

ILCL
INSTITUTO DE
LITERATURA Y
CIENCIAS DEL
LENGUAJE



**PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO**

“INCOMODAR AL SILENCIO: EN TORNO A *EL SEXO DE LAS PIEDRAS* (2014) DE
FERNANDO ARALDI OESTERHELD”

TESINA PARA OPORTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICA

ALUMNO: ÍTALO RIVERA ASTUDILLO

PROFESOR GUÍA: CLAUDIO GUERRERO VALENZUELA

VIÑA DEL MAR, ENERO 2019

Esta tesis forma parte del proyecto de investigación Fondecyt Regular N° 1170245,
"Poéticas postdictatoriales. Memoria y neoliberalismo en el Cono Sur: Chile y Argentina", cuyo
Investigador Responsable es Claudio Guerrero Valenzuela.

Resumen

En este trabajo se propone una lectura y análisis íntegro del poemario *El sexo de las piedras* (2014) del poeta argentino Fernando Araldi Oesterheld, publicado en Argentina por Editorial Mansalva.

Como objetivo principal se presume examinar los mecanismos mediante los cuales el poemario permite un posible sentido de lectura en base a un análisis en juego con la biografía del autor.

Ante ello, se exhiben como conceptos principales el hogar, la *stanza*, el silencio, la configuración propia del poeta y la de algunos de sus familiares, gracias a ligar la escritura con los eventos que ocurrieron durante la última dictadura cívico-militar en Argentina en 1976 y que, de manera directa, afectaron a Fernando Araldi Oesterheld. Debido a ello, llevar a cabo esta investigación se torna un trabajo meticuloso que nos permite afirmar —como se expone en detalle en este escrito— que la escritura es una herramienta de la cual el poeta dispone (y se apropia) para encontrar la palabra que falta, delinear las figuras que han desaparecido para dialogar con ellas y ocupar los espacios que él mismo ha (re)configurado.

A mi madre, padre, hermanos y familia en general, por entregarme todo lo que tengo y pedir muy poco a cambio.

A Fernanda, por ser mi compañera en este proceso y en muchos otros.

A Catalina, Claudio, Hugo y Raúl, por entregarme los insumos, comentarios y lecturas necesarias para lograr mi crecimiento como estudiante y persona.

A Marcelo, Patricio y Eliana, por confiar en mí e incitarme a realizar diversas lecturas y escrituras.

A mis amigos y amigas, por estar ahí siempre.

A Ámbar, Simón y Emma, por enseñarme tanto.

Índice

Habitar el silencio.....	6
Abrir el libro: aproximarse observando	6
Stanza, hogar y silencio	10
Búsqueda y captura: memoria, poesía y figuras familiares	24
El doble y su reflejo.....	40
Configurarse como N.N.	40
Cerrar el libro: huesos y piedras.....	48
Referencias.....	51

Habitar el silencio

El silencio es tentación y promesa

Alejandra Pizarnik, “Fuga en lila”,

El infierno musical (1971).

Abrir el libro: aproximarse observando

El presente texto posee como principal objetivo realizar un análisis del poemario *El sexo de las piedras* (2014) de Fernando Araldi Oesterheld. La manera de llevar a cabo aquello se detallará a continuación, al igual que la subdivisión que propone, funcionalmente, este trabajo para lograr profundizar en los conceptos e ideas que se consideran centrales. Para comenzar con dicho análisis nos encontraremos con el poemario puesto sobre un escritorio, mesa de trabajo o afirmado con ambas manos, observando sus elementos paratextuales preponderantes. Gérard Genette, en la introducción de *Umbrales* (1987¹), comenta que:

el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*. (7)

Con estas características ancla el concepto de *paratexto* que desarrollará más adelante en su obra, definiéndolo como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores” (7). Nosotros como lectores de *El sexo de las piedras* de Fernando Araldi Oesterheld

¹ Aquel año corresponde a la primera edición en francés de *Umbrales*. No obstante, y para fines prácticos, recurrimos a la edición de Siglo XXI Editores del año 2001. Realizamos la salvedad, ya que se seguirá la misma modalidad con cada texto citado, detallando aquello de esta forma y en las referencias de ser necesario.

notamos algunos detalles al vislumbrar el poemario. Detalles que —al examinar íntegramente— nos permiten comprender por qué este texto se transforma en un libro.

En primer lugar, nos enfrentamos a la portada, la cual proyecta indicios de cómo puede ser leído el poemario. El óleo sobre tela de Max Gómez Canle, titulado *Bia pelosa*, además de entregarle sentido al título al presentarnos un “ente asexuado” que sería esta mujer peluda (lo que nos aleja de las construcciones sociales que un sexo otorga), solo es cubierto por dos nombres: el del poemario y el del autor (sin considerar la ineludible marca editorial que todo libro debe llevar, en este caso Mansalva²). Poner en discusión el título del poemario sin adentrarnos en este sería imposible. Reconocer el nombre del autor también, puesto que es su primera publicación. Ahora bien, y en segundo lugar, si buscamos más información sobre Fernando Araldi Oesterheld, por ejemplo, consultando la solapa del poemario, solo nos encontraremos con que “nació en Buenos Aires en 1975”. Pareciera que sobre Araldi no hay rastros, que solo nos queda leer su obra para saber algo sobre él. No obstante, olvidamos un detalle no menor. El autor, bien pudo firmar únicamente como Fernando Araldi, pero su segundo apellido es necesario, quizá una clave de lectura. Y aquel lo delata. Ser un Oesterheld significa haber sobrevivido. Solo su abuela materna, su primo y él conservan el apellido. El resto de la familia desapareció durante la última dictadura cívico-militar ocurrida en Argentina. A grandes rasgos³, era julio de 1976, Fernando tenía un año, estaba junto a su madre, Diana (quien tenía seis meses de embarazo), en la casa de unos amigos de ella cuando irrumpe una grupo parapolicial. Este hecho daría comienzo a una historia de represión y persecución política a su familia. Esos mismos policías se lo llevan a una Casa Cuna (lugar en donde es encontrado por sus abuelos paternos) y ahí lo dejan a su suerte. Su madre, quien escapa en primer momento, es secuestrada a los pocos días. En 1977 a su papá, Raúl

² La cual destaca por ser una editorial independiente de Argentina con gran presencia en librerías.

³ Se evita explicar con mayor profundidad los hechos ocurridos a la familia Oesterheld ya que, en caso de ser necesario, se utilizará este recurso (el pie de página) para explicar ciertos eventos de manera precisa.

Araldi, que era conocido como Capitán Pocho, lo matan a los 30 años en un bar de San Miguel de Tucumán. Sus tías, hermanas de su madre, Marina, Beatriz y Estela y su abuelo materno, Héctor Oesterheld (famoso historietista), continúan desaparecidos. La mayoría de ellos militaban en Montoneros⁴.

Conociendo estos detalles es posible adentrarnos en su obra y proponer una lectura en juego con su biografía⁵. Pizarnik dijo —en alguna entrevista—(y bien lo destaca Boris Katunarić⁶) que “Escribir un poema es reparar la herida fundamental”. Y aquello pareciera cobrar sentido, puesto que Araldi, comenzó este poemario en conjunto con una terapia para sobrellevar estas pérdidas. Luego, en búsqueda de encontrar en su escritura un oficio, asistió a un taller impartido por Florencia Abadi⁷, para finalmente trabajar la escritura de este poemario junto a Arturo Carrera⁸, quien además escribe el prólogo. Justamente en él Carrera comenta:

Escribir para Fernando Araldi Oesterheld es querer encontrar la "palabra que falta”.

Escribir es señalar ese lugar vaciado por los ausentes. El hermafrodita afantasmado a lo largo del poema no es un hermafrodita del mundo real sino del sueño: aquella presencia ocupada por dos sexos ausentes: el de la madre y el padre —madre y padre desaparecidos incluso del lenguaje donde la palabra falta. (8)

⁴ Si bien no representa una cita textual o parafraseada, consideramos importante destacar que estos detalles son extraído del libro *Los Oesterheld* (2016), una biografía de esta familia realizada por Fernanda Nicolini y Alicia Beltrami.

⁵ Con “juego biográfico” no hacemos referencia en ningún caso a una escritura autobiográfica por parte del poeta como centro de este análisis. Ya que, si bien la biografía del autor se vislumbra como un punto de partida, no es un elemento que restrinja las lecturas de su obra. De igual manera este concepto será discutido más adelante, anclando los conceptos de “yo lírico” y “sujeto enunciativo” desarrollados por Käte Hamburger en su libro *La lógica de la literatura* (1957).

⁶ En su artículo “Donde habita el silencio, Fernando Araldi Oesterheld y su primer libro de poemas” (2014).

⁷ Poeta y filósofa argentina. Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires.

⁸ Uno de los poetas argentinos contemporáneos de mayor reconocimiento por parte de la crítica.

Si bien halló los restos de su padre y pudo darle entierro, ni su madre ni su hermano (o hermana) han aparecido. Ni vivos, ni muertos.

El poemario se observa, por tanto, como una constante búsqueda de, como dice Carrera, “la palabra que falta” (8). Para Araldi, y tal como ha hecho durante toda su vida buscando a sus familiares, escribir se trata de encontrar mediante la escritura los cuerpos que no aparecen, para con ello dar cuenta de esas ausencias, delimitar sus figuras y configurarse a sí mismo como sujeto. Entregando de esa manera la información que buscamos, en un primer momento, en la solapa del libro.

Lo que debemos preguntarnos es por qué Araldi Oesterheld recurre a la poesía por sobre la narrativa o cualquier tipo de texto testimonial. Como veremos más adelante, el autor se ve enfrentado a diversas imágenes que vislumbra como vivencias imposibles de representar. No obstante, mediante la poesía encuentra una manera de proyectar dichas imágenes y de enlazar elementos como el silencio, el hogar, la habitación, la configuración propia —y también la de otros cuerpos— con la palabra.

Es por esto que, a continuación, se analizará el poemario con detención en los puntos mencionados. Destacando conceptos que —para el estudio que se llevará a cabo a continuación de este libro— son considerados como fundamentales para comprender a cabalidad las ideas expresadas por su autor al ponerlas en juego con su biografía. Para ello, cada apartado destacará por alinear diversos conceptos teóricos que serán puestos en marcha, y contrastados, mediante las imágenes poéticas que Fernando Araldi Oesterheld construye en su libro.

Stanza, hogar y silencio

Introduciéndonos al texto en cuestión, que es un poema de largo aliento, ya que un solo poema — aunque dividido en dos partes— compone todo el libro, encontramos como primer verso una idea que transita por todo el poemario: “Aquí se guarda el silencio” (Araldi, 11).

No por nada se cita a Pizarnik anteriormente al hablar de curar una herida. Ella, de cierta forma, respondió a la apertura de este poemario cuatro años antes que naciera su autor. En 1971, en *El infierno musical*, Pizarnik escribe el poema “La palabra que sana”, en donde dice:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa. (43)

Nos quedamos con una parte de este poema: “alguien canta el lugar en que se forma el silencio”, porque Araldi Oesterheld nos presenta el lugar en donde se “guarda el silencio” en el comienzo mismo de su poema. Aquel, es un sitio de extensos espacios en el que reside desde que tiene solo un año y en el cual supo mantenerse. Dicho espacio pareciera ser expuesto mediante la configuración del poemario, ya que existen páginas completas en blanco y la separación entre versos —y estrofas— destacan por su amplitud. La página parece, desde lo visual, una partitura, un texto musical en donde se escriben versos como notas, algunas más graves y otras un tanto más agudas dependiendo de su disposición. Los espacios que exponen las estrofas asimilan el silencio, la pausa, la respiración y, al mismo tiempo, dichos espacios exponen un lugar que busca ser habitado. Justamente sobre esto, Francine Masiello en *El cuerpo de la voz* (2013) comenta que Dante hace referencia a la *stanza*⁹ como “hogar, receptáculo o contenedor que abarcaba todas

⁹ La palabra *stanza* proviene del italiano y significa estancia o habitación, asimismo es utilizada en textos en inglés siendo traducida como estrofa.

las técnicas posibles del poema” (54). Declarando luego (la autora) que dicha *stanza* puede asimilarse a una “cámara acústica que distribuye los sonidos de las palabras” (54). Para Masiello y, ahora, para nosotros, el poema constituye una “habitación cerrada por donde circula la acción verbal” (54) que se configura gracias a sus espacios básicos de conformación. Vale decir, posee ventanas, puertas y, sobre todo, paredes que (encima de los cimientos) permiten que esta siga en pie. Refiriéndose a esto último Masiello comenta:

Para armar las paredes del poema, la rima y la métrica funcionan como proyecciones arquitectónicas: la rima como organización vertical, la métrica como horizontalidad que define la estrofa. Es la forma duradera que asegura la vida más allá del poema. Se trata de la conservación, a lo largo de siglos, de nuestras formas culturales por medio de ritmos que provienen de la antigua tradición oral y escrita (54).

Ahora bien, y es necesario hacer hincapié en el siguiente punto, la *stanza* en la que Araldi Oesterheld “guarda el silencio” destaca por no presentar rimas, exponer una seguidilla de versos que parecen inacabables e incluir citas o referencias a otros textos o poemas. Transgrediendo de esta manera la forma clásica del poema y clasificándose en lo que se conoce como verso libre¹⁰. Dicha trasgresión a la construcción de estas paredes se fundamenta, como reflexiona Masiello, en que “al igual que los eslabones de materia prima que sostienen las paredes de una casa, las formas poéticas se inclinan, se estiran, se quiebran: se vuelven más resistentes en algunos casos, más porosos en otros. Se trata de la piel cerrada del poema que viene a ser la estrofa” (55). Para Fernando Araldi Oesterheld transgredir la conformación estructural del poema es, a su vez, configurar de diversas maneras la *stanza*. El autor, no se encuentra encerrado en una sola

¹⁰ Comprendido, y definido por Antonio Quilis en *Métrica Española* (1969), como una “ruptura casi total de las formas métricas tradicionales” (168) y caracterizado por la ausencia de estrofas, rima y medida en los versos, acompañado de una ruptura sintáctica de la frase y aislamiento de la palabra (168).

habitación (que sería el poema), sino que, más bien, proyecta diversas cámaras, habitaciones o cajas que constituyen un elemento de mayor envergadura: la casa (en este caso, el poemario). En *La poética del espacio* (1957¹¹) Gastón Bachelard comenta que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (28). Asimismo, al enfrentarnos al poemario nos encontramos con lo que pareciera ser un lugar que fue habitado por el autor y en donde, además, se dan a conocer las ausencias y los eventos en él ocurridos. Araldi Oesterheld genera diversas imágenes que estremecen al lector, entre ellas precisamente aunar conceptos centrales en nuestro análisis. El siguiente fragmento de *El sexo de las piedras* se torna fundamental en cuanto al anclaje entre poemario, *stanza* y casa (u hogar). Por ende, volveremos a él —el cual, de igual manera, será complementado con otros pasajes del libro— en diversas ocasiones. El poeta menciona:

al estrangulamiento precoz de la infancia

y tiempo separados

como ese hogar donde los cuerpos

se abren en mitades

y según el ritmo

la mutilación los transporta

hacia un rincón donde en la cuna

muerden la leche,

¹¹ Esta fecha corresponde a la primera edición en francés. Para este efecto hemos utilizado una edición en castellano del 2000.

sobra la ranura¹² (12-13)

En primer lugar, notamos una infancia interrumpida o fracturada que ha sido “estrangulada” y distanciada de cierta temporalidad. Ahora bien, cobraría sentido —no solo por el verso que sigue a estos— que el lugar en donde ocurre aquello sea el hogar. Para Bachelard “la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo” (28), ya que se trataría del primer espacio que habitamos teniendo conciencia de aquello. La infancia, entonces, transcurre entre límites imaginarios dispuestos en el mundo y las paredes reales de la morada. Más aún en esta última, ya que lo que el infante realiza es proyectar los muros de su casa, para así continuar siendo albergado en “el mundo real”. Bachelard, sobre esto, agrega:

veremos a la imaginación construir "muros" con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños. (28)

No obstante, y en segundo lugar, el hogar también puede ser un lugar marcado por la tragedia —que como sabemos es el caso de Fernando Araldi Oesterheld¹³— que la poesía busca representar de manera acertada. Una imagen desgarradora de su vivienda que proyecta Araldi Oesterheld es la que grafican los versos: “como ese hogar donde los cuerpos/ se abren en mitades” (12-13).

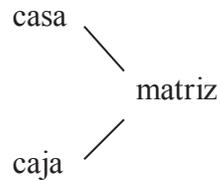
¹² Se ha respetado la disposición original de los versos dispuesta por el autor. De aquí en más al citar fragmentos de más de cuatro versos se utilizará la misma modalidad.

¹³ En *Los Oesterheld* (2016) se narra el evento en que la madre de Fernando decide abandonarlo. Aquello, para protegerlo de un tiroteo realizado por un grupo de policías y militares. El exacto momento se relata de la siguiente manera: “Diana trataba de pensar. Estaba con su hijo y embarazada de seis meses, no había modo de que saliera viva combatiendo. Sus compañeros, al frente del tiroteo, no resistirían mucho más. Corrió hasta una habitación y dejó a Fernando en la cama, a resguardo de los tiros. Después, escapó con Ramón por el fondo de la casa.” (321).

Dicha imagen no necesariamente es recordada —menos aún si Fernando Araldi Oesterheld solo tenía un año al momento de ser separado de sus padres— sino que, la poesía permite encontrar estas figuras y delimitar los aspectos del hogar. Para Bachelard “en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa” (29) y pareciera que precisamente aquello logra el autor de este poemario al ir construyendo su morada gracias a la escritura. Ante los eventos enfrentados, el poema responde como manuscrito de lo vivido y, al mismo tiempo, se esboza al hogar como un sitio incómodo de habitar pero que de igual manera sirve de cobijo para el poeta, en gran medida porque asimila a la cuna —recordando el fragmento citado: “hacia un rincón donde en la cuna/muerden la leche” (13)—. Bachelard explica que

la casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. [...] Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. (30)

Esto último es para Fernando Araldi Oesterheld un elemento fundamental. Si comprendemos que el poema es la *stanza* y el poemario una casa, debemos discernir que para el poeta el hogar funciona como cuna que resguarda al infante. Asimismo, la figura de la cuna inmersa en esta morada que es el poemario, cumple una función aún más maternal. Bachelard expresa que “la vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (30) y precisamente dichas sensaciones se asimilan más a un útero que a una habitación. Araldi Oesterheld expresa aquello a manera de esquema de la siguiente forma:



(67)

Para el poeta tanto la casa (que hemos caracterizado gracias a Bachelard) y la caja (que bien podría ser “de resonancia” (56) como menciona, en *El cuerpo de la voz* (2013), Masiello) encuentran un punto de anclaje en la matriz, vale decir, en el órgano de gestación femenino. Aquello, debido a que el poemario sirve de proyección del sitio al que se desea retornar para encontrar resguardo. Bachelard —haciendo alusión al concepto de casa-nido— explica que “se *vuelve* a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del *retorno* señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias” (99), tal como lo hace Araldi Oesterheld al inmiscuirse en este poemario: retorna a su hogar, transita por las habitaciones, encuentra una caja que le permite hacer resonar las palabras y, mediante dichas construcciones poéticas, encuentra cobijo en un útero del cual no solo se distanció al nacer, sino que a su vez del cual extravió las señales de ruta al perder el cuerpo materno.

Lo que debemos consultarnos ahora es el por qué de dicho retorno. ¿Cuál es el sentido de resguardarse en el útero? ¿Qué busca Fernando Araldi Oesterheld en dicho lugar?, en caso de ocultarse de algo ¿de qué se oculta?. Un elemento que transita y se proyecta de manera indirecta durante el desarrollo del poemario, y que pareciera dar atisbos para responder dichas cuestionantes es el silencio. Decimos que se presenta indirectamente debido a que no es un componente que se dé a conocer explícitamente en el poemario en demasía —de hecho el autor

únicamente en un par de versos lo nombra— sino que se exhibe mediante una sensación percibida por el lector. Para Masiello, también en *El cuerpo y la voz* (2013), “el silencio es una manera de interrumpir el fluir del texto, un acto de violencia que habrá despertado la sensación del vacío más allá de la razón. De esta manera, desarmar al lector, dejándolo perplejo” (57).

Como lectores del poemario, en su exacta apertura nos enfrentamos a esta sensación de vacío: “Aquí se guarda el silencio” (Araldi, 11), no obstante no es lo único que percibimos a medida que avanzamos en la lectura. El silencio se transforma en un elemento polisémico, en donde sus significaciones varían de acuerdo al transcurso del discurso proyectado por el poeta. David Le Breton, en su libro *El silencio* (1997¹⁴) explica que

El latín distingue dos formas de silencio: *tacere* es un verbo activo, cuyo sujeto es una persona, que significa interrupción o ausencia de palabra; *silere* es un verbo intransitivo, que no solo se aplica al hombre sino también a la naturaleza, a los objetos o a los animales, y que expresa la tranquilidad, una presencia apacible que ningún ruido interrumpe. (13)

De igual forma, Marcela Labraña en su libro *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores* (2017) explica la clasificación realizada por Ramón Xirau en *Palabra y silencio* (1968) de la siguiente manera:

la “pausa” (el silencio intercalado entre las notas musicales o las palabras), el “callar” (desde el balbuceo y la timidez hasta el golpe sobre la mesa para pedir silencio), el “silencio del escéptico” (que piensa que nada es del todo expresable y que hay que callarse) y lo que denomina como “silencio esencial”, el único “que da sentido a las

¹⁴ La fecha indicada corresponde a la primera edición en francés. Hemos recurrido al texto de Ediciones Sequitur publicado en 2006 debido a su traducción al castellano.

palabras y que, a su vez, adquiere sentido gracias a las palabras y en ellas, es el que nace y vive en las palabras (...) (17).

Esta multiplicidad de significaciones que logra el silencio no solo lo vuelve polisémico, sino que podría transformarlo en un elemento inabarcable. Ante ello, y para fines prácticos, proponemos que el silencio replicado por Araldi Oesterheld logra una triple significación —las cuales como veremos luego se interrelacionan entre sí— la comentada por Masiello que remite al vacío y los dos (provenientes del latín) explicadas por Le Breton: interrupción de la palabra y tranquilidad¹⁵. A su vez, si bien el vacío podría hacer referencia a la palabra misma, notamos que, en realidad, dicha conceptualización de vacío alude —inmersos en el poemario— en mayor medida al silencio generado debido a la ausencia de cuerpos que a la provocada por la carencia de palabras. Además, se torna fundamental comprender que en ningún caso el silencio cobrará sentido en la “ausencia de palabras” como negación de estas, ya que “silencio y palabra no son contrarios, ambos son activos y significantes, y sin su unión no existe el discurso”. (Le Breton, 7). Ahora bien, cada significación adquiere sentido al contrastarlas con apartados del poemario, ya que “su polisemia le hace destinatario de múltiples usos, y comprenderlo exige apercibirse de la situación en la que participa” (Le Breton, 57), por ende, para su cabal entendimiento será necesario relacionarlas —estas significaciones de silencio— con lo anunciado por el autor en conjunto a ciertas lecturas teóricas sobre el silencio.

En primer lugar, y bajo la significación de silencio como vacío, comprenderemos el silencio como un elemento que se origina debido a ciertas ausencias que fueron generadas de manera violenta. Vale decir, si nos encontramos en este hogar que es el poemario (como

¹⁵Si bien consideramos dichas significaciones para analizar el poemario, aquello no limita a que la clasificación de Xirau no aplique o no se presente en el texto estudiado.

explicamos anteriormente) que ha sido vaciado de manera abrupta por la pérdida de diversos cuerpos (principalmente materno y paterno) el silencio se observa como un elemento que acompaña al infante en su soledad. Araldi Oesterheld proyecta aquello en el poemario, recordando cómo transita por este hogar:

la orfandad no es un sol,

 es una promesa
 que se deja decir

 atraviesa el silencio de lo real

 porque lo real es un llanto
 que en el fuego de la cuna
 deja letras de cenizas. (88)

Además de nuevamente realizar una alusión a la cuna, y agregando a la escritura como un factor esencial que deja huella en el infante, el poeta genera una imagen de un huérfano que, sabiendo que su situación no es deseable —“la orfandad no es un sol” (88)—, comprende que la realidad imperante se encuentra enmarcada en el silencio, el cual se proyecta tanto en el exterior (el hogar o el mundo) como en el interior (la *stanza* o el cuerpo). No obstante, ese estado se torna dificultoso para Araldi, puesto que inmiscuirse entre dichas ausencias y avanzar por un espacio vaciado se condice con aproximarse —en silencio— a aquellas figuras. Le Breton explica que el silencio resuena como una nostalgia, estimula el deseo de una escucha pausada del murmullo del mundo (...) se convierte entonces en un vestigio arqueológico, algo así

como un resto todavía no asimilado. Anacrónico en su manifestación, produce malestar y un deseo inmediato de yugularlo, como si de un intruso se tratara. (1)

Lo agobiante del silencio para Araldi Oesterheld es que, en realidad, este vacío no es deseado. El poeta se encuentra en un sitio en donde las ausencias han determinado la forma del silencio y ésta, a su vez, ha pospuesto la significación de las palabras. Según Le Breton “el silencio impuesto por la violencia suspende los significados” (6) y es justamente aquello lo que Araldi comprende a medida que escribe. Susan Sontag en su ensayo “La estética del silencio” (1967) explica que “el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado (...) un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo” (15). Y como todo elemento del diálogo el silencio necesita acompañarse de algo para subsistir. No encuentra sentido en sí mismo, ni lógica sin acoplarse al sonido; en este caso a lo verbal (escrito o hablado). Quien fundamenta aquello de manera íntegra es Lisa Block de Behar, quien en su libro *Una retórica del silencio* (1984) comenta:

La renuncia a hablar, el silencio como único pronunciamiento, son formas de resistencia que limitan peligrosamente con la abstención, la indiferencia, la desaparición, un *dejar de decir* que puede entenderse como un *dejar (de) hacer*. Sólo es posible suponer o presumir, sin verificar, un gesto heroico pero que, por no verbalizado, pasa ignorado o, más bien, no pasa. Es cierto que la palabra no alcanza, pero el silencio menos. (17-18).

Araldi comprende aquello y nota que la única forma que posee para agotar el silencio y llenar estos espacios vaciados es mediante el lenguaje. Es aquí en donde nos acercamos a la segunda significación: la del silencio como interrupción de la palabra, ya que si bien “no hay palabra sin

silencio” (6), tampoco se podría dar a conocer ciertos elementos que para la palabra son inabarcables. Sobre ello, Labraña comenta que “cuando el lenguaje se ve forzado a hablar de las atrocidades de la historia, descubre que no posee palabras adecuadas para dar testimonio” (24) y es en casos como este que el silencio sirve como complemento de la palabra, interrumpiéndola, pero netamente para darle un descanso a quién intenta narrar ciertos eventos. Si bien procurar relatar las atrocidades vividas por la familia Oesterheld es para el propio poeta un ir y venir entre elementos indecibles que, incluso, podrían llevarlo al mutismo, “hay que intentar contar para conjurar el olvido, en la esperanza de que en el futuro no se vuelvan a repetir situaciones parecidas.” (Le Breton, 83). Pareciera que Araldi capta esto y vislumbra la manera de alejarse del vacío: interrelacionando silencio y lenguaje, logrando que ambos se articulen y alcancen un fin en común: la palabra. Le Breton explica aquello planteando que

Si lenguaje y silencio se entrelazan en la enunciación de la palabra, también puede decirse que todo enunciado nace del silencio interior del individuo, de su diálogo permanente consigo mismo. Toda palabra viene, en efecto, precedida por una voz silenciosa, por un sueño despierto lleno de imágenes y de pensamientos difusos que no cesan de trabajar en nosotros, incluso cuando el sueño nocturno trastoca sus coordenadas. Mezcla de fantasmas borrosos y de pensamientos perfilados, de recuerdos y de deseos, esa voz silenciosa va bordeando el lenguaje y dibujando así su campo de acción. Toda palabra se alimenta en ese lugar sin espacio ni tiempo que, a falta de mejor denominación, llamamos la interioridad del individuo: ese mundo caótico y silencioso que nunca se calla, rebotante de imágenes, deseos, temores, pequeñas y grandes emociones y que prepara palabras que incluso pueden sorprender al que las pronuncia. (7-8)

Se torna fundamental destacar lo comentado por Le Breton —por ello, en parte, lo extensa de la cita— al explicar que “todo enunciado nace del silencio”. Aunque George Steiner declare, en *El silencio y el poeta. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano* (1976), que “el silencio es una alternativa. Cuando en la *polis* las palabras están llenas de salvajismo y mentira, nada más resonante que el poema no escrito” (72), debemos comprender que Araldi Oesterheld no necesariamente optó por este silencio. Muy por el contrario —como comentamos anteriormente— luego de verse enfrentado a un hogar silenciado, tuvo que buscar el método de acallar este mutismo. Esto, generado gracias a un proceso introspectivo que le permite comprender que la poesía es el elemento en donde puede llevar a cabo la mezcla perfecta entre lenguaje y silencio, y que con ella lograría dar a conocer los eventos que marcaron su infancia y, de manera inconmensurable, su vida. En el exacto momento que Araldi Oesterheld vislumbra aquello, el silencio comprende la tercera significación que hemos decidido analizar: la tranquilidad. Le Breton fundamenta esto último al proponer que

silere [tranquilidad] y *tacere* [interrupción de la palabra] se alternan, participan en los juegos de los significados y se conjugan con un tercer aspecto, más técnico: la necesidad de las pausas para que el habla no se asfixie en un tropel de palabras. La conversación se nutre de palabras y silencios. Cuando una persona se calla, no por ello deja de comunicar. El silencio no es nunca el vacío, sino la respiración entre las palabras, el repliegue momentáneo que permite el fluir de los significados (...) (14).

Habíamos comentado con anterioridad que el poemario, desde lo visual, se asimila a una partitura. Ello debido a que durante el desarrollo del libro el autor interrumpe la escritura con espacios que asimilan la pausa —en música, el silencio— que necesitó tomar para exponer ciertas imágenes que él consideraba irrepresentables. No obstante, al atreverse a encadenar silencio y

lenguaje, permite que desde su interioridad afloren configuraciones que él creía olvidadas. José Ángel Valente, en su ensayo “La hermenéutica y la cortedad del decir” (1971¹⁶), reflexiona sobre aquello y agrega que “lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho” (87). Araldi Oesterheld, luego de convivir con el silencio, interrumpir con este la palabra y entender que necesita ambos elementos para acabar con la mudez, estalla verbalmente y genera palabras que, ocasionando ruido ensordecedor, acallan el silencio del hogar vaciado y le permiten transitar por él en un estado de mayor tranquilidad, ya que da inicio a un proceso de delimitar aspectos (familiares y personales) que dicho hogar había conocido.

La poesía es ahora vislumbrada como arma de doble filo, ya que sirve para trazar siluetas, pero también para exponerse a sí mismo. Araldi Oesterheld lo sabe y comenta: “amamos del silencio su vagina sin rostro / que da la vida inútilmente” (38), pero decide tomar el riesgo porque “es solo el silencio el que abre una vena” (61) y necesita iniciar esta búsqueda. Pareciera entonces —volviendo a las preguntas que inauguraron este debate sobre el por qué del retorno al hogar por parte de Araldi— que la búsqueda del útero se debe a que solo en ese lugar vuelve a escuchar lo que desea y únicamente ahí siente las voces de sus familiares. Aquel es el sitio en donde los cuerpos comienzan a transformarse, partiendo como esbozos en el aire, hasta ser figuras mayormente delineadas. Araldi, no le teme al silencio ni al vacío, se arma con ellos para inmiscuirse, mediante este poemario, en un espacio que necesita indagar para encontrar dichas figuras. No da marcha atrás, porque sabe que gracias a la escritura podrá delimitar los cuerpos

¹⁶ Publicado por vez primera por Siglo XXI Editores e incluido en *Las palabras de la tribu*.

que, fuera del poemario, no ha encontrado aún. Se adentra en la *stanza* y en el hogar sin siquiera importarle perder su identidad: “en el útero no hay nombre, /hay sonido” (Araldi, 35).

Búsqueda y captura: memoria, poesía y figuras familiares

*En otro lugar,
lejos de esta tierra y de su tiempo
espero tu rostro*
Jorge Teillier, “Después de todo”,
Muertes y maravillas (1971).

Se planteó, con anterioridad en esta investigación, una cuestionante sobre por qué Fernando Araldi Oesterheld recurre a la poesía por sobre la escritura testimonial para dar cuenta de los eventos que “vaciarón” su hogar. Creemos que aquello se debe, en gran medida, a que el autor vislumbra la poesía como la herramienta idónea para incorporar imágenes, determinar eventos y delinear figuras que desea proyectar mediante este ejercicio de escritura que, a su vez, comprende como un oficio. En contraposición a aquello, y explicado por Montero y Ruiz en su ensayo “Los estudios de la memoria social: preguntas y tensiones a partir de los casos de Argentina y Chile” (2018), comprenderemos que “muchos de estos textos [testimoniales] están escritos con una retórica militante y militarista, que tiende a narrar las atrocidades del terrorismo de Estado con las mismas herramientas conceptuales que usaban las dictaduras” (51). Es por ello que la escritura testimonial no acomoda al poeta ya que esta busca, en la mayoría de los casos, plasmar eventos de tortura o violencia basados en la inmediatez de la experiencia, en su incuestionable dimensión moral y, por ello, se podría incurrir en fetichizar la verdad testimonial y menospreciar otro tipo de documentos, según explica Beatriz Sarlo (2005). Si bien Araldi Oesterheld por momentos rememora o da atisbos de la realidad social y las brutalidades cometidas por el Estado contra su familia, por ejemplo en los versos: “no pudimos resistir la oscilación / de la patria maldita, / simplemente nos borraron en la electricidad...” (32), en conjunto a diversos pasajes en donde la configuración de los cuerpos muestra una violencia

ejercida contra ellos, el principal elemento que Araldi Oesterheld mantiene latente es la posibilidad de reestructurar su hogar (como vimos en capítulos previos), componer imágenes y bosquejar aquellos cuerpos que no aparecen. Es por ello que a continuación haremos hincapié en los mecanismos utilizados por el autor y en la manera en que logra proyectar hacia el lector dichas imágenes familiares.

En primer lugar, se torna fundamental delimitar de qué manera el autor configura los eventos, vale decir, si fue partícipe o no de ellos, y si se encuentra utilizando la memoria para dar cuenta de estos o si su escritura es más un ejercicio posmemorístico. De manera inmediata destacaremos que posmemoria, definida por Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), es “la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la “memoria” de los hijos sobre la *memoria* de sus padres)” (126). Considerando aquello y recordando que Fernando Araldi Oesterheld tenía un año cuando ocurren los eventos que se resumen en la desaparición de la gran mayoría de su familia, podría considerarse su relato como uno que ahonde en la posmemoria para nutrirse. No obstante, Araldi Oesterheld también sufre los acontecimientos de la dictadura cívico-militar ocurrida en Argentina desde 1976 hasta 1983 (aunque obviamente de manera distinta a como le ocurre a sus padres) y, por ello, consideramos que no debe anclarse únicamente su recuerdo en aquello. Para Sarlo, quien retoma postulados de Young y Hirsch (1997), “el rasgo diferencial de la posmemoria es el carácter ineludiblemente mediado de los “recuerdos”. Sin embargo, los hechos del pasado, que las operaciones de una memoria directa de la experiencia pueden reconstruir, son muy pocos y están unidos a las vidas de los sujetos y a su entorno inmediato.” (127). Vale decir, si bien el recuerdo se define como uno “de carácter mediado” en la posmemoria, es fundamental comprender que la memoria y, sobre todo, recordar es un proceso limitado que necesita recurrir a otros elementos para encontrar

sentido. Con respecto a ello, Elizabeth Jelin comenta en *Los trabajos de la memoria* (2002) que “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay un juego de saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas.” (17). Asimismo, es esencial destacar la relación presente entre recuerdo y olvido.

Señala Jelin:

El ejercicio de recordar y olvidar es singular. Cada persona tiene <<sus propios recuerdos>> que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente (...), lo que define la identidad personal y la continuidad de sí mismo en el tiempo. (19).

Son justamente aquellos procesos, los de olvido y recuerdo, los que debemos interrelacionar en el momento en que nos sumergimos en *El sexo de las piedras* en búsqueda de imágenes que el autor —a pesar de la corta edad que tenía cuando fue alejado de ellas— ha intentado recordar. También, Jelin explica cómo un sujeto se vería imposibilitado (hasta cierto punto) de recordar eventos si no fuera gracias a su contexto:

Estos procesos, bien lo sabemos, no ocurren en individuos aislados sino insertos en las redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución de continuidad, el pasaje de lo individual a lo social e interactivo se impone. Quienes tienen memoria son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos. Es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos. (19)

Araldi Oesterheld expone en su poemario de manera precisa cómo sus vivencias se logran explicar y explicitar gracias a su entorno. De hecho, es gracias a sus abuelos (paternos y

maternos) que él logra enterarse de su historia familiar y se encuentra frente a frente con sus familiares desaparecidos, incluso sin volver a verlos. Nos referimos específicamente a Soledad y Juan Bautista Araldi (padres de Raúl Araldi) y a Elsa Sánchez (madre de Diana Oesterheld), ya que sus figuras en la vida del escritor son fundamentales para comprender la posibilidad que él posee de recordar a sus padres. La manera en que colaboran en permitirle a Fernando Araldi Oesterheld tener recuerdos de su familia se posibilita gracias a dos eventos claves. En primer lugar, Soledad y Juan Bautista son quienes logran sacar de la Sala Cuna¹⁷ a Fernando, luego que este quedara solo cuando, como explicamos con anterioridad, su madre se debe dar a la fuga. Con ello, además de permitirle a Fernando Araldi Oesterheld continuar con su vida como Araldi, cuando ya se calmaron los eventos en Argentina, acercaron al pequeño al único sobreviviente de la familia Oesterheld: su abuela Elsa Sánchez. Ella, en segundo lugar, al encontrarse constantemente (durante y una vez finalizada la dictadura) en búsqueda de sus hijas —Diana, Marina y Beatriz— y su marido, el historietista Héctor Oesterheld, inculcó a Fernando Araldi Oesterheld el ejercicio de escritura al mostrarle los textos que su abuelo y su madre habían desarrollado antes de su desaparición. He aquí que el autor de *El sexo de las piedras* se encuentra con figuras que no podía recordar del todo y, gracias a la escritura, comienza a delinear con la poesía. Ya delimitado, en primer lugar, el carácter memorístico de la escritura de Fernando Araldi Oesterheld pasaremos ahora, en segundo, a explicar qué recursos utiliza el poeta para proyectar las configuraciones que ha logrado llevar de su padre, madre y abuelo —que son las principales

¹⁷ En *Los Oesterheld* se narra el momento en que se les solicita a dichos familiares que vayan a buscar a su nieto a la Sala Cuna de Tucumán, en donde lo habían dejado luego de encontrarlo solo, bajo la cama, ante la fuga de Diana: “En Buenos Aires, los Araldi supieron todo a través de una compañera que viajó a Tucumán. Se presentó en la casa de su tía, Irma Araldi, en Martínez, y pidió que convocaran a la familia. Frente a todos les contó lo que había pasado y les transmitió lo pedido: que fueran a buscar a Fernando a la Sala Cuna. Soledad y Juan Bautista la miraron aterrados.” (323).

figuras, por sobre todo los dos últimos familiares, que serán analizadas a continuación— en su poemario.

Si algo expresa Araldi Oesterheld desde el primer momento es que la escritura no es una trinchera en la cual él se escabulle para aguantar las diversas formas en que la vida lo ha golpeado. Por el contrario, para el autor la escritura es la forma de inmiscuirse en su memoria, encontrar cuerpos que no recuerda del todo y, con este ejercicio necesario, exponer sus caras:

La escritura no simula fuerza,

es la caída,

es la aventura de una esclavitud robotizada,

ausencia pura que se cura según su aparición/

porque la ausencia transporta
toda memoria
que no puede reducirse
al polvo. (22-23)

Para Araldi Oesterheld existe una relación estrecha entre memoria, ausencia y olvido. Lo que no quiere ser olvidado, lo que se encuentra vaciado e incluso podría convertirse en polvo, debe ser escrito para anclarse en la memoria. La duda es el cómo. Jelin, distingue dos elementos fundamentales en los procesos de memoria: lo activo y lo pasivo. Para la autora “pueden existir restos y rastros almacenados, saberes reconocibles, guardados pasivamente, información

archivada en la mente de las personas, en registros, en archivos públicos y privados, en formatos electrónicos y en bibliotecas.” (22). La reflexión de Jelin se ancla de manera precisa a la manera en que el autor de *El sexo de las piedras* se encuentra con las figuras que en el poemario expondrá y reconfigurará. El contacto que posee Araldi Oesterheld con su padre, madre y abuelo es mediante recuerdos mediados que fueron depositados o, que se encuentran en la actualidad, en “archivos públicos y privados”. Con ello hacemos referencia a los escritos de su abuelo Héctor Oesterheld (entre los que destaca la narrativa y, por sobre todo, los guiones de historietas¹⁸), los de su madre (poemas y registro epistolar¹⁹) y, en menor medida, los de su padre²⁰ (quien es recordado gracias a los relatos de otros familiares y su activa labor como militante de Montoneros). Cabe destacar que la finalidad de esta investigación no es analizar los textos desarrollados por la familia de Fernando Araldi Oesterheld sino que, haremos hincapié en el por qué de su inclusión en el poemario y cómo, gracias a estos escritos, el autor logra proyectar la representación de su madre, padre y abuelo y reflejar sus imágenes a pesar de solo verlos con vida durante su infancia. Asimismo, se debe comprender que dicho análisis cobra sentido al considerar que lo que aquí deseamos exhibir es el cómo y el por qué del recurso poético desarrollado por Araldi Oesterheld para lograr aunar memoria, escritura y poesía. Justamente, en relación con lo anteriormente mencionado, debemos preguntarnos qué es para el propio Araldi

¹⁸ Para fines prácticos, utilizaremos este recurso para anclar elementos que complementen la información que entregamos sobre cada familiar de Araldi Oesterheld y sus escritos. Por ejemplo, se torna fundamental dar a conocer la relación entre Héctor Oesterheld y la escritura. En *Los Oesterheld* se comentan sus inicios en el oficio de las letras: “Héctor empezó a trabajar en la editorial Abril en 1947, cuando ya colaboraba con Códex, otro sello importante, fundado en 1944, de revistas infantiles, escolares y divulgación científica, y que recién en 1950 se ampliaría hacia la historieta. En un principio, decía Héctor, la escritura era sólo un hobby.” (16).

¹⁹ Principalmente Diana escribía cartas a su madre para enterarse de cómo estaba viviendo la dictadura y recibir información sobre sus hermanas y padre. En *Los Oesterheld* se destaca: “La escritura seguía siendo su espacio de catarsis y las cartas a Elsa, un modo de extender la conexión que había experimentado con su madre un mes antes, cuando viajó con Raúl para bautizar a Fernando.” (305).

²⁰ Como veremos a lo largo del análisis, la relación entre Fernando Araldi Oesterheld y su padre no se debe a la escritura por parte de su progenitor, sino que a un elemento aún más directo: es el único de los tres familiares nombrados del que logra encontrar sus restos.

Oesterheld el ejercicio memorístico. Walter Benjamin, en su texto “Excavar y recordar” (1932), comenta que

la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra. (350)

Lo enunciado por Benjamin puede resumirse en una frase —que pareciera que Araldi Oesterheld vuelve un mantra— que se torna conclusiva: recordar es como excavar entre las tumbas. Más aún, Fernando Araldi Oesterheld vuelve aquello una misión y objeto de su quehacer como poeta e hijo de detenidos desaparecidos. Tanto es así que su acercamiento con su padre —primer sujeto de análisis en esta investigación— genera una relación estrecha entre poemario y vida del autor. Si bien durante su infancia el poeta creía que sus padres habían fallecido en un accidente automovilístico²¹ y que por esa razón vivía con sus abuelos, con el pasar de los años y al enterarse de la verdad sobre sus desapariciones, se centró en encontrar sus cuerpos y el de su hermano (o hermana) no nacido. De esta manera, el único cuerpo que encontró fue el de su padre. El autor da atisbos de aquello en su poemario de la siguiente manera:

un padre
se desintegra

²¹ En *Los Oesterheld* se declara que Soledad y Juan Bautista, abuelos con quienes se cría Fernando Araldi Oesterheld, le habían contado a su nieto que sus padres habían fallecido en un accidente automovilístico a la espera que el pequeño pudiera comprender la verdad y fuese capaz de entender en qué contexto habían ocurrido los hechos (417).

no en mi casa

¿hacia adonde

correr?

toda la ansiedad

en el vigor

de su tumba. (67).

La búsqueda de la figura del padre —que ya se considera abatido al vislumbrarse como “desintegrado”— necesita para el autor dar con un lugar en donde encontrar y depositar sus restos. Para Fernando Araldi Oesterheld, la noticia del hallazgo del cuerpo de su padre le permite articular su escritura y darle un sentido. Luego de enterarse que sus restos fueron encontrados en el Cementerio del Norte en un sector marginal en donde los militares depositaban los cadáveres de los militantes caídos en enfrentamientos y dejados allí como NN, decide darle sepultura y comienza a escribir su poemario bajo la tutela de Arturo Carrera (quien fue amigo, en la adolescencia, de su madre). En ese momento el poeta comprende que la escritura debe dar paso a relacionar los eventos ocurridos a su familia y proyectar imágenes que den cuenta de cómo aquellos arremeten en su vida. En relación a ello, escribe Araldi Oesterheld:

escritura de la mano

con la muerte

drenando

en gotas de locura,

en gotas de soledad:

vestida de blanco

en el nocturno de su voracidad/

lo que la tierra absorbe la tierra se calla (56-57).

No solo es vital comprender que la figura de lo terrenal, en este caso, tiene directa relación con lo sepulcral, sino que también posee estrecho vínculo con la noción de lo que no se puede encontrar ni ha sido depositado aún en una tumba. Aquello, ya que si bien el autor da con el paradero del cuerpo de su padre, con ello no detiene su búsqueda. Ni Diana ni su hermano(a) han sido encontrados. No obstante, con el cuerpo de su madre no tiene igual suerte que con el de su padre y, hasta el día de hoy, no ha dado con su paradero. De ella encuentra algo que posee un valor que podría ser comparable con encontrarse directamente con su cuerpo: su poesía. Diana Oesterheld poseía algunos escritos poéticos y, según explica el propio autor del poemario²², ella mecanografió algunos antes de desaparecer. Fernando Araldi Oesterheld se adueña de ellos y los incluye en su poemario, generando así una reflexión en torno a su madre y proyectando una figura de la cual fue distanciado al año de edad. Encontramos en *El sexo de las piedras* diversos apartados que son diferenciados del resto por estar escritos con cursiva, otros se encuentran

²² En una entrevista realizada por Valeria Tentoni para la página web de la editorial Eterna Cadencia. En <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/38154.html>>

escritos entre comillas y algunos²³ de esos pertenecen a Diana. El siguiente es un ejemplo de aquello:

“pero sólo soy de sombra, pero solo soy admitida por la
risa más idiota de la sombra.

estuve atada a un coma matinal. mi vientre llora. mi vientre
enfría. mi vientre no dejar pasar el color. yo enmudecida,
y en mis palabras las perlas de una mirada con más vida, más
exactitud.

Se te quedó enganchado el barrilete en la cabeza cuando
aún eras un niño,
después creciste y el barrilete se incendió en tu pelo largo.”²⁴ (16).

Araldi Oesterheld no solo incluye los escritos de su madre, también dialoga con ellos para determinar ciertas características que en ella parecen ser preponderantes:

ella se retuerce. ella se reduce.

ella ama las palabras similares a “nacido” y las que incluyen

“nacido” o algo similar. (16)

No solo es aquello lo que comenta el autor con respecto a uno de los poemas escritos por su madre y comienza a elucubrar posibles ideas a las que ella solía retornar. De igual manera, al

²³ Si bien la mayoría de los textos escritos por el autor en cursiva o mediante comillas serán analizados en este trabajo, existen algunos en los cuales no se han podido determinar su autoría. Aquellos, no se utilizarán en este análisis.

²⁴ Cabe destacar que hemos respetado la disposición original de estos versos, incluyendo sus espacios, inicio y cierre, al igual que su puntuación y signos ortográficos.

encontrase con estos textos Araldi Oesterheld logra comenzar a cavilar acerca de su madre, se la imagina inmersa en este mundo escritural, pero también dañada por los embates de la dictadura. Lo que pretende en el poemario es representarla como un ente que sufre, pero ha de saber sobre ella poco aún y debe valerse de diversas herramientas para dar con su retrato. De hecho, el autor, además de incluir más versos de su madre en el poemario, como por ejemplo: “ya parí mi reino, la huella absoluta para cada quien,/ mis muertos/ envueltos en celofán” (16), debe recurrir a su imagen directa para poder imaginarla:

La mirada alcanza refugio donde vengarse del placer

se es lo que se nutre,

lo que se sueña,

lo que se apropia;

y esta forma de tejer la respiración de una madre en cuatro abierta (15)

Y es aquella la manera que encuentra el poeta para excavar en esta tumba. De su padre tiene los restos, de su madre los poemas. Con ello puede reunir sus palabras y darles un nuevo sentido. Evitar que queden esparcidas en el tiempo, que la tierra las devore, que se pierdan en los espacios de esta casa de vaciados espacios y encontrarles una proyección. Araldi Oesterheld comenta: “porque las voces no se mueven,/ en su desdoblamiento agitan la violencia de su fragilidad” (20) y es justamente esa movilidad la que logra con la poesía y, también, la que logró su madre con sus propios poemas que se vislumbran ahora como herencia. Aquel último concepto no es

menor. La escritura se vislumbra, en este caso, como un elemento que se ha vuelto un legado familiar y, con respecto a ello, Claudio Guerrero Valenzuela en su libro *Qué será de los niños que fuimos* (2017) explica que “La naturaleza de la herencia, además, implica reconocer el origen no como algo permanente o lineal, sino como algo abierto y en construcción.” (233). Araldi Oesterheld comprende aquello a cabalidad y continúa nutriendo sus escritos con otra figura familiar que se transformará en una lectura obligada del poeta: su abuelo. Es por esto, que otra figura representada en el poemario que debe ser analizada es la de Héctor Oesterheld. El reconocido guionista de historietas, que destacó por escribir *El Eternauta* (1957-1959), no solo encantó a grandes autores²⁵ y a la crítica mundial, sino que también a su propio nieto. Lo destacable de la representación que busca proyectar Fernando Araldi Oesterheld sobre su abuelo es que comprende la magnitud de su figura y se esmera en citar cuentos (o fragmentos de ellos), de manera directa y, a su vez, editarlos de tal forma que puedan acoplarse al poemario. Un fragmento con el cual nos encontramos, que ha sido adaptado desde una escritura en párrafo (al tratarse de un texto narrativo) hacia una disposición en versos, es el siguiente:

Tiempo atrás, dios era un payaso a tu merced.

De pupilas que no dejaban de imantarse

con los encantos

de la tierra. (78)

²⁵ La figura de Héctor Oesterheld sin dudas debe ser considerada como un personaje que bien podría ser analizado por sí mismo, tanto en vida como en obra, en otra investigación. No obstante, se torna fundamental destacar su labor como escritor y reconocer que, mientras se encontraba publicando, era un escritor leído por sus contemporáneos (que en su mayoría eran escritores de renombre). Es el caso de Jorge Luis Borges. Con respecto a esto Beltrami y Nicolini, en *Los Oesterheld*, citando los comentarios de Elsa Sánchez dan a conocer que “Todos estaban fascinados con él, hasta Borges. Héctor era fanático de él y a Borges le encantaba la ciencia ficción. No sé si habrá leído *El Eternauta* pero Héctor le contaba la historia y le decía que iba a ser una novela de ciencia ficción, y a Borges le encantaba que la ciencia ficción sucediera en Buenos Aires.” (48).

Como habíamos visto con anterioridad en el caso de su madre, Araldi Oesterheld utiliza el recurso de apropiarse de los textos para con ellos configurar ciertos elementos poéticos que sirven, en la estructuración del poemario, como eventos de lectura que marcan el camino que ha tomado el autor en cuanto a cómo delimitar las figuras que trascienden por su escrito. Vale decir, la elección no es azarosa: toda selección escritural realizada por Araldi Oesterheld tiene un fin específico. Inclusive, en muchos apartados la finalidad se torna de carácter funcional y se pone al servicio de otorgarle un sentido al poemario. Notamos aquello con mayor preponderancia en el exacto término del libro. *El sexo de las piedras* finaliza con los versos:

y el aroma
y el color
y la liturgia vital
en el secreto del ovario (91-92)

De aquella construcción poética se vale el autor para dar cierre al poemario, no obstante, en realidad dichos escritos no son de su autoría. Héctor Oesterheld es quién escribió aquella estrofa pero no estrictamente como su nieto la transcribe. El afamado escritor y guionista de historietas escribió: “ni el aroma ni el color” en el exacto final de su cuento “El Diosero”²⁶. Aquella modificación posee un carácter significativo ya que en vez de negar estos elementos mediante la conjunción “ni”, el polisíndeton de esta nueva construcción, al sustituir el “ni” por la conjunción “y”, entrega un sentido sumativo al texto. Asimismo, la inclusión de textos creados por su abuelo y su modificación pueden ser explicadas considerando lo comentado por Milena Gallardo y Alicia Salomone en su ensayo “Murmulllos en el silencio. Subjetividades, lenguajes y estrategias

²⁶ El texto especificado se encuentra reunido junto a otros cuentos inéditos en una antología publicada por Editorial Planeta en el año 2014 que fue editada y compilada por Mariano Chinelli y Martín Hadis.

compositivas en documentales autobiográficos de hijos(as) y nietos(as) en Chile” (2018). Las autoras explican que —reconociendo la conceptualización elaborada por Haye y Carvacho (2011) de “memoria identitaria relevante”— “se manifiesta [dicha memoria] en un lugar de enunciación que materializa la relación pasado-presente a través de un relato de la vida que incluye inscripciones y huellas” (222). Aquellas marcas, plasmadas ahora en la escritura, le permiten al autor encontrarse con el cuerpo de su abuelo para darle un sentido a sus textos, pero él sabe que jamás podrá reconocerlo como un evento real, vale decir, el encuentro entre ambos solo es posible gracias a la poesía y, de ninguna forma, podrá percibir las atrocidades que él sufrió en dictadura. De hecho, aquel último elemento es de vital importancia, ya que es un evento que se vuelve transversal para analizar los tres cuerpos familiares que se han estudiado hasta el momento. Juan Villoro, en su libro *La significación del silencio* (1996) comenta que

El símbolo “representa” la cosa; literalmente: provee una presencia que suplanta a otra.

De ahí la función liberadora de la palabra. Gracias a ella tuvo el hombre aquello de que el animal carecía: el poder de referirse a las cosas sin estar esclavizado a percibir las, de comprender el mundo sin tener que vivirlo personalmente. El hombre, con la palabra, creó un instrumento para sustituir el mundo vivido y poder manejarlo a figura. (16)

Araldi Oesterheld conoce el valor de la palabra y sabe que gracias a ellas puede evitar revivir eventos que, desde su visión de infante, vislumbraba durante la dictadura de otra manera. No obstante, se atreve mediante la escritura a volver a estos espacios y momentos o, de lo contrario, podrían tornarse traumáticos estos recuerdos. El autor expone un par de dudas en el poemario que grafican aquello: “¿se puede dejar de enloquecer? / ¿el día tiene memoria?” (24). Pareciera que la respuesta es afirmativa y que llega a ella mediante la poesía, pero algo se interpone entre los cuerpos esparcidos por el tiempo y espacio y el poeta.

Lo que hace Araldi Oesterheld, al encontrar los restos de su padre, citar los poemas de su madre e incluir los relatos de su abuelo y editarlos, es reflejar estas figuras que poco ha conocido. El problema, según el propio autor, es que “todo tiene su espejo pero no su doble” (89), vale decir, el carácter mimético de su reescritura se vuelve limitante. Si bien puede duplicar la escritura de sus familiares con ello no basta para dar con sus verdaderas figuras. Más adelante el poeta agrega: “todo tiene su doble pero no se puede iluminar” (90), y es en la oscuridad justamente en donde Araldi Oesterheld no desea dejar aquellas imágenes, pero se torna imposible esclarecerlas del todo. Ocurre que la distancia es inquebrantable, las siluetas que el autor intenta reconocer le son ajenas en realidad. Él declara aquello de la siguiente manera:

ellos llegan,

desde ningún lugar

ellos llegan,

cruzan un jardín siempre verde

el vacío *inclinado*

en donde todos los recuerdos

se prohíben:

la tinta sobre la piel no deja pasar las palabras,

no deja que su temblor te busque

como una enredadera / (80-81)

La imposibilidad de un verdadero contacto mediante la poesía con los cuerpos de sus familiares, se debe a que en esta búsqueda nunca se desarrollará una captura. Si bien nos encontramos con una multiplicidad de voces que la poesía ha posibilitado —tanto con la inclusión de textos de sus familiares, como con los diálogos que Araldi Oesterheld ha intentado generar interrelacionando aquellas voces— las imágenes proyectadas, aunque bien administradas a lo largo del poemario, incurren en un error que advierte luego el poeta: “acá falta algo” (30). Ese “algo” es la duda que ataca al lector. ¿Qué sigue buscando el autor? ¿No basta con vislumbrar imágenes que creía imposibles de recordar gracias a la poesía? Proponemos que lo faltante es la propia figura de Fernando Araldi Oesterheld proyectada como un sujeto de enunciación inmerso en el poemario. Para ello, es necesario que el poeta se defina en base a los mismos términos en los cuales ha intentado bosquejar a sus familiares: utilizando la escritura como herramienta idónea para configurarse, destacar sus características e ir rellenando los espacios que ha ido ocupando, hasta el momento, tan solo con bordes y sombras de su madre, padre y abuelo.

El doble y su reflejo

*El niño que yo era
se extravió en el bosque
y ahora el bosque tiene mi edad.*

Juan Luis Martínez, *La nueva novela* (1985).

Configurarse como N.N.

El poeta chileno Jorge Teillier comentó en su texto “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”²⁷ que “el personaje que escribe no soy necesariamente yo mismo, en un punto estoy yo como un ser consciente, en otro la creación nace del roce mío contra mi Doble, ese personaje que es quien yo quisiera ser tal vez.” (17). Aquella figura, la del doble, se vislumbra como fundamental en *El sexo de las piedras* en el momento en que buscamos atisbos de una configuración propia por parte del autor. Junto con ello, debemos comprender que en realidad no hablamos de un poemario con rasgos autobiográficos, más bien, notamos la presencia de un sujeto de enunciación y de un sujeto real: el poeta. Para delimitar esta conceptualización es necesario recurrir a Käte Hamburger, quien en su libro *La lógica de la literatura* (1957) pone en discusión los términos de “sujeto enunciativo ficticio” y “yo lírico”. El primero de ellos corresponde a un ente creado para dar a conocer lo que el escritor desea expresar en su texto y que, en la mayoría de los casos, asimila al propio autor del texto. No obstante, cuando la autora habla del yo lírico realiza cierta especificación y diferenciación con el concepto anteriormente explicado:

²⁷ Este texto fue incluido como prólogo en *Muertes y maravillas*, en su edición publicada por Editorial Universitaria en 1971.

De la estructura de la enunciación ya expuesta en profundidad se desprende que el sujeto enunciativo es siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad. Por eso el sujeto enunciativo de una obra histórica, filosófica o científica es idéntico al autor de la misma. E idéntico significa aquí idéntico en sentido lógico. Pero así como esa identidad no plantea ningún problema en esos documentos de realidad porque, orientados como están hacia el objeto, el sujeto enunciativo apenas desempeña papel alguno en su contenido, cuando se trata del yo lírico es precisa cierta matización. Identidad lógica ya no significa que cada enunciado de un poema o el poema entero hayan de concordar con alguna vivencia real del sujeto que lo escribe. (185).

Para Hamburger el yo lírico no es una figura directamente equivalente a la del autor del poema o poemario, puesto que los eventos relatados no necesariamente representan un hecho que haya ocurrido en la vida del escritor. La figura del doble, entonces, se alza como una posibilidad que busca su configuración mediante la escritura. Araldi Oesterheld reconoce aquello y plantea un reflejo de sí mismo mediante este yo lírico inmerso en su poemario. No obstante, no es únicamente la figura del autor la que debe exceder sus límites para poder reconocerla en un texto y comprender que en realidad no se hace referencia necesariamente a eventos reales, sino que, también se debe configurar un “tercer tiempo” (Arfuch, 2007) que exprese una temporalidad que ha sido creada gracias a la enunciación. Sobre esto último reflexiona Leonor Arfuch en su libro *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2007) y se refiere a él de la siguiente manera:

Este tiempo —“tercer tiempo”—, configurado en el relato, en virtud de la cualidad mediadora de la trama, que opera a partir de una precomprensión del mundo de la vida y de la acción, confiere a su vez inteligibilidad a ese mundo, entablando una relación

dialéctica entre presuposición y transformación, entre la prefiguración de los aspectos temporales en el campo práctico y la refiguración de nuestra experiencia por el tiempo construido en el relato. (89 - 90).

Para Arfuch, este “tercer tiempo” solo podrá ser articulado —tanto por una comunidad como por un individuo— gracias a lo que ella llama *identidad narrativa*²⁸ (90). Vale decir, y anclándolo al libro analizado en este texto, el yo lírico, los eventos ocurridos y el tiempo narrado en el poemario presuponen una interrelación entre sí para encontrar sentido cabal. Asimismo, debemos comprender que los eventos requieren un lugar en donde acontecer y este, que bien puede ser ficticio o real, es vislumbrado como un sector perteneciente a Argentina durante la última dictadura cívica militar que ha sufrido dicho país. Aquello es posible reconocerlo gracias a la lectura de ciertos versos en donde Araldi Oesterheld expone un territorio golpeado por el Estado —“no pudimos resistir la oscilación / de la patria maldita, / simplemente nos borrarón en la electricidad...” (32) o, también “ahí donde di a luz, / ahí es mi patria (75)— ligados a los rasgos propios del autor, sitio de publicación e historia del lugar. Con ello, se busca dar a conocer que es posible enlazar los eventos ocurridos, la realidad del país en donde acontecieron y encontrarnos con un sujeto enunciativo que ha sido partícipe de ellos pero que no necesariamente es el autor mismo. No obstante, debemos hacer hincapié en que, si bien Hamburger comenta que el yo lírico no necesariamente debe haber vivido los eventos que da a conocer mediante la poesía, nada delimita que, en realidad, pueda haberlos presenciado o sufrido. No obstante, la duda propuesta no refiere a si el poeta vivió o no los eventos, más bien se propone analizar la forma en que el yo lírico que expone este poemario se configura a sí mismo, dando a conocer sus características y

²⁸ Si bien este concepto es utilizado por Leonor Arfuch para referirse a textos narrativos, consideramos que uno de los elementos que deben ser destacados y puesto en análisis en el poemario de Araldi Oesterheld es, precisamente, su carácter narrativo.

delineando su figura mediante la escritura. Para ello se vuelve necesario, luego de una lectura íntegra de *El sexo de las piedras*, identificar qué figura busca proyectar el sujeto que enuncia para comprender quién es en realidad el yo lírico. Araldi Oesterheld, comienza a darnos pistas a seguir para lograr modelar esta figura. Algunas se exponen de manera directa —como ciertos versos que analizaremos a continuación— y otras, lo que consideramos digno de destacar, indirectamente mediante la reescritura de extractos de poemas de otros autores.

En primer lugar, nos encontramos en el poemario con fragmentos que nos permiten identificar una figura que se encuentra dando a conocer ciertos sucesos que buscan configurar imágenes familiares —como vimos con anterioridad— en conjunto con la suya propia. Araldi Oesterheld modela un yo lírico que ha sido golpeado por los embates de eventos inenarrables, pero que de igual manera desea volver a ellos para encontrarse: “Porque vuelvo con la violencia de una garganta / violada. / Por qué revolver en el sentido de revólver.” (30). De esta manera nos intenta dar atisbos de quién es en realidad el sujeto que se encuentra enunciando lo vivido: “yo, / hijo de mí mismo, / madre de mí mismo/ (23), pero no logra aquello del todo. Esto, debido a que, desde un primer momento en el poemario, nos encontramos con un personaje que no delimita claramente quién es, ya que no da a conocer ni su sexo ni su nombre. De hecho, un elemento reiterado en diversas instancias es su característica hermafrodita:

mi nombre, el tuyo
 cosidos por ese latido a plena luz del día
 se deja imaginar:

impacto hermafrodita (34)

La no aceptación de un sexo repercute directamente en que como lectores no distingamos quién está escribiendo. Por momentos creemos que se trata de la madre, el hijo o incluso un ser nonato que aún se encuentra en el útero materno. Lo cierto es que si bien Araldi Oesterheld recurre a diversos recursos para mantener el anonimato —como lo es dialogar con los fragmentos que ha expuesto de los poemas de su madre, o modificar escritos de su abuelo para hacerlos pasar como suyos— también dispone distintas “pistas” que nos permiten ir configurando su imagen, como si de un rompecabezas se tratase. El yo lírico comenta: “Soy de piedra en la ausencia permanente” (32) y también agrega: “*yo, por no ser hijo no duermo en la casa desierta*” (60) —recurriendo nuevamente a la cursiva para poner en duda la autoría del escrito— muestras de características de quien relata, pero ninguna en términos conclusivos. No obstante, un elemento que se reitera y que se torna fundamental para el análisis es el del reflejo, el espejo que lo crea y la figura —como comentamos en un comienzo— del doble. Araldi Oesterheld debe recurrir a dichos elementos ya que lo que se encuentra realizando en su poemario es, justamente, reflejar eventos que ha vivido el sujeto enunciativo y pretende exponerlos mediante el yo lírico. Al proyectar aquellos, el sujeto que los enuncia logra encontrarse y definirse a sí mismo:

Hay un reflejo carnal

donde se busca la respiración

en los otros,

en nosotros,

en los hijos malditos

de un suelo violentamente inseminado (59)

La posibilidad del autor de observar su reflejo le permite comprender qué se encuentra proyectando realmente y, a su vez, logra con ello percibirse como realmente es: un ser que se localiza aunando diversos pasajes de su vida, recopilando los escritos y (d)escribiéndose de forma fragmentaria:

restos de una vida
que se disuelve antes de decir

“aún no llego”,
“aún sin vida me devoro en los espejos” (61).

De igual forma, Araldi Oesterheld comienza a delimitar su propia figura, pero dudando continuamente de sus características. Aquello se debe, en parte, a que se vislumbra como un ser carente —como se explicó anteriormente— de nombre, sexo y apariencia, pero que podría encontrar estos elementos —que siguen difusos en este “tercer tiempo”— gracias a verse reflejado, conocer a su doble y comenzar, gracias a la escritura, a describirlo:

Solo me queda esta manera de someter,
esta manera de aplastar. Todo lo que
se licua en el tiempo excita mi cordón umbilical.
Algo me vive.
Algo me sofoca como si pudiera despertar,
fijar en un cielo
lo más negro de mis ojos.

hay que ser absolutamente... peligroso

Algo me vive.

Algo me sofoca como si pudiera despertar,

penetrar en un espejo

sin arena ni movimiento” (73).

En segundo lugar, nos enfrentamos a un recurso utilizado por Araldi Oesterheld que destaca por citar otros textos para configurarse a sí mismo como un N.N. Vale decir, el autor se encuentra recurriendo a la palabra de otros para encontrar sus propias características y, de esta forma, darnos a conocer que en realidad está difuminándose o desapareciendo lentamente. Como, anteriormente, ya hemos analizado la inclusión en este poemario de pasajes de textos narrativos de su abuelo o de los fragmentos de poemas de su madre, a continuación haremos hincapié en la apropiación de los versos de un afamado poeta. Nos referimos a Fernando Pessoa o, más bien, a uno de sus heterónimos: Álvaro de Campos. En *El sexo de las piedras*, Araldi Oesterheld incluye un fragmento del poema “Tabaquería” (manteniendo el recurso de insertar textos que no son de su autoría diferenciándolos mediante la cursiva) —incluido en *Poesías de Álvaro de Campos* (1928)—, en específico incluye su exacto inicio, pero realizando una modificación. Araldi Oesterheld escribe:

No soy nada.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

Aparte de eso, tengo en mí todo el autismo del mundo. (72)

El poema original en realidad solo varía en el último verso de este fragmento que incluye Araldi Oesterheld. Escribe Álvaro de Campos: “Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.” (119). Aquella modificación no es sencillamente un cambio en el sentido de este fragmento, sino que, una reconfiguración que realiza sobre sí mismo el yo lírico que se encuentra citando a Fernando Pessoa. La imposibilidad de poseer “todos los sueños del mundo” y, ante ello, exponerse como un ente que logra albergar “todo el autismo del mundo” propone una visión hacia sí mismo que presenta características de un sujeto que podría tener elementos propios de alguien con trastorno del espectro autista. Sin buscar ahondar en aquella condición —puesto que indistintamente guiar este análisis hacia un trastorno remitirá de manera directa al autor del texto y no a la representación enunciativa de este— es fundamental señalar que el trastorno del espectro autista destaca por poseer una “tríada de problemas” que repercuten en la interacción social, comunicación e imaginación (Artigas-Pallares & Paula, 2012). Por ello, se podría concluir que el sujeto representado presentaría alguno (o todos) aquellos elementos y de manera elevada, ya que, como sabemos, contiene “todo el autismo del mundo”. Ahora bien, apuntar una configuración netamente a un verso perdería valor si se refiere a buscar respuestas certeras. No obstante, es aunar todas las características anteriormente mencionadas —tanto las proyectadas de manera directa, como las de forma indirecta— lo que nos permite comprender qué representación de sí mismo ha dado a conocer el autor mediante el yo lírico.

Lo realizado por Araldi Oesterheld nos recuerda al infante que, mirándose al espejo por vez primera, se reconoce como un sujeto inserto en el mundo y posiciona al poeta como un ser que posee la opción de repetir aquella sensación una cantidad innumerable de veces. En *El sexo de las piedras* no es netamente un sujeto quien narra los eventos, se describe o caracteriza y da a conocer imágenes que han quedado ancladas en su subconsciente, sino que es la multiplicidad de voces en aquel poemario lo que permite aquello. Como sabemos, un heterónimo es un nombre

ficcional que utiliza un autor para atribuirle —a dicho sujeto ficticio— sus escritos y Araldi Oesterheld cumple a cabalidad la noción que Fernando Pessoa buscaba representar al valerse de diversos heterónimos para publicar sus poemas: la del escritor como un ser que finge, oculta su rostro y, en su propia retina, logra ver su imagen reflejada. Es justamente uno de los setenta y dos heterónimos de Pessoa quien define a la perfección la labor que ha cumplido Araldi Oesterheld en este poemario:

El poeta es un fingidor.

Finge tan completamente

Que llega a fingir que es dolor

El dolor que de veras siente. (Bernardo Soares, 1931)

Cerrar el libro: huesos y piedras

Tal como al iniciar la lectura de *El sexo de las piedras* de Fernando Araldi Oesterheld, y su posterior análisis, nos encontramos con el poemario puesto sobre un escritorio, mesa de trabajo o afirmado con ambas manos, pero ahora ya estamos dispuestos a cerrarlo y finalizar, por el momento, su lectura. No obstante, el atento lector habrá notado que existe un apartado de fundamental importancia que no se ha analizado y que corresponde a un breve relato ficcional que pertenece a Héctor Oesterheld y que Fernando Araldi Oesterheld, su nieto, ha agregado a su poemario y, nuevamente, se ha apropiado.

A continuación, se entregarán los dos textos (el modificado por Araldi Oesterheld y el original escrito por Héctor Oesterheld) para destacar sus diferencias, con ellas, proyectar el por qué de la construcción de este poemario. Para de esta forma poder cerrar el libro sin ventanas abiertas en este hogar que es el poemario. El texto dispuesto por Araldi Oesterheld es el siguiente:

En algún lugar hay un cristal muy pequeño y muy extraño. Si alzás el cristal y mirás a través de él verás el hueso detrás de tu ojo, y más adentro luces que se encienden y se apagan, luces enfermas que no consiguen arder: son tus pensamientos. Si oprímís entonces el cristal en el sentido del eje medio, tus pensamientos adquirirán claridad y justeza deslumbrantes, descubrirás de un golpe la clave de todo el Universo, y sabrás por fin contestar hasta el último por qué.

En algún lugar se halla ese cristal. Para encontrarlo hay que examinar grano por grano la arena inacabable. Sabés, también, que cuando lo encuentres y trates de recogerlo, el cristal se disgregará y sólo te quedará un poco de polvo en los dedos.

Sabes todo eso.

Pero lo buscás igual. (79)

Ahora, se citará de manera íntegra el cuento. Este relato fue incluido en el libro titulado *El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción* (1983), publicado por Colihue Ediciones, y recibe el nombre de *Ciencia* —que, a su vez, fue recopilado junto a otros microcuentos en una sección del libro titulada “Sondas”:

En algún lugar de los vastos arenales de Marte hay un cristal muy pequeño y muy extraño.

Si alzas el cristal y miras a través de él, verás el hueso detrás de tu ojo, y más adentro luces que se encienden y se apagan, luces enfermas que no consiguen arder, son tus pensamientos. Si oprimes entonces el cristal en el sentido del eje medio, tus pensamientos adquirirán claridad y justeza deslumbrantes, descubrirás de un golpe la clave del Universo todo, sabrás por fin contestar hasta el último porqué.

En algún lugar de Marte se halla ese cristal.

Para encontrarlo hay que examinar grano por grano los inacabables arenales.

Sabemos, también, que, cuando lo encontremos y tratemos de recogerlo, el cristal se disgregará, sólo nos quedará un poco de polvo entre los dedos.

Sabemos todo eso, pero lo buscamos igual. (95).

La inclusión de ambos textos posee un sentido inequívoco: observar las modificaciones realizadas por Araldi Oesterheld al cuento de su abuelo. En primer lugar, notamos que el sitio en donde se desarrolla la acción varía. En el relato original el cristal se encuentra en “los vastos arenales de Marte”, mientras que en el texto presentado por Araldi Oesterheld ya no existe una especificación, esto debido a que aquella búsqueda podría llevarse a cabo en cualquier lugar. Ya no únicamente en Marte, sino que, por ejemplo, también en Argentina. Aquello se liga directamente a la segunda modificación: quién enuncia ya no posee un carácter narrativo en su relato, sino que, más bien ahora es apelativo. Interpela al lector y lo vuelve parte de este evento. Araldi Oesterheld incluye los enunciados “alzás”, “mirás”, “oprimís” y “buscás”, cambiando su grado de relación con el lector y, también, generando un diálogo con los escritos de su abuelo. Estas modificaciones se deben —al igual que la inclusión de este relato para finalizar este análisis— a que lo relatado por Héctor Oesterheld es justamente lo que ha llevado a cabo su nieto al realizar la escritura de este poemario: indagar entre los restos de sus familiares, dar con sus huesos, estas piedras asexuadas que sirven como huellas de que en verdad han existido y, a pesar que al recogerlos se disgregan como polvo entre los dedos, Araldi Oesterheld ha iniciado y finalizado de igual manera esta búsqueda, aún sabiendo sus resultados.

Referencias

- Araldi Oesterheld, Fernando. *El sexo de las piedras*. Buenos Aires, Argentina: Editorial
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. 2007.
- Artigas-Pallares, Josep & Paula, Isabel. "El autismo 70 años después de Leo Kanner y Hans Asperger." *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. vol. 32 no. 115. Madrid jul/sep. 2012.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económico. 2000.
- Beltrami, Alicia & Fernanda Nicolini. *Los Oesterheld*. Buenos Aires: Argentina: Sudamericana. 2016.
- Benjamin, Walter. "Excavar y recordar" en *Imágenes que piensan, Obras, libro IV, vol. 1*. Abada, Madrid, 2010.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. 2001.
- Guerrero Valenzuela, Claudio. *Qué será de los niños que fuimos*. Valparaíso, Chile: Ediciones Inubicalistas. 2017.
- Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid, España: Visor. 1995.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. 2002.
- Katunaric, Boris. "Donde habita el silencio, Fernando Araldi Oesterheld y su primer libro de poemas." 12 dic. 2014. *Colectivo de comunicación Paco Urondo*. 24 nov. 2018. <www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/donde-habita-el-silencio-fernando-araldi-oesterheld-y-su-primer-libro-de-poemas>
- Labraña, Marcela. *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Santiago, Chile: Editorial Siruela. 2017.
- Le Breton, David. *El silencio*. Madrid, España: Ediciones sequitur. 2006.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago, Chile: Ediciones Archivo. 1985.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora. 2013.

- Montero & Ruiz, “Los estudios de la memoria social: preguntas y tensiones a partir de los casos de Argentina y Chile” en *Investigación Interdisciplinaria en Cultura política, Memoria y Derechos Humanos*. Ed. Alina Donoso & Juan Sandoval . Santiago, Chile: Editorial Universidad de Valparaíso. 2018.
- Oesterheld, Héctor Germán. *El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción*, Buenos Aires, Argentina: Colihue Ediciones, 1983.
- *Más allá de Gelo*. Comp. Mariano Chinelli y Martín Hadis. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta. 2014.
- Pessoa, Fernando. “Autopsicografía”. *Poemas (Antología)*. Trad. Miguel Ángel Flores. México: Letras Vivas. 1998. 22.
- Pizarnik, Alejandra. *El infierno musical*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. 1971.
- Ríos, Sergio Ernesto. “Álvaro de Campos”. Abril-Junio 2012. *La colmena*. 26 dic. 2018. <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_74/Najanela/Alvaro_Campos.pdf>
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. 2005.
- Sontag, Susan. “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*. Tr. Eduardo Goligorsky. Madrid: Suma de letras. 2002, pág. 11-60.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, España: Editorial Gedisa. 2003.
- Teillier, Jorge. *Muertes y maravillas*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria. 2005.
- Tentoni, Valeria. “La memoria como radiación”. 22 agosto 2014. *Eterna Cadencia*. 18 dic. 2018. <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/38154.html>>
- Valente, José Ángel. “La hermenéutica y la cortedad del decir”. En *Obras completas II. Ensayos*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona, España: Editorial Galaxia Gutenberg. 2008.
- Villoro, Juan. *La significación del silencio*. México: Editorial VerdeHalago. 1996.
- Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI Editores. 1993.