

LO INEFABLE*

por Gustavo Lespada

Lo que la obra no dice, lo manifiesta, lo descubre en todas sus letras; no está hecha de nada más. Ese silencio le da también su existencia.
Pierre Macherey

Introducción

La idea de que el lenguaje humano no puede abarcarlo todo no es nueva. Para el pensamiento oriental (taoísmo, budismo zen) lo inefable es la culminación iluminadora del acto contemplativo, después de haber logrado desprenderse de las limitaciones del lenguaje, sobre todo del concepto ingenuo y consecutivo del tiempo, inherente a la sintaxis. Más reciente, sin embargo, resulta el intento de la literatura occidental de romper las secuencias causales y la temporalidad lineal *con* el propio lenguaje, con las palabras y con los silencios. Estudiando la categoría de lo inexpresable y la desconfianza radical en el lenguaje resumida en aquella frase de Wittgenstein sobre que *la ética no puede ser expresada*, George Steiner concluye que el lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido.¹ Como dice nuestro narrador parafraseando la última frase de Hamlet: *El resto es silencio*.²

En uno de los ejes productivos de *Morirás lejos*, José Emilio Pacheco insiste en la imposibilidad de dar cuenta del desgarramiento humano que significó el genocidio perpetrado por los nazis, en que las palabras resultan sólo *vanos intentos ni siquiera de expresar sino apenas de sugerir lo que pasó*, repitiendo, machacando la fórmula en el mortero de su escritura: *no sabemos siquiera la mitad de cuanto ocurrió en los campos de exterminio*.³ El carácter de inenarrable, la incompatibilidad del orden fáctico con el orden del discurso es también una constante en los testimonios de Primo Levi. Si el *Lager* era una gigantesca maquinaria planificada para convertir millones de hombres en alimañas -para que luego fuese más sencillo exterminarlos-, resulta coherente que la articulación del lenguaje humano sea incapaz de dar cuenta de semejante regresión. Por eso sostenía que quizás no se pueda comprender todo lo que sucedió, *o no se deba comprender*, porque *comprender* casi es justificar (Levi: 208).⁴ La etimología del verbo, en el sentido de "contener", "ponerse en el lugar, identificarse", pareciera darle la razón.

Por otra parte, en el tratamiento crítico de *Las cartas que no llegaron*, el riesgo de confundir autonomía con independencia de lo social-histórico parece nulo, dado su enorme componente autobiográfico.⁵ Lo que suele olvidarse frente a semejante carga testimonial es

* Mauricio Rosencof, *Las cartas que no llegaron*, Montevideo, Alfagura, 2000.

¹ George Steiner, *Lenguaje y silencio* (1976), Barcelona, Gedisa, 2000, p. 38.

² Mauricio Rosencof, ob. cit., p. 60. En todas las citas que siguen se consignará número de página de esta edición.

³ José Emilio Pacheco, *Morirás lejos* (1967), México, Joaquín Mortiz, 1991.

⁴ Primo Levi, *Si esto es un hombre* (1947), Barcelona, Muchnik, 1995, p. 208.

⁵ Mauricio Rosencof, fundador histórico -junto con Raúl Sendic- del Movimiento de Liberación Nacional "Tupamaros", fue uno de los presos rehenes que la dictadura uruguaya (1973-1985) mantuvo durante doce años bajo amenaza de muerte como represalia ante cualquier eventual actividad del Movimiento, sometido a todo tipo de torturas, simulacros de ejecuciones,

el límite entre el autor y el o los narradores. En el caso que nos ocupa, este olvido -en tanto soslaya una de las operaciones esenciales de su escritura- actúa en desmedro del alto nivel de formalización que la novela posee. Tramada desde la incertidumbre y la carencia, la configuración del narrador principal contiene evidentemente datos de la experiencia del autor, pero estos ingresan en el texto depurados bajo diversas técnicas de selección, fragmentación y montaje, enhebrados por mecanismos analógicos y simbólicos, es decir, sometidos a un procedimiento complejo que les confiere status literario en relación directa, arriesgo, también con su eficacia en tanto testimonio.⁶

En un mundo sin niños

La novela comienza con el reconocimiento de una imposibilidad ("No puedo precisar con exactitud qué día conocí a mis padres"), e inmediatamente, se instala la dimensión del recuerdo: "Pero recuerdo -eso sí- que cuando vi a mamá por primera vez, mamá estaba en el patio". Puesto que el conocimiento de los progenitores normalmente es gradual, podemos entender este planteo introductorio impregnado en parte por los recursos interpretativos que se buscan recuperar. En estos dos párrafos iniciales aparecen de manera embrionaria las pulsiones o mecanismos productivos del texto: a la negatividad inicial que denota una falta, se le opone la afirmación de imágenes subrayada en su actividad volitiva por el coordinante adversativo. Hay un vacío, parece adelantarnos el texto, hay lo que no se puede aprehender, *pero* también está la determinación de trabajar con la memoria y la imaginación en torno a lo inenarrable, invocando al silencio para que se manifieste, de la misma manera que en el presidio se leen las cartas censuradas (p. 70). Consecuente con esta estrategia de "entrelíneas" la narración tampoco *nombra*, sino que pone en escena la imposibilidad de nombrar.

En el primer capítulo no se describen las peripecias de la infancia desde la perspectiva del adulto, sino que el procedimiento reproduce los mecanismos asociativos con la frescura y las incongruencias propias de un niño. Toda retrospección supone un presente desde el cual se evoca, pero aquí el pasado se presentiza por medio de irregularidades sintácticas en función de recrear la visión infantil, alternando conjugaciones verbales en presente con diferentes pretéritos o introduciendo conjunciones a la manera del zeugma, figura que coordina términos de semas diferentes pero que permite al lector captar la índole de la percepción.⁷

Un día vino mi papá con traje y todo, azul me parece, y muy contento, con algo muy grande, como un cajón, envuelto en diarios y que tenía botones. Lo puso en la mesa de coser y me miró, y lo primero que me dijo fue "eso no se toca". Entonces la prendió y era una radio. (p. 12)

Al repetirse el orden con que las instancias del acontecimiento se grabaron en la mente del niño (el bulto misterioso, la opacidad del envoltorio, las perillas percibidas como "botones", la admonición paterna) no sólo se recrea su expectación sino que el suspenso

encapuchado, obligado a padecer la sed hasta llegar a beberse sus propios orines, en estrechos calabozos que eran verdaderas mazmorras medievales.

⁶ Respecto del *Testimonio* y la compleja red de problemas inherentes al género me he ocupado en "Testimonio y novela", estudio recogido en Gustavo Lespada, *Esa promiscua escritura*, Córdoba, Alción Editora, 2002.

⁷ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1991, p. 320.

generado a partir de las imprecisiones descriptivas, contribuye a que el lector participe en forma gradual del develamiento como si estuviera *dentro* del niño. El *cajón* se transforma en *una radio* sólo después de que el padre la hace funcionar: no se relata el descubrimiento azorado, se lo produce. Veamos otro momento en que la memoria narrativa se fija en el presente de la enunciación para reforzar esta forma de percibir el mundo de los progenitores con rasgos heroicos, es decir, *desde* la estatura del niño:

Mi papá escribe. Cuando mi papá escribe es de noche, porque de día cose y da pedal y le da y le da y la máquina —tiqui tiqui tiqui- cose. Mi papá escribe cartas por la noche, pero a veces. (p. 28)

El hipérbaton hace derivar el advenimiento de la noche de la actividad del padre, como si éste fuese un dios pagano del que dependieran los ciclos cósmicos. La percepción añorada también habilita el uso de onomatopeyas (como la del repiqueteo de la máquina de coser), exageraciones y reducciones, así como "errores" diversos en la conjugación de verbos irregulares.⁸ El artificio operando contra la gramática que es la ley de la lengua. Todos estos mecanismos funcionan como atributos del *extrañamiento* mediante el cual Shklovski caracterizaba al lenguaje poético.⁹ Objetos y situaciones cotidianas aparecen renovados en su intensidad expresiva bajo una imagen fresca, nueva, donde, por ejemplo, las penurias económicas se manifiestan desprovistas de todo dramatismo en la locuacidad inocente de Moische:

En ese patio, un día, mi mamá encendió un brasero a carbón, donde iba a cocinar un trozo de hígado que los carniceros regalaban a los que tenían gato. Nosotros teníamos. Se llamaba Miska y era igualita a un tigre. Mamá cocinaba para Miska, pero comíamos todos. (p. 11)

La rebeldía del silencio

En contrapunto con las vivencias infantiles se intercalan las cartas de Polonia. El texto no esconde su ficcionalidad, por el contrario, la exhibe. Se afirma que las cartas que esperaba el padre nunca llegaron (p. 14), y a continuación se reproduce la correspondencia apócrifa (aunque hay un único encabezamiento, este registro sintetiza una crónica de inmersión gradual en el horror, a lo largo de los trece fragmentos en que sus protagonistas pasan por las condiciones del gueto de Varsovia hasta ser deportados al Campo) que comienza narrando la instalación de la Gestapo en Polonia, y en que se acentúa lo repulsivo de la propaganda nazi por el contraste con el relato crédulo de quien cuenta. En la ausencia de las cartas se inscribe la pérdida, el vacío que nos remite al genocidio, pero también al negarse su existencia se afirma el derecho de la ficción a ocuparse del tema.

Acá se entra por un portón de hierro forjado, donde se lee, también forjado: "El trabajo te hace libre". Ruth -cuándo no- nos comenta: "Dios me libre del trabajo", y casi casi nos reímos, y no se puede... (p. 27)

⁸ Como el "rompido" de la página 47.

⁹ Víctor Shklovski: "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1997, pp. 55-70.

El humor en los Campos encuentra su paralelismo con el de la cárcel dictatorial, y en ambos casos se propone como medio de las víctimas para resguardar la propia cordura. Ruth ("la que nos hace reír") sostiene la moral de sus compañeras no dejando que desfallezcan, burlándose de la situación extrema (p. 36). La "carta" —decíamos— no oculta su ficcionalidad bajo convenciones realistas y hasta por momentos se libera también del condicionamiento epistolar, reproduciendo diálogos con guiones más propios del relato o la novela.

Los hombres de las SS pululan por el andén, acompañados de perros alsacianos salvajes. Las familias son separadas, los padres gritan buscando a sus hijos, la luz, después de tantos días, nos enceguece, las madres reclaman a sus hijos.

-¡Jaime, Jaime!

-¡Ruth! ¡Dónde está Ruth! ¡Dónde te llevan, Ruth! (p. 23)

Este registro intercalado proyecta una sombra premonitoria que acecha los juegos inocentes de Moishe, marginales respecto de las preocupaciones y el dolor de sus mayores. Las cercanías de los diferentes registros en la hoja provocan impregnaciones de parentesco y cifran relaciones constitutivas para el personaje (p. 43). El holocausto flanquea al niño como el terrorismo de estado al adulto: entre estos dos sistemas represivos se proyecta una vida, entre ambas alambradas la narración cava su trinchera. La ficción que rellena el vacío epistolar transforma ostensiblemente la anécdota familiar en una síntesis de la Historia.

Tal vez estas cartas las escriban otros. Que Moishe sepa que también son nuestras, para que sepa qué fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria, Isaac.

Cada uno de nosotros es cada uno y todos los demás. También Moishe. Moishe es su gato y sus padres. Es su hermano que va a morir y su amigo Fito. Moishe es también todos nosotros. (p. 42)

Junto al tono de esperanza inicial se irá gestando otro código subterráneo en las cartas; bajo la apariencia del acatamiento va fraguando una actitud de resistencia que progresa desde ironías o expresiones de humor negro, recurriendo a la fantasía como recurso para no dejarse embrutecer ("Porque la fantasía, ¿sabes?, es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad," p. 43) hasta desembocar en el grito y la insurrección:

(El grito) es la forma, tal vez la única, que tiene un hombre de dejar una huella, de decir a los demás cómo vivió y murió. Con sus gritos hace valer su derecho a la vida, envía un mensaje al mundo exterior pidiendo ayuda y exigiendo resistencia. Si ya no queda nada, uno debe gritar.

El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad.(...)

Quiera Dios que nuestros gritos se escondan bajo las almohadas de los que no saben, de los que saben y callan, de los que no quieren saber. (pp. 31-32)

Reflexión y exhorto se cargan con la experiencia de quien puso el cuerpo, y se conectan con las exigencias de silencio del discurso monológico de la dictadura, silencio que aquí

cobra la dimensión ideológica de lo *no dicho* como lo desplazado y suprimido. La descarga del grito pone en evidencia al *verdadero crimen de lesa humanidad*. Tensión compleja, constitutiva con sus silencios, puesto que, como plantea Macherey, la obra sólo instituye la diferencia que la hace ser, estableciendo relaciones con lo que ella *no es*.¹⁰ El grito es una manifestación de lo inexpresable, de la incapacidad del lenguaje corriente para explicar lo que significó sobrevivir en Auschwitz.¹¹ Ahora bien, el grito, en tanto denota una ausencia de formulación no difiere del silencio, *también* es un agujero, una falta, aunque estentórea. Pero en todo caso se trataría de un silencio que no acata: el grito es un silencio que se rebela revelando su condición silenciada, su imposibilidad de decir. Por eso este segmento, que culmina con la sublevación de los prisioneros del Campo, deja la imagen congelada en el grado más alto y trascendente del grito.

...gritos que estallan en nuestras gargantas, liberando antes que nada, que nadie, el grito prohibido, reprimido, incinerado. El grito puro, el grito sin consonantes, ancestral, eterno.

Tan eterno como el silencio de los dioses, Isaac, el grito de los hombres. (p. 49)

Disociando lo divino de lo humano en la oposición con el silencio cómplice de los dioses - en tanto "crimen de lesa humanidad"-, se deriva en una ética del compromiso y la participación. Este poder de síntesis que resume en unos cuantos párrafos los testimonios sobre el holocausto y que además culmina con una rebelión -como efectivamente ocurrieron en Sobibor, Birkenau y Treblinka- despliega recursos narrativos que nos recuerdan a los utilizados por José Emilio Pacheco, y que ya estudiamos en otra oportunidad.¹²

Desde el pozo

A la manera de un soliloquio, en "II. La carta" se abandona el registro infantil de la primera parte, reproduciendo mediante giros coloquiales que reponen la figura paterna, la instancia del presidio: *Uno acá piensa, Viejo. Piensa y te piensa, y trata, con cuatro cosas, de armarte, de armar tu vida* (p. 53). En el silencio forzado del calabozo, en la desterritorialización del ser hundido en la nada se entabla una relación de sobrevivencia con el lenguaje. Refugio de la lengua que siempre conlleva nuestro lugar en el mundo. El narrador necesita salvarse por el relato, ser rescatado del *nicho* por la saga familiar, le urge armar la historia del padre con los escasos datos que posee, dejar constancia de ese humilde heroísmo por medio de una construcción episódica que pueble tanto vacío, pero a la vez asumiendo su ficcionalidad sin pretender disfrazarla de *realidad* o, dicho de otra manera, reconociendo la realidad de la ficción.¹³ Esta actitud se manifiesta de diferentes formas en la novela. Afirmar que en ese pozo de 2 X 1 su *territorio real era la imaginación, la fantasía, la locura reglamentada en la medida de lo posible* (p. 138), pone en jaque cualquier intención reduccionista o subalterna respecto del orden del referente,

¹⁰ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, F. Maspero, 1966, p. 67.

¹¹ Primo Levi, ob. cit, pp. 130-131.

¹² Gustavo Lespada, "Ética y estética en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco", en *Revista Literatura Mexicana*, Vol. XII, 2, México D.F. (segundo semestre de 2001), pp. 179-218.

¹³ Ya en *El bataraz* se afirma explícitamente la realidad de la imaginación, a la que el propio Marx le asignara un rol fundamental en la configuración del proyecto, etapa indispensable en el proceso material del trabajo humano (Mauricio Rosencof, *El bataraz*, Montevideo, 1999, pp. 138-139).

además de reivindicarse a la imaginación –componente esencial de toda ficción- como actividad humana imprescindible.

Las ficciones son agentes del cambio a la vez que formas de descubrir cosas, como enseñara Frank Kermode.¹⁴ Pero también, en tanto invenciones autoconscientes, se oponen a los mitos, entendidos como ficciones reificadas -esto es, naturalizadas con fines ideológicos- de pretensiones unívocas e inalterables. Contrariamente al dinamismo de las ficciones que se articulan y expanden, los mitos se consolidan como agentes conservadores de la dominación. Los deportados resisten con ficciones y refugios de la memoria al mito nazi del antisemitismo -el mito siempre tiene algo de excluyente, de fascista-, de la misma forma que nuestro personaje-narrador resiste la tortura y el aislamiento articulando sus recuerdos o tocando un violín imaginario (p. 60).

A veces una situación que en tiempo real duraría unos segundos se dilata en varios párrafos, como aquella que narra la llegada de una carta, desde la llamada del padre "¡ROSA!" en la página 68 hasta que *-mise en abîme* mediante- se dispone su lectura, en la cocina, *lentes puestos y ojos nublados*, en la página 77. Y nuevas digresiones hasta retomar la escena en la página 81, con la imagen desoladora de la madre preguntando, obsesiva: *para quién es, Dios mío, que quiero saber si mamá vive, si papá vive, si vive algo...* (p. 82). La angustia se trasmite a la morfología: en la suspensión y la morosidad del relato se escenifica toda la ansiedad por tener noticias de los familiares. Escena montada alrededor de un eje doblemente vacío, en tanto ausencia de información y en tanto narrador excluido por no comprender el yiddish de la conversación de sus mayores: *ahí pasaba algo y yo no estaba y estaba ahí* (p. 82). Mediante *isotopías* narrativas que aportan historias complementarias se refuerzan estas faltas y ausencias, estrechando lazos y alimentando el caudal del sentido de la *desaparición*.¹⁵

En el primer capítulo la breve introducción del narrador, antes de adentrarse en la *focalización* del niño, no nos permitía deducir la temporalidad o las circunstancias de la emisión retrospectiva.¹⁶ En cambio, desde el "acá" inicial de esta segunda parte (p. 53), toda retrospectiva permanece anclada a la circunstancia del presidio y -aunque se prescinde de toda referencia explícita- al período de la dictadura militar uruguaya. Entonces, los episodios recuperados además del lazo identitario forman un código, también resultan operativos para eludir el interdicto durante la visita, entablando analogías que dejan entrever la tortura bajo la anécdota familiar de la madre pelando la gallina para el puchero, arrancándole las plumas:

(...) arrancaba y arrancaba, y solo quedaba la cabeza tal cual, que cortaba para Miska, y las patas, también amarillas, de uñas negras; y la gata que no deja títere

¹⁴ Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983, pp. 46-49

¹⁵ Tomo *isotopía* en el sentido que le da Umberto Eco (en *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 131-144), que a su vez lo toma de Greimas, como el conjunto de categorías semánticas redundantes que favorecen la coherencia y uniformidad de una historia. Por ejemplo, conexiones con la historia del padre que también fue *un desaparecido*, en una *guerra reglamentaria* de principios de siglo (pp. 138-139), o con el microrelato de la araña aplicándole el "pentotal" a la mosca atrapada en la tela (pp. 122-123), o la anécdota del perro extraviado que regresaba al hogar (pp. 149-150), que será retomada posteriormente en el diálogo con el padre, cuando el narrador se identifica con su mascota.

¹⁶ Utilizo *focalización* en el sentido propuesto por Gérard Genette (en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 244-248), como la relación entre lo percibido y el marco conceptual, ideológico con que se lo percibe.

con cabeza, ni gallina. Y lo que le dolería, pobre, imagínate, Viejo, lo que *duele*, papá, eso de que te vayan arrancando. (el subrayado es mío, p. 57)

En un primer grado o movimiento retrospectivo se ubica la figura del narrador —en presente- escribiéndole una carta imaginaria al padre en el aislamiento de la prisión: *mi mundo es este, de dos metros por uno, sin luz sin libro sin un rostro sin sol sin agua sin sin y te escribo...* (p. 72). El segundo grado de retrospectión estará dirigido a recuperar el universo de la infancia atravesado de incógnitas y carencias, resaltando el rol que esta memoria e imaginación jugaron en la resistencia del prisionero.

Y aquello era la vida, a las doce a la mesa y éramos tres la familia éramos *tres tres tres tres* en Polonia no había nadie tres León ya no estaba -Leonel- y se comía a las doce. Los tres. (p. 62, el subrayado es mío)

La libertad en el manejo de los signos ortográficos se encuentra al servicio del ritmo percusivo, de una repetición que debe acumularse aunque nos quite el aliento, o tal vez, justamente *para* quitarnos el aliento. La familia ha sido reducida a ese grupito apretado de tres miembros -*en Polonia no había nadie*-, y esa cifra se repite cuatro veces seguidas como aludiendo a la cuarta silla vacía del hermano ausente. Uno de los cuatro *tres* es la muerte, la presencia del vacío que León ha dejado en ellos, en *los tres*.

El nombre *desaparecido*

Buscando rastros de su familia en Europa, el narrador visita Belzitse, el pueblo natal de sus padres, recorriendo sus calles y recreando con su imaginación las vivencias de sus familiares. Como su progenitor, que había sido confundido con un mendigo al volver de la guerra y fuera finalmente reconocido por sus palabras (p. 26), de igual forma el prisionero -maltrecho por la tortura- logrará convencer a su padre de su identidad por medio de un relato, durante la primera visita permitida (pp. 63-64). Este poder identitario depositado en las palabras también aparece en la búsqueda del propio nombre escrito, de la huella que posibilite -como la cicatriz de Ulises- la constatación de una existencia (p. 96).

Lo que cuenta es que *no encuentra*, que la falta de datos es absoluta —su apellido no figura en las guías telefónicas, no hay registros de nacimiento-, el silencio de los habitantes de Belzitse (p. 104), la carencia de signos vitales o *mortales* —ni siquiera una lápida con su nombre-, porque no existe ni una sinagoga ya que "no queda ni un judío" en la aldea natal del padre.

Nada. Cuando yo aguardaba que alguno dijera "sí, conocí a sus padres", o solo a papá, o a un hermano de él, o que... me cago en la gran puta, nadie conocía a nadie, a nada. Nada. (p. 105)

Ahora bien, frente a la ausencia del nombre en las listas y valijas de Auschwitz, frente a la desaparición que impone esa repetida *nada*, la novela nunca cae en el estéril intento de proporcionar explicaciones totalizadoras que sólo resbalarían por los agujeros, sino que esgrime sus fragmentos discretos, sus imágenes incompletas, transidas de incertidumbre y

de opacos silencios: la impregnación evita la dicotomía y el maniqueísmo, reteniendo *en la oscuridad lo que sólo puede iluminarse por lo oscuro*.¹⁷

Pero a la vez esta configuración literaria convoca a la figura jurídica del crimen de *desaparición forzada de personas* -tal cual se la describe en el artículo 43 de la Constitución Argentina- que fuera la más perversa y cobarde forma de aniquilamiento empleada por las dictaduras del cono sur, vinculada a la metodología de exterminio nazi. No es casual que ese episodio en que se comprueba la desaparición de toda la familia esté intercalado con los detalles de la visita a Auschwitz (pp. 105-111).

Esta polaridad que hemos venido señalando desde el comienzo y que se manifiesta de diferentes formas (memoria y desconocimiento, identidad y carencia, grito y silencio), puede pensarse también en referencia a dos conceptos que provienen de reflexiones sobre el teatro -sin proponer una relación mecanicista con la condición de dramaturgo del autor, tampoco quiero descartar la productividad que este aspecto puede tener en el texto literario-. Y ellos son, por un lado el concepto de *distanciamiento* utilizado por Bertolt Brecht para neutralizar los efectos adormecedores de la catarsis, distanciamiento dirigido a colocar la capacidad reflexiva por encima de las emociones. Este mecanismo puede reconocerse operando en el texto bajo distintas formas de "corte" de la tensión narrativa, la más frecuente es la del humor, que ya señaláramos en diferentes pasajes.

El otro concepto -menos difundido- se ubica en las antípodas, y tiene que ver con la actividad —esto es con la productividad- que podemos extraer de nuestras emociones; se denomina *memoria emotiva* o memoria de las emociones, y lo debemos a Constantin Stanislavski.¹⁸ Este último mecanismo fue concebido como un método de asociación de emociones pasadas con acciones de la escena, persiguiendo como objetivo que los actores no "representen" sino que *vivan* sus personajes, que *actúen siendo ellos mismos*, suscitando una mayor empatía y credibilidad en la recepción. Esta idea de actividad a partir de las emociones también puede ser fácilmente detectada, de hecho, constituye uno de los núcleos narrativos más vigorosos en la construcción del *presente infantil* de la primera parte, amén de conmovedores pasajes a lo largo de toda la obra. En contraposición a los frívolos narcisismos y cínicas posturas que se muerden el rabo con saturaciones teóricas de moda, pareciera que proporcionar al arte sentimientos legítimos también fuera una de las premisas de esta novela.

Al final de este capítulo la escritura anticipa el encuentro con el padre por medio de alteraciones verbales que rompen la secuencialidad; tanto se suspende la imagen paterna desde una percepción en presente (*Y vos ahí, papá, con la cinta métrica al cuello... sosteniendo un sobre dirigido a vos que no atinás a abrir...* p. 111), como se introducen elementos y formas que remiten a un futuro (para esa imagen) que ya ha transcurrido, como en el *flash back* del cine. Estos saltos temporales responden a tres instancias narrativas claramente diferenciadas. Un tiempo presente que coincidiría con el de la escritura de la novela:

Y estas son las cartas, mi Viejo, que te quise escribir desde donde escribir no se podía, y que te escribo hoy, mi Viejo, desde donde sí puedo, junto a una ventana que durante tantas eternidades no tuve... (p. 94)

¹⁷ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 218.

¹⁸ Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara* (1953), México, Editorial Diana, 2000, pp. 139-162.

El tiempo del cautiverio, cuya evocación en presente recupera y enseña el despojo como una herida abierta, irrestañable:

(...) ni a mí, que estoy acá, Viejo, sin poderte escribir, sólo pensar, pensarte, pensarlos, pensarlo todo, en estos dos metros y medio por uno, sarcófago horizontal, donde no entra nadie, ni el sol, aire jamás (...) (p. 112)

Y las retrospectivas, que pueden aparecer tanto desde diferentes pretéritos como desde el presente de la focalización infantil. Aunque por lo general los recuerdos se reconstruyen *desde* el eterno presente del calabozo a veces provienen directamente desde el tiempo de la escritura o resultan evocados desde otro enfoque retrospectivo.

Hacia el final de esta segunda parte, la forma que asume el presente de la escritura realiza una abolición del tiempo o la confluencia de todas las temporalidades; donde es factible que se intersecten itinerarios desfasados en el tiempo o separados en el espacio - como el *encuentro* de la última parte-, y que el padre pueda leer la carta que el hijo nunca pudo escribirle (p. 112).

La palabra fuera del tiempo

Todo el último capítulo que comienza con la frase "Lo que no recuerdo es la palabra" (p. 117), se cierne alrededor de un indecible, incrementándose la disolución de las fronteras entre realidad e imaginación (p. 138). Se relata el *encuentro*, una reunión incorpórea entre el hijo preso y el padre internado en el asilo de ancianos, en la que sólo el padre puede verlo y decirle una palabra en idioma extraño (un posible caldeo o arameo), palabra cuyo significado es una expresión de bienvenida, una invitación a compartir el alimento y el calor del hogar.

A partir de una referencia a *En busca del tiempo perdido* se reflexiona sobre los iconos, los elementos simbólicos de una cultura y la memoria -junto con el lenguaje- como elemento cohesivo, como argamasa social. El episodio tomado de Proust cuenta sobre el interrogante generado a partir del hallazgo arqueológico de los restos de un grupo tribal galo, a quienes además de matar se les habría quebrado sus tallas, destruido sus tótems y sus emblemas. El ensañamiento denotaba, sin embargo, un conocimiento cabal del rol que cumplían estos distintivos para el grupo, en tanto depositarios de una memoria e identidad cultural (p. 159). Este ancestral ejemplo de intolerancia extrema remite, analógicamente, a los proyectos de exterminio contemporáneos.¹⁹ Pero hay sortilegios en las palabras, llaves que accionan sobre la memoria (p. 130), hay algo más blando y por eso más resistente que las piedras de los galos, hay los rescoldos que no se apagan (p. 160), hay lo que no puede ser censurado ni retenido como el preso que va al *encuentro* con su padre. Encuentro que se da en medio del mayor despojo, cuando los viejitos han sido desalojados, y que también será el encuentro con *la palabra* (141).

¹⁹ Rodríguez Molas nos proporciona una crónica y un documentado estudio sobre las aberraciones realizadas por los militares argentinos (1976-1983) en estrecho parentesco con la metodología del nazismo (Cfr. Ricardo Rodríguez Molas: *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1985, pp. 149-169).

Ahora bien: yo sé lo que esa palabra me decía. (...) Del pique²⁰ lo supe y lo pronuncié, pronuncié la frase entera, más o menos larga, aquella palabra en caldeo era un ábrete sésamo en mis neuronas... (p. 118)

Pero esta palabra jamás aparece escrita, es como un agujero que presenta en el texto lo que no puede contarse sino por sus bordes desaparecidos, por medio de alusiones incompletas o desvíos. También ella resulta *golpeada*: "la palabra jamás dicha fue golpeada" (p. 164), en la precaria clave morse con que los "incomunicados" reinventaron el lenguaje. Allí, donde "las palabras estaban herméticamente prohibidas" (p. 162), el arañar compañero en la pared restituye el mundo escamoteado: golpe a golpe, con los nudillos y una lasca de revoque, letra a letra, se pasan la palabra solidaria a través del muro como un plato de comida caliente.

La falta de referencias directas a la dictadura —cuya palabra ni siquiera aparece— u otros episodios que remitan a discursos más o menos codificados ideológicamente, nos habla de un *yo* narrativo elíptico, estrechamente vinculado a figuras poéticas y a contrapelo de las convenciones del realismo. En este sentido podemos hablar de un *texto liberado* del cautiverio racional de la lógica del testimonio. Y además, en tanto lenguaje poético, participa de *la paradoja específica de la formación lírica* —formulada por Adorno en su "Discurso sobre lírica y sociedad"—, según la cual la subjetividad se trasmuta en objetividad, y su estado de *individuación* en contenido social.²¹

No hay que buscar determinaciones sociales foráneas, sino que éstas maduran internamente, en las estructuras literarias, puesto que lo social es inmanente al propio lenguaje. El carácter subjetivo de sus enunciados y sus repliegues sobre la propia lengua hacen de la lírica un género aparentemente opuesto a lo colectivo, a la sociedad. Ahora bien, en tanto opuesto al mundo el registro poético propone la construcción de un mundo *otro*, o sea que es social también por oposición a lo establecido; y en cuanto inmersión en la lengua —que contiene sedimentos sociales, históricos— también allí se conecta, trabaja y es trabajada por lo social. Cuanto menos tematizada, menos explícita y más involuntaria sea la relación entre el *yo* y la sociedad, tanto más fuerte será —según Adorno— la presencia de este sedimento social. Así enuncia la *paradoja de la especificidad lírica*, demostrando que una corriente colectiva subterránea pone fondo a todo enunciado poético individual.

La palabra poética representa al "ser en sí" del lenguaje contra la servidumbre del reino de los fines, cifrándose en ella la idea de una comunidad libre. Un registro explícito con el énfasis puesto en la transferencia comunicativa de datos o acontecimientos quedaría entrampado en la reproducción mecánica y subalterna, además del riesgo de la vulgaridad que siempre conlleva la marca y la persistencia de la represión. Esta elección estética, entonces, también es política, puesto que garantiza una mayor profundidad y perdurabilidad de lo social, ya lo hemos dicho.

Las diferentes anécdotas e historias defienden su parentesco, conforman una identidad, acuden solidarias unas con otras para construir entre todas la trama de la

²⁰ Uruguayismos: "del pique" equivale a *enseguida* o *inmediatamente*. Hay otros, como "chiva" por *bicicleta* (148) o "peludear" por *pedalear* (p. 147).

²¹ Cfr. Theodor W. Adorno, "Discurso sobre lírica y sociedad", en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 53-72. Jorge Monteleone analiza con agudeza la eficacia de estos planteos sobre poética y sociedad, a partir de su propia traducción del texto de Adorno, en "Gelman: el salario del impío", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, a. IV, 8, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, pp. 167-177.

memoria; la escritura literaria que logre dar cuenta de lo innumerable, dispuesta a descender al infierno para buscar sus tesoros más preciados. Entonces, al oxímoron que postula a la imaginación como *territorio real* (p. 138), se le superpone otro que también alude a la proliferación imaginaria provocada por el encierro: este *territorio, este enorme infinito desierto de dos metros cuadrados* (p. 144).

La idea de infinito concentrado nos remite, obviamente, al aleph borgiano: ahí, en el pozo de castigo, detrás de la puerta sin pestillo, bajo siete cerrojos también hay un aleph. Un aleph que condensa los libros, las visiones de una vida, el testimonio de muchedumbres expandiéndose dentro de la cabeza de un hombre encerrado. Confluencia de todos los tiempos y los espacios: *allí ahora el telón de la capucha se vuelve a levantar para los diez minutos de visita (...) en el instante simultáneo donde el tiempo corre por su cuenta y sin reloj* (p. 166). Porque así como la inabarcable vastedad por no tener salida, es la cárcel; de igual forma, *todo lugar sin salida se hace infinito*.²² El límite de este infinito provocado por la más radical de las carencias es, paradójicamente, la unidad: una falta, *una*:

Hay *una* cosa que acá no hay, papá. Niños. No hay niños. No se puede vivir en un mundo sin niños. Y mi mundo, Viejo, no tiene niños. Así que cuando me llevan al escusado trato de traerme alguno. (pp. 124-125, el subrayado es mío)

Y luego cuenta como recorta, cuando encuentra, fotografías de niños de los diarios que hay para limpiarse. La *falta* de papel higiénico le sirve para neutralizar la otra -la de niños- con los recortes del periódico *El País*, que guarda en sus zapatos. Desde ese estado de absoluto despojo, el reclamo por los niños se constituye en una condensación del gesto narrativo y una figuración política: se rescata el futuro del escusado, si es preciso, para hacerlo camino articulado a *la memoria* (conservada en la caja de zapatos de la madre: pp. 25 y 77), desde donde provienen las fotografías reproducidas después del texto, como una constatación final, como un salto al no- lugar de la contemplación callada de los coágulos de luz atrapados en la emulsión de las imágenes. Entre ambas depredaciones históricas la imaginación se revela como un medio de producción de sentidos a partir de los residuos, de los restos, de la nada.

La palabra nunca pronunciada es un *tótem* (p. 158) operando de manera silenciosa. Pero aquí se trata de un silencio activo —como dice Susan Sontag,²³ en tanto expresión de rechazo de ciertos mecanismos racionalistas y como propuesta germinal de otras formas de pensamiento, un silencio que mantiene las causas *abiertas* y fuera del tiempo convencional. El silencio -como hemos visto- es trabajado por lo menos desde dos ópticas en la novela. Uno, sinónimo de sometimiento y complicidad, es un silencio de muerte, frente al cual se rebelan los prisioneros del campo en Polonia, a la vez que constituye un tiro por elevación a los mecanismos inductores del miedo colectivo utilizados por las dictaduras para asegurarse la indiferencia en la población, aquél *no enterarse como programa de vida*.²⁴ El otro sentido manifiesta, por medio de lo inefable, un quiebre en la

²² Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 109-112.

²³ Susan Sontag, "La estética del silencio", en *Estilos Radicales* (1969), Madrid, Taurus, 1997, p. 36.

²⁴ Así resume Noé Jitrik esta actitud generalizada en nuestro país durante *los años de plomo*, en "Argentina: esquizofrenia y sobrevivencia" (en *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p. 254). En *Vigilar y castigar* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1991, p. 206), Foucault señalaba en los sometidos a un régimen de vigilancia, la tendencia a reproducir internamente las coacciones del poder. Otra categoría útil para pensar la autocensura introyectada por los sujetos, es la de *inxilio* (exilio interior), tal como la expone Carina Perelli (en Carina Perelli

homogeneidad del discurso, opacidad de un silencio que se puebla de presencias y de voces, que instala un límite ante lo inaccesible a la vez que un desafío, ya que es a partir del reconocimiento de esa *carencia* (de recuerdos, de comunicación con el padre, de recursos) que el relato emerge.²⁵

La palabra no está dicha porque surge en condiciones irreproducibles y evidencia de esa forma *informe* —sin nombrarse, nombrando- lo indecible. *Dicha*, correría el riesgo de quedar prisionera en una entelequia, tapando el hueco con una cáscara. Porque además, esa *palabra* producto del *encuentro* con el padre expresa el triunfo de lo inasible y de la transgresión del interdicto, la derrota invertida, la pérdida puesta del revés. Esta insistente manifestación de lo *no dicho* termina por presentar la falta como una montaña volcánica levanta su cráter al cielo. Lo inefable, entonces, pareciera fundirse en su contrario, tornándose indeleble, imborrable. Lo inefable -además del sentido místico-religioso y su conexión con lo sublime- puede ser leído como la actitud de resistencia del lenguaje literario a participar de la *atrocidad* haciéndola inenarrable: en la subversión del instrumento lingüístico *la palabra* encontraría su trascendencia.

Por eso *la palabra caldea, aramea, babilónica, hebrea*, se manifestó atravesando los diferentes espacios para volver a unir lo que fue arbitrariamente separado (p. 166). Cuando la ilusión de la certeza abarcadora se ha roto es necesario recoger los restos cenicientos, los fragmentos transidos de silencios. Oficio literario este de hurgar en la sombra de lo inasible, en la bruma anfibológica de lo que no puede ser descifrado ni traducido puesto que debe permanecer oscuro y *decir* con esa oscuridad *otra manera de decir*. En la lengua corriente —nos enseña Blanchot- se confunde a las cosas con su nombre sin percatarse de que el nombre es socavado por la muerte.²⁶ El lenguaje poético pone de manifiesto ese desplazamiento y esa ausencia constitutiva articulada en la palabra. Ahora bien, al hacer de la palabra una *desaparecida* del texto se desquicia esta paradoja de la lengua, pero además se apuesta a la restitución de una presencia que es colocada *fuera* del alcance de la muerte —en tanto ausencia de una ausencia- y en tanto palabra literaria.

y Juan Rial, *De mitos y memorias políticas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986, pp. 90-92).

²⁵ Franco Rella hurga con erudición en ese borboteo de lo indecible, en ese signo libertario atrapado en el lenguaje de los hombres, en esa silenciosa promesa de redención de todo lo que ha sido avasallado y vencido (cfr. *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 165-175)

²⁶ Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte”, en *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 1993, pp. 43-44.