hecho de retazos, poemas sueltos: *Verbos predadores*. Es el único libro que trabajé diciendo “hoy voy a escribir de esto, mañana escribo de aquello”; sin embargo, ahí las poéticas dan coherencia, pero no hay un tema homogenizador, unificador.

C.G.: Lo que los unifica entonces es la reflexión sobre la poesía.

J.G.: Exacto, pero no hay un tema único como lo hubo en todos los otros libros.

C.G.: Me interesa *Autopsia*, un poemario que está escrito con base en noticias. El periodismo en su poesía, ¿cómo funciona? ¿Cómo ingresa?

J.G.: La poesía documental que estoy empezando a trabajar y que está ya en *Autopsia*. Ahí entra el periodismo porque hay investigación. Eso se inscribe en la llamada poesía documental.

C.G.: Tiene una experiencia que a la luz de los lectores es nueva. No sé cuánto tiempo tendrá traduciendo a Marguerite Duras.

J.G.: Llevo muchísimos años leyendo a Marguerite Duras, más de veinte. Y ahora, hace unos años, quise hacer una recopilación de los textos de ella que me parecen poemas.

Duras es una obsesión: tengo todos sus libros en español y creo que tengo todos los que hay en francés también.

C.G.: ¿Cómo le fue en esa experiencia como traductora?

J.G.: No me gusta porque es un trabajo de mucha responsabilidad. Y mi francés finalmente viene de mi padre y lo demás lo he aprendido en la Alianza Francesa. Entonces me siento muy irresponsable traduciendo, pero bueno, es un riesgo. Soy, quizá como debe ser, una traductora traidora.

C.G.: ¿Qué espera de la traducción de sus libros? ¿Cómo asumiría usted la traición-traducción de sus libros?

J.G.: En ningún idioma soy tan perfecta como para que me llegue a dar rabia algo que lea y me parezca mal traducido. Sin embargo, hubo unos textos que tradujeron de *Luba* al inglés hace muchos años y yo misma pillé cosas que no me gustaban. Hasta ahora no he tenido esa experiencia, la voy a tener ahora con *Las horas claras*, lo están traduciendo al inglés. Pero creo que no va a haber mayor conflicto porque no me siento una hablante del inglés o francés tan perfecta como para llegar a pelear con un traductor. Agradecería humildemente una traducción, y en lo que pueda ayudar lo haría. Porque un buen traductor te pregunta. Tiene que ser un trabajo conjunto.

C.G.: Comprendo. Me pregunto por algunos temas ausentes en su poesía y que como lectores esperamos que hagan aparición; por ejemplo, la gastronomía, que es un ámbito de su interés. Sus lectores sabemos que a usted le encanta, y no tiene libros publicados aún que dejen constancia de ese gusto.

J.G.: No es verdad. Existe mi poemario *Limonas en almíbar*, que será publicado en noviembre de 2014 por Oscar Todtmann Editores.

C.G.: Bien. También me inquieta que la poesía de Jacqueline Goldberg tiene una relación tangencial y elusiva con la situación sociopolítica venezolana tan crispada en estos últimos años. ¿Es intencional ese mantenerse al margen?

J.G.: No creo en la poesía política. Me da mucho miedo. Todo lo que he leído hasta ahora son panfletos. Le tengo terror a eso. Sí lo hay, hay un librito por ahí que nunca se publicó y que estoy recuperando ahora, pero llevado al máximo de abstracción, sin que se pueda decir que hace referencia a crisis del 2002 o del 2014. Se llama *Vaho de vahos*, publiqué algunos textos de ese libro en el diario Tal Cual en septiembre de 2014.

C.G.: O sea que no va a ser un libro circunstancial. Al menos no evidentemente.

J.G.: No evidentemente. Pero claro que me preocupo porque además soy una ciudadana de a pie. Todo lo que he leído que intenta ser político es muy malo. Incluyendo algunas cosas de mi adorado Rafael Cadenas, pero respeto su necesidad de hacerlo. Y es Rafael Cadenas. Pero de resto hay mucho panfleto, sobre todo entre los poetas adheridos al régimen chavista.

C.G.: Bueno, preguntas de rutina: Si le preguntaran por un top 5 de autores imprescindibles, ¿cuáles serían?

J.G.: Los libros que me llevaría si hubiese un terremoto... Claro, ya están en mi Kindle, así que fácil: agarro el Kindle y me llevo a 330. Para mí son imprescindibles Marguerite Duras, Edmond Jabés y Paul Celan.

C.G.: ¿Sería capaz de decir qué autor podría olvidar para siempre?

J.G.: No. Todos me dejan algo. Aunque sea decir: “qué horror, no quiero escribir así nunca. Ni quiero volver a leerlo nunca”. Eso ya es una experiencia que valoro. Es muy difícil, hay libros que he dejado de leer en un momento y lo retomo en otro, y me han parecido una maravilla. Todo tiene su tiempo, también los libros.

C.G.: Le encuentra luego el ángulo luminoso.

Bueno, tenemos hambre, hay que comer.

Librería Kalathos, Caracas, Abril 2014