



# LA VOZ DE ALIENTO

REFLEXIONES SOBRE ESCRITURA Y TESTIMONIO

JORGE POLANCO SALINAS



JORGE POLANCO SALINAS

LA VOZ  
DE ALIENTO

EDICIONES INUBICALISTAS



*A Cele,  
Todas las palabras que la esperan  
para completar su nombre.*



## PREFACIO

Hacia el final del guión cinematográfico de *Sin destino*, escrito por el propio Imre Kertész, el joven protagonista se encuentra al regresar a Budapest, en las escaleras del edificio en el que había vivido antes de ser deportado a Auschwitz, con una muchacha a la que conoce de aquella época anterior. Ella constata que él ha cambiado. «Te has vuelto extraño», le dice. «Es que he muerto una vez», le responde el joven protagonista. Quien ha pisado como prisionero los campos de exterminio del nazismo se convierte en un extraño y ya no se desprende de la muerte.

Esta planea continuamente sobre las novelas de Kertész, está presente también en los ensayos, donde menciona a los escritores que, habiendo sobrevivido al universo concentracionario nacionalsocialista, luego se quitaron la vida. La idea del suicidio recorre asimismo los diarios y apuntes, al igual que su libro postrero, *La última posada*, donde se manifiesta repetidamente. De hecho, la intención del autor era escribir una obra sobre la muerte, una novela iluminada por una luz como la de los últimos cuadros de William Turner.

*Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste*, «quien ha pensado lo más profundo, ama lo más vivo», dice Hölderlin en su breve himno *Sócrates y Alcibiades*. También los ojos de Gyuri Köves, el protagonista de *Sin destino*, están puestos en la belleza y en la felicidad. Había en su creador, Imre Kertész, a pesar de las sombras que lo habitaban, una inmensa alegría y vitalidad. Y la decisión por el arte, por la literatura, fue esencialmente una decisión vital, fue *su* decisión vital. Cuando, dos meses antes de fallecer, ya no se ocupó más de la escritura, cuando concluyó la revisión de los apuntes de los



años 1991-2001 que se publicarían este mismo año bajo el título *A néző* (El espectador), Imre Kertész se dejó ir. Ya nada lo retenía en la vida.

Consideraba él que la experiencia traumática de los campos de exterminio podía constituir el fundamento para una nueva cultura ética en Europa y en el mundo. Cultura era para el nietzscheano Kertész una expresión de vida. Crear una nueva cultura significaba estar intensa y sólidamente vivo.

La biblioteca de Imre Kertész no era cuantiosa, sino más bien selecta. No acumulaba libros y más libros. Contenía los que, según él, habían de estar. Siempre recordaba cómo y cuándo descubrió a Thomas Mann, en qué momento se topó con el primer libro de Camus, cómo lo transformó su traducción al húngaro de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, cómo se sumió en las obras literarias relacionadas con el Holocausto —los relatos de Borowski, por ejemplo— mientras escribía *Sin destino*. Una lectura era para él una vivencia existencial, una iluminación. Leía en profundidad, sumergiéndose, impregnándose, absorbiendo, así leyó y releyó durante sesenta años a Thomas Mann.

En más de una ocasión le recordé a un Imre Kertész a veces abatido por la escasa repercusión de sus libros en su país natal, Hungría, la importancia de su obra para el mundo y, en particular, para los países de América Latina, que igualmente vivieron la experiencia traumática de las dictaduras en el siglo XX.

—Te leen y te estudian en el mundo de habla hispana, te leen también en Chile y te estudian— le decía.

— *¿Igen? ¿Sí?*— preguntaba con un asombro entre tímido y estudiado, pues en el fondo era muy consciente de que aquello que escribía estaba destinado a la humanidad.

Y le mencionaba y le resumía entonces a modo de demostración este excelente trabajo, sutil y minucioso, de Jorge Polanco, como una prueba del interés del mundo por su obra, contrapuesto al desinterés que caracterizaba a su país.

No es desde luego casual que uno de sus libros, *Relato policiaco*, transcurra en un país latinoamericano azotado por una dictadura. Lo que allí sucede puede aplicarse a la realidad totalitaria

en general. Más de una vez se refiere Kertész a una frase de su admirado Jean Améry: «estoy firmemente convencido de que la tortura era la esencia del nacionalsocialismo». A buen seguro, muchos lectores de América Latina la entenderán profundamente, pues esa esencia fue durante un tiempo también allí realidad palpable.

Adan Kovacsics



LA VOZ DE ALIENTO  
DE UNA PROMESA LEJANA



“Las letras blancas sobre el encerado negro tiene la solemnidad de un amanecer en el campo. E igual que se llenaban de agua los cántaros, poco a poco, tú ibas absorbiendo retazos de forma y de pronunciación, torturando la garganta para someterla al signo, supeditando la laringe al ojo. Cada vez que una letra se unía a otra, un no sentido a otro, la misteriosa forma se trasmutaba en una voz nítida, y el lento clarear abría el cauce a un significado y su imagen, de manera que unas pocas letras se convertían en «puerta» o «casa». Así construyen unas letras insignificantes, sin valor alguno por separado, una casa si se unen”

Mahmud Darwix, *En presencia de la ausencia*.

“Cuando empecé a ir a la escuela, conocía ya todas las letras, pero no todas me gustaban. Había letras que me molestaban, y por eso no quería deletrear las palabras en las que aparecían. Me disgustaba la letra k minúscula y me gustaba las palabras en las que figuraba. En cambio, me daba miedo la K mayúscula. Y la jota, porque significaba judío. Me estremecía cada vez que veía la jota. Entonces hacía como si leyera para mis adentros. O como si no supiese leer”

Szilárd Borbély, *Los desposeídos*.

“Sobre esta tierra hay por qué vivir: los titubeos de abril, el olor del pan al amanecer, el amuleto que una mujer le da a un hombre, las obras de Esquilo, los comienzos del amor, la hierba sobre una piedra, madres en vilo por el hilo de una flauta, y el miedo de los invasores a los recuerdos”

Mahmud Darwix, *Sobre esta tierra*.





La serie documental recopilada en el film *Shoah* de Claude Lanzmann parte con la historia de Simón Schrebnik, superviviente judío que logró escapar del asesinato y cremación en masa efectuado por la SS en Chelmno. Cerca de cuatrocientos mil seres humanos fueron asesinados en este lugar, y entre los escasos que se salvaron, estaba este niño de trece años que cantaba para los alemanes a través de los viajes que emprendían por la campiña con el fin de buscar comida para los conejos. Su bella voz y la agilidad en escabullirse dentro de los juegos de caza, con los cuales se recreaban los soldados, le alargaron la vida. El documentalista lo convenció de volver a los parajes del exterminio, y al riachuelo donde cantaba. Tenía cuarenta y siete años;

más allá de la seriedad que revisten, en general, los testigos, y los silencios con los cuales se los deja hablar en el documental, un aspecto fílmico de entrada llama la atención: la belleza de la naturaleza donde navega la barca que lleva a Schrebnick.

El río sigue sus meandros entre grandes y hermosos árboles, en un paisaje bucólico que podría constituir un símbolo de la belleza natural, usualmente señalada como una de las características del romanticismo. La secuencia continúa con el paseo del superviviente donde se escuchan a lo lejos algunos pájaros que realzan el esplendor de la fauna silvestre; Schrebnick camina tratando de reconocer el lugar, se detiene, y con toda seguridad indica el espacio de las desapariciones; luego señala, como si estuviera parafraseando inconscientemente “Fuga de muerte” de Paul Celan: “los cuerpos eran lanzados dentro de esos hornos, y las llamas alcanzaban el cielo”. Las largas tomas en que se lo filma avanzando por la explanada verde, acentúan la belleza del paisaje y el silencio de la naturaleza, pródiga en su germinación, pero muda en la muerte. No hay indicio de lo sucedido, abismando aun más al testigo en la soledad. Aun cuando tiene cuarenta y siete años, la filmación lo hace parecer más avejentado. Schrebnick declara: “No puedo creer que esté aquí”<sup>1</sup>.

---

1.- Un comentario de Schrebnick recalca el silencio reinante: “esto siempre era tan tranquilo. Siempre...cuando quemaban cada día, 2000 personas, judíos por día, era igual-

Al regresar después de estos años, Schrebnick solfea su voz de nuevo en el río. Así continúa la secuencia, en el lugar del testigo cantando en las cenizas, tal como podría leerse la poesía de Celan o la narrativa de Kertész. En el caso de Schrebnick la persistencia es la voz, en los escritores la mano. La consecuencia de esta labor corporal la podremos observar en Kertész, quien toma algunos versos de Celan, delineando su relación entre la escritura y la vida.

En un primer acercamiento, se podría pensar que el canto que retorna o la escritura que vuelve sobre los recuerdos, no tienen nada que mostrar. Tal como el humo de los crematorios, la imposibilidad de hablar de los cuerpos y las cámaras de gas, hacen a su vez imposible el lenguaje que rememora. Con todo, hay una exigencia, una necesidad por contar que el testigo, sin garantía alguna, persigue. Esta exigencia es la que perdura en la escritura del premio Nobel Imre Kertész, no sin cuestionamientos y dudas que impregnan su escritura de una dosis extraña de escepticismo. Los meandros de su pensamiento no son fáciles, puesto que pareciera que la única posibilidad de confiar en un testimonio

---

mente tranquilo. Nadie gritaba. Cada cual hacía su trabajo. Era silencioso, apacible. Como ahora”. Un apunte de Carles Torner en *Shoah, cavar con la mirada* es relevante al respecto: “este río que fluye lentamente, casi inmóvil y sin cesar hacia el mar es el tiempo mismo de *Shoah*. Es la *Shoah*”. Quizás esta observación pueda conjugarse con la característica que Kertész resalta de Auschwitz: el aburrimiento y la espera.

es la fidelidad de la narración; sin embargo, Kertész escribe novelas, lo cual implica que, en cuanto género, lleva inherente el sello de la ficción. ¿Cómo, entonces, podemos hablar de la literatura de Kertész como un testimonio? ¿No es desde ya una contradicción en los términos?

La relevancia de Kertész en la relación entre literatura y escepticismo proviene, paradójicamente, del tono autobiográfico de sus textos. Aun cuando suena contraintuitivo plantear la autobiografía como escéptica, debido a que una escritura donde alguien se relata a sí mismo —o lo que pueda entenderse como “sí mismo”—, implicaría una afirmación del yo, incluso de la vanidad de ese yo relatado; varios textos de Kertész se desenvuelven como una autobiografía que duda, que se repliega y suspende, abriendo la puerta a la ficción. Ese margen, ese hiato y exceso no resuelto, creado por la novela, no configura una disyunción fuerte. Kertész vacila haciendo tropezar al lector, no entregándole una respuesta definitiva entre la ficción y la experiencia. Ofrece una intriga y, con ello, una seducción que quizás sea el atractivo suscitado por el escéptico al dejar algo sin decidir plenamente. Es un juego de sustracción y exceso a la vez, provocando el ejercicio de pensar.

La literatura de Kertész entrega una fascinación, desarrolla una técnica escéptica compleja y con varias sinuosidades. Esta técnica se basa en la relación

mimética que establece entre escritura y realidad, relato y yo, dejándola luego en suspenso al confundir, intencionalmente, los planos, poniendo al mismo tiempo como escudo la ficción. Esta intrincada trama establece, además, el juego con la inscripción de su literatura como “autobiográfica”. Dicha consigna reverbera en el lector, cuando se toma en cuenta que su escritura aborda el acontecimiento máximo que ha marcado la literatura europea de posguerra: Auschwitz. Y lo hace en cuanto testigo, aclarando a menudo que escribe novelas; lo cual plantea un dilema: ¿Cómo considerar el escepticismo implícito en la ficción frente a la irrefutabilidad de la *Shoah*, frente al acontecimiento traumático que se repite insistentemente en sus novelas?

Quizás la respuesta sea una frase dicha por Kertész en diversos textos: “la voz de aliento de una promesa lejana”. Para sondearla, abordaremos tres textos autobiográficos que pondremos en relación con el escepticismo. Primero, el libro *Dossier K* que, en el paroxismo autobiográfico, está escrito como una autoentrevista. Segundo, la novela más conocida del del premio Nobel: *Sin destino*, donde Kertész relata su deportación a los campos de exterminio. Y, por último, *Kaddish por el hijo no nacido*, que da cuenta de la vida posterior a la Segunda Guerra donde, justamente por ser un monólogo, extrema nuevamente la autobiografía. Sin embargo, Kertész inscribe sus libros como novelas, generando desde ya una suspensión escéptica, con varias

sinuosidades y consecuencias. Si bien hemos elegido estos tres textos para guiarnos, también nos referiremos al pasar a *Diario de la galera*, que ya por ser un diario insiste en la autobiografía, así como las novelas *Liquidación* y *Fiasco*, que continúan la trama inaugurada por *Sin destino*, y el libro de ensayo *La lengua exiliada* que aporta otros aspectos a la literatura de Kertész. Un libro que no exploraremos ante la extensión de la interpretación, *Yo, otro*, lleva como subtítulo *crónica de un cambio*, desarrollando nuevamente los sucesos biográficos, desde un tono monológico mortecino que lo emparenta al *Kaddish*, si bien su escritura se torna interrumpida. La intención *a superficie* de este breve ensayo es mostrar esta aparente imposibilidad: cómo autobiografía y ficción van de la mano. La pretensión *soterrada* es afirmar que el testimonio, habitualmente despreciado en literatura, filosofía e incluso en el ámbito político, implica una escritura que conjuga ficción y una reserva crítica al presente. Para ello tendremos que dar un breve merodeo y revisión al concepto de ficción con el fin de entender su vínculo con la actitud escéptica. Desde estos apartados, espero que la autobiografía que duda, en contraposición a la que afirma, pueda llegar a delinearse a partir de esa promesa de futuro que alberga la literatura. Éste será nuestro estribillo.

## LA INCERTIDUMBRE DE LO REAL

*Ficciones* es el título de uno de los libros más reconocidos de Jorge Luis Borges. Reúne textos ya clásicos en la literatura del siglo XX, configurando la solidez de un estilo caracterizado tanto por el vuelo ficticio como la reflexión. Sus especulaciones contienen una credibilidad proporcionada muchas veces por la confabulación con el ensayo. Pese a que las primeras frases, tan sorprendentes y relevantes en este cuentista, nos introducen inmediatamente en su mundo laberíntico y fantástico —por ejemplo, “La biblioteca de babel” comienza con “El universo (que otros llaman la biblioteca)”—, su estilo ofrece el desarrollo de una reflexión sugerente, que no se suscitara si sus relatos se despacharan rápidamente como “falsos”. Esta habilidad borgeana plantea en la práctica las potencialidades

de la ficción (recuérdese que el libro de Foucault *Las palabras y las cosas* parte con el cuento de Borges “El idioma analítico de John Wilkins”, apelando a la clásica taxonomía de la Enciclopedia china). La explicación puede leerse en otro escritor argentino: Juan José Saer. En su ensayo “El concepto de ficción”, incluido en un libro con el mismo título, afirma que si Borges “llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas”. Saer contraviene la concepción común según la cual la ficción sería una reivindicación de lo falso. Si bien la discusión que instala intenta, por un lado, criticar la idea de la ficción como lo “meramente falso”, es decir, como algo irrelevante y superfluo, delineando la poética que sigue su escritura; también entrega algunas luces sobre la relación que establece la literatura —o al menos parte importante de ella— con el escepticismo (y el ejemplo es paradigmático). Más que una potencia de lo falso, Saer destaca de la ficción la incertidumbre de lo verdadero, los cuestionamientos y suspensiones respecto de aquello que denominamos real. La ficción “no vuelve la espalda a la supuesta realidad objetiva (...) se sumerge en su turbulencia, desdénando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha”. Esa incertidumbre, que estaría a la base de la ficción, busca, según Saer, una verdad menos rudimentaria. Tarea sin duda infinita, que descrece tanto de los



“profetas de lo verdadero” como de los “eufóricos de lo falso”. Esta postura constituye una manera interesante de comprender la dificultad que potencia la ficción, puesto que abre posibilidades de juego inacabables como sucede con los cuentos borgeanos y, como leeremos más adelante, con la narrativa de Kertész.

El entramado de la ficción es imposible de decidir, impone un hiato, una actitud que descrea y cuestiona lo dado. Desencadena preguntas, suspensiones, múltiples observaciones, retahílas de memoria, debido a que la ficción no implica una falta de reflexión. De acuerdo a Saer, habría un ejercicio filosófico escéptico implícito que no queda sometido al dominio de lo dado. Por lo demás, el mismo nacimiento de la novela moderna a partir del *Quijote* da cuenta de esta actitud. El tono irónico y burlesco del prólogo, sin contar desde ya la novela, comienza con el cuestionamiento de la tradición, ironizando la herencia que enmarca y otorga pretensiones de validación a la inscripción de los libros. Parafraseando irónicamente las maneras en que se presentan, a través de sonetos y epígrafes dedicados a los personajes principales, y de este modo validándose por medio del argumento de autoridad, Cervantes cuestiona la adecuación que tendría este proceder en el *Quijote*, burlándose, paródicamente, de los libros que incluyen dichos epígrafes, muchos inventados por los propios autores, como se presume de Lope de Vega.

La novela cervantina contiene algo inusitado, desde ya puesto en discusión en la presentación del libro. Cervantes ocupa un tono cómico, incorporando como personaje a un supuesto amigo que le recomienda no preocuparse por las formas tradicionales de inscripción: “este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles”. Esta frase irónica acerca de la caballería, aunque sea una justificación sobre la poca necesidad de situar el libro a la usanza, permite desglosar la *actitud* de novedad respecto a la teoría de los géneros inaugurada por Aristóteles.<sup>2</sup> Si bien los libros de caballerías son cuestionados en su inclusión canónica, el contexto a su vez remite a la originalidad del *Quijote*. El libro no requiere de una autorización dada por el pasado. El supuesto amigo de Cervantes continúa: “esta vuestra escritura no mira más que a *deshacer la autoridad* (de los libros de caballería...) no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de

---

2.- La enumeración sigue con la referencia a otros autores clásicos. En la nota 61 de la edición del *Quijote* referida en la bibliografía, dice: “se citan en orden alfabético tres autores muy frecuentados en la teoría literaria de la época: Aristóteles por su *Poética*, Cicerón por sus tratados retóricos y Basilio por la epístola *Ad adolescentes*, utilizadas en las polémicas renacentistas sobre el valor de los escritores clásicos”. Esta referencia da cuenta de la querrela que inaugura Cervantes con el surgimiento de la novela.

retóricos, milagros de santos”. La lista es interesante e irreverente; lo gracioso es que, finalmente, Cervantes incluye epígrafes, seguramente como una ironía. Podría sostenerse que esta desconfianza de la tradición es propia de toda inauguración magistral, y que el conocimiento humano funciona así para instalarse; sin embargo, en el *Quijote* este deshacer la autoridad configura la novela misma. Alonso Quijano sale al mundo desasistido de consejo, con una autoridad que no es tal: la biblioteca. El personaje recrea de modo cómico el dilema de la novela, donde el mundo provoca un desfase con lo soñado, escrito o leído; motivo literario que se repetirá hasta el día de hoy. El título de un libro de Jorge Semprún, quien vivió la experiencia de los campos de concentración, resume el conflicto: *La escritura o la vida*. La novela lleva inherente esta disyuntiva.

En *Las novelas ejemplares*, Cervantes retoma las intenciones del *Quijote*, y bosqueja —como se usa actualmente al comienzo de algunas series de televisión— la diferencia entre los sucesos actuales (personajes o hechos) y el mundo creado literariamente. Esta distancia decanta en que la novela no pueda considerarse como un manual de consejos. “Ejemplares”, en estas ficciones de Cervantes, no quiere decir un modelo moral; no es su objetivo el intento de ayudar a las “almas” solitarias que las leen. Es un género para los momentos de ocio, porque no siempre “se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los ne-

gocios (...) Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa”. Estas labores serias indicadas por Cervantes —aunque casi todo lo que escribe parece corroído por la ironía— son consideradas importantes en el quehacer de la vida diaria. Necesitan, quizás, de un consejo como podemos leer en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, donde el poeta recomienda las mujeres que se deben elegir, las edades de los empleados en el campo y los tiempos de cultivo; en cambio, el objetivo y el lugar en que Cervantes ubica la novela es distinto. “Mi intención ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse”. Cervantes aclara que no tiene el propósito de atraer “malos ejemplos”. La distancia de las citas con la religión es notoria, que tiene los templos, los oratorios o las vidas ejemplares de los santos como modelos de consejo. La novela nace justamente de esta distancia, la ficción del creador se separa de la autoridad de la tradición. Así lo deja ver Cervantes: “A esto se aplicó mi ingenio; por aquí me lleva mi inclinación (...) yo soy el primero que he novelado en lengua castellana (...) y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa”.<sup>3</sup>

---

3.- Respecto a la discusión en torno al realismo de Cervantes, Felix Martínez Bonatti señala que “El *Quijote* es, por cierto, una imagen, muy profunda, de la vida, y por ello se lo sabe *verdadero*, pero su imagen de la vida no es una imagen *realista*. Persisten ésta y otras confusiones acerca del modo y naturaleza de la relación de la obra cervantina con

La distancia generada por la novela contiene varios contornos. El autor, como da cuenta Cervantes, ya no crea con el pie forzado de la tradición. Muchos relatos de la época cervantina fueron escritos a partir de crónicas (así sucede, por ejemplo, con la mayoría de las obras teatrales de Shakespeare), pero en las *Novelas ejemplares* el propósito declarado no busca retomar una pauta, sino que intenta *novelar* desde el ingenio del escritor. Eso no quiere decir que antes no existiera la ficción; el énfasis consiste en que el género de la novela parte de la distancia: la novela puede ser creada sin el respaldo de un acontecimiento. La literatura, se deja colegir en lo que señala Cervantes, no tiene que ver *necesariamente* con la experiencia actual o pasada, retomada desde la autoridad de lo que alguna vez acaeció. Es más, Cervantes alude a una breve reseña biográfica, para luego apartarse en el prólogo y dejar al desnudo las *Novelas ejemplares*, sin ninguna garantía. Es un dilema complejo que dejará resabios hasta el día de hoy, sobre todo al considerar el lugar del autor y la literatura. La novela asume la distancia del lector, quien puede identificarse con los relatos, pero sólo como una ayuda en su distracción (Cervantes se refiere en el prólogo del *Quijote* al “distráido lector”). Ciertamente, aquí asoma el problema que apunta Benjamin a partir de la distin-

---

la realidad. Se toman demasiado a la letra los ataques hechos en su obra a las «historias mentirosas» de los libros de caballerías, y el repetido aserto del narrador: que ésta es una «historia verdadera»”.

ción entre información y noticia; la información que aparece en la novelas —y en otras figuras que describe Benjamin— tiene como base en el capitalismo avanzado la cercanía del shock, o mejor dicho, la concatenación seguida de shocks; en cambio la narración, que nace con el relajamiento espiritual del aburrimiento, solo puede darse en una disminución de la intensidad y continuidad de estos impactos. El mundo técnico que se abre entre la información y la narración gesta la diferencia entre lo que será la vida citadina y rural (o las ciudades pequeñas, como observará Simmel), entre la cercanía de los periódicos y la lejanía de la noticias, todos estos aspectos están presentes en el fin de la experiencia y la narración; pero como afirma el mismo Benjamin, estos movimientos se asemejan a capas tectónicas que se fueron transformando lentamente, y que se *aceleraron* a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve con el incremento de las modificaciones tecnológicas.

En todo caso, la distancia a la que nos referimos es la brecha que abre la novela, en cuanto el relato puede ser desplazado del acontecimiento. A diferencia de la narración, donde el narrador y el escucha deben estar presentes para que el relato ocurra, la novela se ha silenciado. “Los brazos de la estampa” se multiplican con la serie que fabrica la imprenta; esta modificación técnica consuma la transformación de las formas literarias. En este sentido puede plantearse una diferencia entre la *lejanía* que desarrolla Benjamin respecto a la narración

y la *distancia* de la novela. La primera tiene que ver con la lejanía espacial (narrador marino mercante) y lejanía temporal (narrador campesino), que involucra, de todos modos, la participación del narrador en la autoridad del acontecimiento; en cambio, la distancia de la novela tiene que ver con el diferimiento del acontecimiento, y, por ende, con la pérdida de su semblante moral. (Alguna vez habría que revisar en este sentido si las novelas cervantinas lograron una cercanía mayor con el lector, gracias a desprenderse en gran parte del elemento épico, que era otro aspecto moral de las novelas de caballerías). Si bien la novela contiene una cercanía, lo paradójico es que no genera consejo. Ha perdido su posibilidad de dar ejemplos heroicos, que también implica a la hagiografía, provocando la imposibilidad de guiar la vida (no deja de llamar la atención que los nombres, según Benjamin en *Experiencia y pobreza*, sean “deshumanizados” o bárbaros; es decir, cada vez menos remitidos a un modelo ejemplar, entregados habitualmente por el santoral y los héroes clásicos). De estas dos pérdidas es testigo el Quijote: el héroe y el santo, reunidos en su triste figura. A esta pérdida, es necesario sumarle posteriormente el shock de la información, que tiene como modelo actual el periodismo, donde el lector queda cegado por el brillo del acontecimiento, que es al mismo tiempo impacto y caducidad. Su rol no tiene que ver con grandes hazañas, sino con la cercanía que pueda venderse y fácilmente volverse desechable, debido a su misma estructura. Los momentos de ocio

acompañados de novelas, *serían* posibles gracias al carácter mediato que genera la reproducción técnica. Digo “sería”, porque tal como observa Benjamin a propósito de Baudelaire, la vida en la metrópolis cambia el tipo de lector, quien está afectado de tal manera por los impactos cotidianos que ya no tiene tiempo para el aburrimiento debido a la modorra de la sobreexposición, aunque al mismo tiempo esta *intensificación de la vida nerviosa* —como plantea Simmel— posibilita la paradójica libertad del desconocimiento; es decir, el paso de las personalidades de las ciudades pequeñas a los individuos solitarios de las grandes urbes. La bifurcación entre información y narración, en que la primera *consume* gracias los aparatos técnicos una *potencia de las formas* ínsita en la segunda (los aparatos no crean las formas por sí mismas, sino que las desarrollan hasta el grado de volverlas irreconocibles y nuevas), presenta a la vez el énfasis en el valor de la vista en las urbes contemporáneas, en detrimento del *oído que escucha* de las comunidades preindustriales. La diferencia entre novela y narración en *El narrador* (la mayor parte del texto presenta una estructura dicotómica), contiene como rasgo primordial la independencia que detenta el libro. El novelista, a contraposición del narrador, no ejerce su oficio por medio de la oralidad, ayudando con su participación a la conformación de la comunidad que va de generación en generación traspasando la autoridad de la tradición. El novelista se ha segregado y, con ello también, el lector. Varias imágenes pueden



citarse, desde el mismo Cervantes escribiendo en la cárcel, Marcel Proust encerrado en una habitación durante sus últimos años o la imagen de Kafka como Gregorio Samsa, transformado en un escarabajo irreconocible (¿qué consejo puede dar y a quién?); pero lo relevante en relación con lo que venimos desarrollando, es la propiedad mediada y diferida del libro. En la novela, la experiencia no está *presente*, de modo práctico, implicando como condición la participación de alguien que siempre esté a la escucha —como sucedería con la narración—; hay un carácter diferido y solitario de la novela que vincula la literatura con el escepticismo. Es un género que se constituye a partir de la crítica a la vida

Si la comunicación permitía preservar los consejos, pasados como un anillo de generación en generación, significa que algo ha sucedido para que los consejos pierdan vigencia. En la medida en que la narración volvía sobre aquello que la funda, refundaba a cada momento la comunidad. En un temprano texto de Benjamin de 1913, llamado simplemente “Experiencia”, el filósofo cuestionó lo que significa la experiencia en los adultos, y cómo ellos sustentan su autoridad en esta palabra para mantener el *status quo* burgués. Aun cuando hay un giro en sus reflexiones, o quizás una maceración mayor de lo que quiere indicar la experiencia, unida sobre todo a la narración; Benjamin insiste en un punto: algo sucedió que la experiencia no

está entregando un camino que guíe a las generaciones siguientes. La tradición no ayuda para conducirse en la práctica cotidiana. Y una de las razones consiste en que el mundo técnico ha modificado la época de manera inusitada, volviendo caducas las formas de experiencia del pasado. “Todo había cambiado menos las nubes”, señala Benjamin en *Experiencia y pobreza*, mientras que las nuevas generaciones tuvieron que adaptarse a la consumación de los cambios técnicos después de la Primera Guerra. El hermoso relato autobiográfico de Stefan Zweig *El mundo de ayer*, describe esta transformación suscitada entre la generación de sus padres y el suyo, donde la vejez era valorada en su paso cansino como señal de prestancia y reconocimiento, en oposición a la caminata rápida del joven exitoso que busca abrirse espacio en la ciudad. En términos sencillos, estos modos de transitar marcan el paso de la *comunidad* a la *sociedad* que el capitalismo avanzado favorece a través de los aparatos y formas de comunicación. Lo que también se ha trabajado —como en los estudios de Roger Chartier— por medio de la relación entre el orden de los discursos y los soportes. El escepticismo en que recae el lector contemporáneo está conformado por razones filosóficas e históricas precisas.

De acuerdo a Pablo Oyarzún en *La letra volada*, las novelas conllevan la experiencia de lo inactual, suscitando la suspensión del juicio. El hiato que impone la ficción frente a la irrefutabilidad del acontecimiento

(aquí estamos pensando en Kertész), trae consigo esta puerta abierta al mundo de posibilidades que no se conforma con lo dado. Según Oyarzún, “en la medida en que la literatura nos expone a experiencias inactuales, contribuye a comprender que no es posible determinar en última instancia la verdad o falsedad de los juicios que formamos acerca de toda experiencia”. La ficción concierne una operación crítica y una incertidumbre de lo supuestamente real; es decir, aquello que desde la poética que Saer se ironiza con “los profetas de lo verdadero”. Esta operación de suspensión y diferimiento involucra una manera de asimilar el acontecimiento. La novela está marcada por lo inconmensurable y la insuficiencia, términos que aparecen mencionados a menudo en Benjamin, incluso como formas de la belleza, ante la plétora de la vida y el desfase de la escritura. Algunos novelistas señalan que el orden de la creación artística les parece mejor que el caos vital; de hecho, Jorge Semprún, para poder *vivir*, prefirió escribir sobre los campos de concentración después de largo tiempo, lo que indica en cierta medida que la escritura no significa necesariamente una redención o una guía. En esta dislocación de la escritura, colabora expresamente la mediación técnica del libro que distancia el acontecimiento solicitándole explicaciones y plausibilidad. La estructura de la prensa y la imagen televisiva aumentan este diferimiento, paradójicamente por la cercanía del shock y la anestesia de la conciencia. Tal como observa Lukács —y en cierta medida Nietzsche a partir del *Quijote*—, la novela se

gesta desde la pérdida y la caducidad de las formas; es un género que surge *en* la expresión de la muerte de dios que clama por una totalidad de sentido. Y aquí insisto con el título del libro de Semprún *La escritura o la vida*, puesto que la novela no puede asistir con consejos atesorados de generación en generación (quizás sería exigirle algo que no pretende, tal como ya se podía leer en Cervantes), desplazando —aunque no negando— el acontecimiento. En esta perspectiva, la literatura estaría ligada al escepticismo debido a la operación de diferimiento, que no llega a cumplirse ni agotarse en una verdad última, necesaria y cerrada, abriendo paso a una permanente remisión, a un juego de espejos infinito. Algo de aquello apunta Kertész cuando nos interpela con el aliento de una promesa lejana.

## LA OTRA K

“Sí, con la sensación de haber escrito una novela y no haber resuelto nada. El misterio del mundo sigue siendo una espina torturante como siempre”

Imre Kertész, *Dossier K*

La imagen de Gregorio Samsa puede describirse como el nacimiento del escritor. Este hombre encerrado, transformado en insecto, abandonado por su familia en la habitación, y que persiste de algún modo en comunicarse, grafica la manera en que ciertos escritores gestan sus ficciones. Las razones son múltiples, pero comenzaremos con este encierro que transmuta a quien escribe. Creo que a Kertész no le desagradaría la asociación con su literatura. Varios pasajes suyos retratan la escritura como un trabajo y una enfermedad mortal. Algo ocurre que la escritura manifiesta una especie de virus que se contrapone a la vida, que despliega inexorable y laboriosamente su trabajo como “una pasión dañina”. La imagen de Kafka ofrece algunas pistas.

De partida, entre los autores que Kertész

prefiere y menciona está el escritor praguense. La coincidencia no se deja esperar: la condición judía que los identifica a ambos, la vida en una parte de Europa ligada conflictivamente a la lengua alemana, y, aunque parezca menor, la primera letra de los apellidos. Esta inicial ha sido el sello que caracterizó, según Steiner en *Lenguaje y silencio*, a un escritor como a nadie lo había hecho. Kafka se adueñó de la letra e identificó a un hombre y su literatura. Pero ese espacio literario abierto por Kafka no cerró el umbral a otros escritores que vinieron después; no es un autor al que se pueda imitar, permitiendo a los que siguen perseverar a su modo la relación conflictiva con el mundo y la lengua. Si tomamos en cuenta la bella lectura de Steiner sobre Kafka, puede establecerse una semejanza con Kertész respecto al lugar del escritor: “el acto de escribir había sido para Kafka la única vía de escape a la esterilidad y anquilosamiento que sufría en su vida personal”. Situación paradójica, la escritura es una salida, pero también una actividad que no redime la vida. El último deseo de Kafka es quemar sus libros, mientras que en Kertész la escritura es un trabajo, una obligatoriedad, pero no necesariamente una guía. De hecho, otra relación que se puede entrever, aunque es más delicada en el caso de Kertész, consiste en el anuncio que observa Steiner en el texto clásico de Kafka: “La metamorfosis de Gregorio Samsa, que fue considerada sueño monstruoso por aquellos que primero tuvieron conocimiento del cuento, había de ser el destino literal de millones de seres

humanos. La palabra exacta para sabandija, *Ungeziefer*, es un latigazo de clarividencia; así designaban los nazis a los gaseados”. Incluso, considerado así, esta supuesta videncia, ¿puede conformar una guía?

Esta primera “K”, debe haber sido una referencia primordial para Kertész cuando titula uno de sus libros como *Dossier K*. Es obvia para el lector informado la soledad de esta letra. Al emplearla se hace presente *El proceso* de Kafka debido al afán de archivo que une los dos títulos; a pesar de que el dossier aborde el “género” de las entrevistas que Kertész rotula como novela. Esta dislocación del género es habitual en el premio Nobel húngaro, involucrando su concepción escritural ligada a la autobiografía. Aun cuando Kertész despliegue una variedad de géneros, la autobiografía es su fuente común. Si bien no es precisamente confesional ni tampoco unívoco, menos aun sistemático, su *tono* es biográfico, inclusive cuando emprende reflexiones en torno a la novela, los estilos literarios o los acontecimientos históricos de Hungría. He aquí uno de los problemas de su lectura. Podríamos recoger, entre todas las referencias, múltiples posibilidades, puesto que en la recurrencia al merodeo del yo relatado, no existe una linealidad de escritura que permita fijarlo. Sin contar, como se lee en *Dossier K*, la reiterada observación sobre su inscripción literaria. A cada momento, Kertész aclara que escribe novelas; es más, sus libros epigramáticos o en estilo de diario, buscan leerse como textos redactados por un

personaje; intención que se condice con la dislocación de los géneros. No obstante, la incertidumbre crece en la medida en que pervive una certeza experiencial que se reitera y que no cesa de informar sobre sus ramificaciones posteriores: Auschwitz.

La advertencia con la cual comienza *Dossier K*, señala como leyenda que el libro terminó resultando una autobiografía que, al mismo tiempo, pretende ser una novela. Después de amontonar una cantidad enorme de hojas que reunían las entrevistas realizadas por un amigo, Kertész resolvió desechar los papeles y autoentrevistarse. En primer lugar, el problema que se instaura es que, más allá de la confianza o desconfianza que se tenga de lo dicho, la autobiografía imbricaría la escenificación de quien escribe; y se hace notorio al considerar que se trata de una entrevista hecha a sí mismo. Este gesto implicaría una vanidad más que una duda. Pero en el ejercicio de observarse a sí mismo existe una disolución de la inmediatez biográfica; la escritura que se espía conlleva una duplicación que imposibilita la concreción simple de la vida. Al menos así deja entrever Kertész la descripción de la deriva de sus pensamientos, provocando una actitud escéptica que se despliega a través del doble. De acuerdo a Jaime Aspiunza, “por más que Kertész lo niegue, en un sentido lato puede decirse que toda su obra es *autobiográfica*”. Sin embargo, aunque Aspiunza resalta la supuesta negación de Kertész, me parece que, más que negativa, hay una suspensión de la autobiografía (sobre



todo si entendemos que pervive una especie de estrategia literaria), cuando consideramos que en *Dossier K* es él mismo quien hace las preguntas, estableciendo un juego de sustracción más que de negatividad. Por ejemplo, en la portadilla, K muestra el despiste del procedimiento: “Así surgió este libro, el único que he escrito más por una iniciativa externa que por un impulso interno: una auténtica autobiografía. Sin embargo, si aceptamos la propuesta de Nietzsche, quien deriva el género de la novela de los diálogos platónicos, el lector tendrá, de hecho, una novela en sus manos”.

Pareciera que la estrategia de Kertész consista en hablar de sí mismo, siempre desde sí mismo, como si fuera otro. La sustracción de la autoridad del autor genera una distancia en los textos; la técnica de la duplicación permite dobleces, que conllevan paradojas e indecisiones de los temas tratados, que, al no resolverse concluyentemente, producen un exceso interpretativo en el lector. Al final del libro, el mismo Kertész asevera que le gustan las contradicciones. En todo caso aquello queda claro desde el comienzo. La “entrevista” recorre ese hiato, donde K suspende a cada momento la referencia biográfica para enfatizar el estatus literario de lo dicho; no obstante, hay que recordar que quien entrevista es su duplicación, resaltando con ello que aquel que instiga en la autobiografía es el doble; por otro lado, K recurre a sus testimonios y recuerdos cuando explicita algunos aspectos desarrollados en las novelas. *Dossier*

*K* se desenvuelve en la suspensión del juicio resuelto y determinado; el libro, podría decirse, es la puesta en marcha de las interrupciones del hiato. “Es bueno que las novelas contengan palabras que sigan vivas como secretos ardientes en los lectores”.

La trama de duplicidades e indecisiones empieza inmediatamente con la pregunta sobre la relación entre autobiografía y ficción. De entrada, *K* establece una distinción, indicando que el género de la “novela autobiográfica” no existe. La autobiografía sería una evocación del pasado, en que “resulta sumamente importante describirlo todo tal como ocurrió en la realidad, o, como suele decirse, sin añadir nada a los hechos”. Por eso el relato autobiográfico tendría valor de documento o de época. En cambio, la ficción sería “un mundo soberano que nace en la mente del autor y sigue las leyes del arte, de la literatura. Y hay allí una gran diferencia, que se refleja en la forma, en el lenguaje y en la trama de la obra. El autor ha inventado todos los detalles de la ficción, todos sus elementos”. He aquí que nacen algunos problemas, porque esta distinción, que pareciera diáfana, no corresponde exactamente a lo que ocurre en sus textos. Él mismo lo consigna al insistir constantemente en la autoentrevista sobre sus detalles biográficos. De todos modos, llegará a decir una provocadora afirmación para un superviviente: “en la novela tuve que inventar y crear Auschwitz”; la razón proviene del diseño, de la composición que empleó al escribirla. Para validar lo di-

cho, cuenta un episodio de sus recuerdos que no incluyó en la novela *Sin destino*, donde los nazis acusaban a los reclusos de usar velas con el fin de llamar la atención de las aeronaves aliadas.<sup>4</sup>

Estas observaciones, sin embargo, empiezan a matizarse con las preguntas que vienen enseguida. K reconoce que los sucesos vitales son la materia bruta de sus novelas, y apunta que para escribir *Sin destino* ocupó sus experiencias, junto con las lecturas que hizo posteriormente para informarse mejor sobre lo que le sucedió. Más adelante llegará a afirmar que la escritura es *vida intensificada*; aseveración que conjuga con su idea de la novela como exageración. Hay planificaciones estilísticas e intenciones del propio escritor, más allá de la inexplicable e informe concatenación de los acontecimientos que muchas veces se dan en la vida diaria. Y este punto es fundamental para la desconfianza que podría generar la ficción: “el narrador exagera, pero, como se trata de una novela, hay que adaptar a todos los personajes a esta exageración. Por otra parte, si se lo piensa realmente a fondo, el arte no es más que exageración y distorsión”. Estas frases son relevantes, puesto que indican que la novela se

---

4.- Para quien haya visto la película *Sin destino*, donde Kertész participó como guionista, allí también aparece esta escena, y otra en que los recién liberados encuentran a un nazi que intenta escapar entre ellos. ¿El film puede verse como ficción o autobiografía? ¿Es el film una especie de novela escenificada? ¿Al ser guionista, qué labor cumple el autor? ¿Por qué la incluye allí y no en el relato novelístico?

origina desde una precariedad dada por el ordenamiento propio del lenguaje, aun cuando se intente llevar a cabo el máximo de precisión respecto al acontecimiento. La distorsión estaría implícita en la misma lengua. No se trata de que la novela falsee o corrompa los “hechos”, sino que en cuanto género responde exagerando la situación con el propósito de otorgarle intensidad y estilo. En esta medida, la ficción es, al mismo tiempo, precariedad y exceso; precariedad cuando se pone en relación con el acontecimiento, y exceso cuando se considera la cota de exageración creada por su distorsión y, más aún, cuando se intenta construir un mundo supuestamente autónomo. Aun cuando *Sin destino* trata de mostrar esas casualidades “naturales” sin que el sujeto las pretenda; la forma del relato, como el mismo Kertész constata, contiene una propuesta buscada de manera intencionada. La expresión “naturalmente” se emplea a menudo en la novela, y le da *sentido de obviedad* a situaciones que en otro contexto parecen indignantes; Kertész aclara que la copió de su madrastra (abordaremos este aspecto más adelante), asemejándose a expresiones que utiliza Thomas Bernhard. Por lo demás, esta labor —que suele llamarse “oficio”— contiene un aspecto crucial: la etapa de la corrección. Menciono este supuesto detalle, puesto que evita *disolver la singularidad del estilo* al inconsciente colectivo o a uno correspondiente a su época. La corrección conlleva la maceración del individuo y/o escritor, deudor a su vez del lenguaje. De cierto modo es lo que Barthes denominó respecto de Flaubert como la responsabilidad de la forma.

Por otro lado, da la impresión que la recurrencia de Kertész por mencionar la literatura, como si fuera un escudo ante alguna acusación, procede de la renuencia a caer en la victimización o el patetismo, sugiriendo que tampoco desea trivializar con lugares comunes. Es difícil para un superviviente de los campos de concentración salir del lugar de la víctima, pero ciertas frases lo manifiestan. Por ejemplo su negativa a participar en ciertos eventos conmemorativos, o el prurito que le producen algunas expresiones verbales como “nos llevaron...”, “nos trajeron...”, etc., que indican la inevitabilidad y la falta de resistencia. O en *Kaddish por el hijo no nacido*, novela que abordaremos más adelante, donde la indignación comparece en una larga perorata —marcada por un sentimiento nauseabundo—, evita la frase “Auschwitz no tiene explicación”. O en el mismo *Dossier K*, cuando discute el término “Holocausto” y lo que él denomina la fundación Spielberg, aludiendo a la Fundación *Shoah*. O en *Sin destino*, que culmina en una mezcla entre fastidio, odio y rabia, señalando que, cuando le pregunten nuevamente, hablará de la felicidad en los campos de concentración; de la nostalgia que le generan las bellas horas en que caía el sol. Tal vez, sin querer, Kertész ocupa también la ficción como escudo moral. Digo *tal vez y sin querer*, porque en varios pasajes de sus textos, Kertész se resiste al moralismo, y sobre todo a la relación entre moral y literatura.

En esta perspectiva, la operación crítica se gesta en la misma escritura que despliega la ficción, revisan-

do las maneras de usar el lenguaje para dar cuenta de Auschwitz, al considerar que existen bibliotecas enteras acerca del Holocausto. En todo caso, en *Dossier K*, Kertész destaca escritores que, para él, escribieron fielmente sobre los campos de concentración: Jean Améry, o Tadeusz Borowski, entre los más mencionados. Ya al ponerse a escribir *Sin destino*, K decidió una operación crítica sobre la manera de esbozar el relato, el distanciamiento estaba prefigurado en la reelaboración, y no sólo en la inmediatez, del testimonio. No se trata de negar al testigo, más bien lo que busca es enfatizar que la novela no es, para Kertész, un documento. Como hemos tratado de traslucir, *el doble* surge en el proceso en que se plasma la palabra en el papel, y el escritor logra mirarse desde la distancia no sólo respecto al pasado —sobre todo en este ejercicio autobiográfico meditativo—, sino también en el orden que exige la concatenación escritural en la búsqueda por configurar la novela. Como asevera en *Dossier K*, “el paso de la realidad a la ficción se produjo, como ya he señalado, cuando me puse a escribir la novela. Hasta entonces, los hechos —o, como dices, la “realidad”— descansaban mudos en mi interior, como un sueño matutino que es borrado por el timbre del reloj despertador. Esta realidad sólo se vuelve problemática cuando la interpretas, esto es, cuando intentas sacarla de la oscuridad: en ese momento calas su absurdo”. A esta escritura que emerge con el sonido del despertador, y que, en el caso de los campos de concentración, enfrenta la lucidez del absurdo, Kertész

la denomina como “tercera lengua”. Esto es, la lengua que no es la propia ni la de otros, sino la que exige la novela. En este quehacer pervive otra duplicación, o más bien triplicación, no bastando la *lengua ajena*, puesto que convoca un nuevo doblez que es la dicción requerida por la propia novela. Respecto a esta tercera lengua, afirma: “entonces aún no sabía nada de ello, o sea, que cuanto más “directa” era la forma en que quería escribir, tanto más falso se volvía el texto”. Es decir, el paso a la ficción no es la satisfacción en la falsedad, sino la problematización de lo verdadero; la indagación en una lengua que ofrezca lucidez. La imagen del reloj despertador ayuda a remecer esta mirada.

Una dura situación llama poderosamente la atención en el paso a la ficción, en este camino que busca una lengua lúcida. “Imre Kertész” murió el 18 de febrero de 1945. Así lo consigna el registro de Buchenwald. Esta data no es una mera equivocación, es el registro que ayudó al joven a seguir viviendo. En *Sin destino* se narra el suceso cuando lo dieron por muerto y fue subido a una carretilla con otros “cadáveres”; de pronto, y sin saber por qué, el joven es llevado a la enfermería, donde creyó —con naturalidad— que lo estaban poniendo otra vez a prueba. Sin embargo, allí lo sanaron y cuidaron hasta que llegó el rescate de los Aliados. Fue una casualidad, tal como su llegada a los campos de concentración. Un grupo de manos, no supo de quienes, lo ayudó a sobrevivir. Esta situación

es un síntoma de la relación entre ficción y experiencia, puesto que la novela aprovecha el material sacado de la vida, y lo relata desposeyéndose de identidad. “Como escritor —señala en *Dossier K*— trabajo siempre con la identidad, y cuando doy con ella, enseguida la pierdo, porque la traslado a alguno de los protagonistas de mis novelas y luego puedo empezar todo el proceso de nuevo. No es siempre fácil vivir en plena posesión de sí mismo”. Este desdoblarse, que considera la identificación y la pérdida, es otra manera de la duplicación del escritor, que hace emerger un nuevo matiz: la diferencia entre describir y vivir. K sostiene que el personaje de *Sin destino* “se asemeja más a quien lo describió que a quien lo vivió”; vale decir, permite presuponer que, además de la pérdida de la identidad en los personajes, la descripción —que sería el modo escritural de la autobiografía— conlleva una alteración respecto a la vida. El relatarse imbrica un despojamiento y una suspensión crítica, que hace pensar en cómo y qué se vivió. Esta descripción, a pesar de la supuesta inmediatez, es una distancia temporal, que no puede más que distorsionar los sucesos, sin que el resultado sea necesariamente una traición.

Con todo, Kertész declara que no sabe separar al escritor de sus textos. Extraña vuelta de tuerca después de lo que venimos desarrollando. Pero no es tan insólito si se aquilata que a Kertész no le interesan las respuestas uniformes; pareciera regocijarse más en las



contradicciones e indefiniciones. Creo que allí encuentra un margen de libertad que niega a anquilosarse bajo una sistematicidad predeterminada (aquí se nota que es un lector de Nietzsche, al punto de traducir *El nacimiento de la tragedia*). Entre las dudas que siembra, luego de los merodeos acerca de la independencia de la literatura, se halla una declaración importante que expone otro de los hiatos que se sospechan de su escritura: “yo me escondo cómodamente entre la ficción y los hechos llamados realidad”. Aquí se intuye la clásica pregunta por quién escribe, por el autor de los textos, y si es pertinente sondear estas interrogaciones en Kertész después de Auschwitz. El dilema se expone sin resolverse, pero quizás con un paso más hacia la incertidumbre. “Yo sólo llamo la atención sobre las dificultades de la narrabilidad (...) cuando no sabemos qué contamos, no tardamos en llegar a la relación inconmensurable entre la existencia y las metas aparentemente alcanzadas, donde tenemos que renunciar a todo”. Este desasimiento marcado por la insuficiencia tiene que ver con la precariedad misma de la escritura. La plétora de la vida es inmanejable, y la novela pareciera buscar un sentido a la exuberancia, creado a partir de este mundo supuestamente autónomo. Su ficción yace concatenada bajo un sentido que lleva finalmente a la muerte, desde donde —según Benjamin— se establece el destino.<sup>5</sup> Esta teleología de la novela, a diferencia de

---

5.- En *El narrador XV*, Benjamin reproduce una especie de tautología de Moriz Heimann, donde un hombre que muere a los treinta y cinco años es interpretado a partir de esa edad.

la escatología de la narración, determina una correlación que en la vida es, al menos, confusa: “¿puedes evocarte tal como eras entonces, evocar la ausencia de una dirección, la desorientación, percibir bajo los pies la cuerda por la que avanzas como funámbulo?”. Dicho rasgo caótico, que ya el título *Sin destino* alude, es imponderable e irreproducible. No obstante, constituye una insistencia que la novela indaga cada vez que comienza a escribirse, a través del ordenamiento y lucidez que una tercera lengua maneja en “continuo déficit”. La escritura conforma una muestra de esta obstinación ante la inconmensurabilidad de la vida y la precariedad de la ficción. La novela, de todos modos, exhibe asimismo una peculiar exuberancia, puesto que, afortunadamente en muchos casos, “lo que imaginamos como futuro no es la realidad”. Allí se aloja una promesa, avizorada todavía como lejana. Pues la belleza también es lo precario.

---

Vale decir, el orden del relato que hacemos de un personaje –incluso de las personas convertidas en personajes– generalmente parte desde el final, como si todo hubiese sido destinado a los sucesos que marcaron su muerte. Es, muchas veces, la lectura que se establece del mismo Benjamín, como si Portbou fuera inexorable, un sino que marcaba su propio vida. Véase, como modelo de esta lectura, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* de Beatriz Sarlo.

## B

“Me pasaba el tiempo reflexionando, observando lo que veía sin tener que esforzarme en absoluto: el cielo bajo, gris y sin brillo, las nubes pesadas como plomo que desfilaban lentamente ante mis ojos, cubriendo el cielo invernal. Las nubes se apartaban durante breves momentos, se veía la luz a través de algún pequeño hueco, por alguna minúscula rendija, y eso reflejaba de cierta manera el misterio repentino de las profundidades, desde las cuales llegaba como un rayo, desde arriba, la mirada rápida y avizora de unos ojos de color indefinido pero ciertamente claro, unos ojos parecidos a los del médico de Auschwitz”. Imre Kertész, *Sin destino*.

Algo ocurre con el cielo. Su imagen reitera un

anuncio evocado por algunos autores modernos y contemporáneos, cuya descripción podría configurar el recorrido por su inminencia. Un parpadeo rápido da cuenta de esta repetición. Por ejemplo ese doble cielo de Baudelaire que, en algunos momentos de agotamiento, permite una escapatoria a ese otro, de luz blanquecina, que fulgura en la extenuación de la ciudad. O el cielo que avizoran los soldados de la Primera Guerra —según Benjamin— cuando vuelven mudos del campo de batalla, donde todo había cambiado menos las nubes. O los cielos oscuros de Celan, que aluden, enigmáticamente, a la escasez tanto de hombres como de poemas, y, a la vez, a la fosa cavada en los aires, en la que no hay estrechez. O este cielo de Kertész, avistado por una hendidura en la que asoman los ojos azulados del médico de Auschwitz, encargado de seleccionar a los que iban directamente al crematorio o los que alargaban su vida en el extenuante trabajo, observando, a su vez, las cenizas esparcidas entre las nubes. Todas estas maneras de contemplar el cielo marcan, de una manera u otra, la seña de una catástrofe; son síntomas que indican que algo ha sucedido o sucederá. Su inminencia asoma por la rejilla del ojo que observa y espera, y que consigna, igualmente, en algunos pasajes de Kertész, la hendidura de la repetición

Así se sugiere al final de *Sin destino*, cuando los colores púrpura y violeta de la nubes evocan al joven protagonista, György Köves (doble de Kertész, de quien conserva la primera letra), una hora típica y precisa

que parecía tan hermosa durante su reclusión, y que al volver, le hizo experimentar “una sensación fuerte, dolorosa e inútil: la nostalgia (...) Incluso allá, al lado de las chimeneas había habido, entre las torturas, en los intervalos de las torturas algo que se parecía a la felicidad”. Esa extrañeza del cielo, acorde a la sonrisa de Kertész, recoge quizá una fina ironía, pero también amor por aquellos que no regresaron. Su imagen, a pesar del silencio de la naturaleza, posibilita la repetición. Ante el asomo de ese cielo, Köves reflexiona sobre el relato de los acontecimientos vividos, dando a entender que la manera en que se cuentan desde el final traman un destino, como si no hubiese sido posible otra realidad. Contarlo así lleva consigo la seña de lo inexorable.

Ya el título del libro barrunta el cuestionamiento de la inevitabilidad de los sucesos, poseyendo al respecto una multiplicidad de sentidos pertinentes a la literatura que desarrolla Kertész. *Sin destino* puede leerse como un viaje sin rumbo, donde no hay donde ir o escapar, como un exilio y destierro permanente. También puede entenderse como una sucesión de acontecimientos fortuitos —como su llegada y salida de los campos de concentración—, sin un fin determinado, y, por tanto, como el reconocimiento implícito de que todo podría haber sucedido de otra manera. De este modo Kertész pondría en cuestión la falta de resistencia de las víctimas —tal como se menciona al final de la novela— al dejarse llevar por el supuesto “destino judío”, que Köves niega

con rabia en su retorno a Budapest. O, asimismo, podría mostrar la obstinación del joven que hace uso de lo que él denomina como el recurso a la terquedad. Vale decir, la persistencia del superviviente que, pese a todas las maneras en que se busque extinguirlo, resiste a la destinación que lleva a la muerte. Todos estos matices acerca del título son pertinentes no sólo respecto del libro mencionado, también de gran parte de la literatura de Kertész.

En la novela se describe una escena que marca al joven K: la aceptación de la familia sin oponerse a su supuesto destino, graficada en la cena de despedida del padre. A contrapartida, el recurso a la terquedad es explicado a partir de tres maneras que son: la imaginación, no abandonarse y, literalmente, escapar. La crítica a la irreversibilidad del destino se plantea, incluso, en términos escriturales, debido a la manera musical en que el libro es pensado desde su gestación. Aun cuando es complejo ingresar en esta espesura musical, puesto que Kertész intenta desenvolver una novela atonal, me parece que *Sin destino* llega quizás a cumplir parte de dicho objetivo a través de un tono disonante, por medio de una paradójal reunión armoniosa de elementos considerados, habitualmente, contradictorios. Trataré de explicarme. La fría manera de describir, como si el protagonista fuera indiferente y extremadamente lógico, insertando en el momento justo la cláusula “naturalmente”, desenvuelve la novela hacia su fin en una aparente concatenación deductiva.

La naturalidad, y la naturaleza por lo demás, confluyen de tal modo que sorprenden al lector por la ausencia de juicio reprobatorio.<sup>6</sup> En su relato de la primera noche en Auschwitz, Köves cuenta que “el color era mágico: el espectáculo de los fuegos artificiales con las llamas que se elevaban al cielo a lo largo de todo el horizonte. Alrededor se susurraba, se murmuraba, se repetía: “¡los crematorios...!””, pero ya con el tono de admiración que suele emplearse ante la contemplación de los fenómenos naturales”. Quizás, este modo sencillo recalque aun más en el lector la disonancia con respecto a lo que ocurre, o quizás, pueda ser que la armonía, demasiada armonía por lo pronto, de los acontecimientos provoque la sensación de disonancia. El relato exhibe un tono ingenuo, como de aprendizaje, haciendo patente el habla juvenil, en un estilo parecido al de Salinger en *El guardián entre el centeno*, donde los protagonistas adolescentes están marcados por el desencanto, la resistencia al acomodo

---

6.- En *Fiasco*, Kertész transcribe, supuestamente, el rechazo de los primeros editores que recibieron la novela *Sin destino*: “resulta inconcebible que (el joven) al ver los crematorios tenga la sensación de “cierta broma”, de “algo así como una travesura estudiantil”, ya que es consciente de hallarse en un campo de exterminio y de que el mero hecho de ser judío es suficiente para que lo asesinen. Su actitud y sus comentarios perversos repugnan y ofenden al lector, que también lee molesto al final de la novela, dado que la postura mostrada hasta entonces por el protagonista, su apatía, no lo autoriza para emitir juicios morales y exigir responsabilidades”.

y una especie de indiferencia ante la falta de certezas. En *Dossier K*, Kertész señala que su juventud le ayudó a soportar mejor lo que sucedió. No tenía tan asumido ciertos valores que, ya como adultos, se consideran aprendidos.

Un aspecto que ayuda a configurar esta “armonía disonante”, por llamarla de algún modo, es la manera como aparece la naturaleza, que condice con el film *Shoah* citado al comienzo. *Sin destino* contiene una reverberación irónica y escéptica, dispuesta con inocencia y candor, entregando por ello una extrañeza que remece a medida que se describen escenas con la mayor naturalidad. Por ejemplo, en la llegada a Buchenwald, Köves relata: “en los alrededores había muchas zonas verdes, unas casas muy bonitas, chalets entre los árboles, parques y jardines; el paisaje en conjunto, las proporciones, todo parecía armonioso —y puedo afirmarlo con tranquilidad— acogedor”. La unión entre belleza y muerte otorga al texto una imagen destemplada, disonante para el sentido común y, más aún, para los reclusos. Es necesario recordar que en Auschwitz, tal como describe Kertész, había también un campo de fútbol que hacía pensar a los recién llegados en las diversiones que podían tener en su tiempo libre. Por cierto, es impresionante observar cómo este “recurso” llega a ser para un lector ubicado en Chile una especie de epifanía del Estadio Nacional y el centro de detención instalado en Pisagua. Al final del capítulo



séptimo comparece un relato, que, por la conjugación entre belleza y supervivencia, llega a ser escalofriante: “en mi interior identifiqué un ligero deseo que acepté con vergüenza —porque aun siendo absurdo, era muy persistente—, el deseo de seguir viviendo, por otro ratito más, en este campo de concentración tan hermoso”. Este pasaje resuena como un eco el comienzo de *Shoah*, al observar la barca que lleva el hermoso canto de Simón Schrebnik. El uso de la música en los campos de concentración —motivo por el cual nace el poema de Celan “Fuga de muerte”— se transformó en un elemento relevante de reunión entre belleza y muerte. La naturaleza bucólica que rodea el paseo por los meandros del río, desencaja en la imaginación con el niño entonando canciones prusianas a unos pasos del lager; dicho recuadro se asemeja a las epifanías descritas por la novela de Kertész, como si una imagen de postal tuviera en su inverso torturas y muerte. Coincidentemente, *Sin destino* describe como personaje principal a un joven casi de la misma edad que tenía Schrebnik en Chelmno.

Una de las características con las cuales más se ha destacado visualmente a Kertész, es su actitud risueña en las fotografías. Esta risa pareciera en general escéptica, y a veces, irónica. Algo pareciera no cuadrar. Kertész llega a hablar de la felicidad, y no en cualquier sitio: en los campos de concentración. Tal como los pasajes citados del film *Shoah*, una belleza disonante se

une con lo siniestro en su literatura. Kertész sonríe. No con liviandad, sino con la sonrisa que dibuja un gesto intencional, y que, a lo mejor, no pueda llegar a determinarse, escabulléndose, como lo hace generalmente el escéptico. En *Los narradores de Auschwitz*, Esther Cohen entiende la sonrisa de Kertész como un a pesar de todo, como un gesto del sobreviviente. Y distingue dos momentos de su risa: “la sonrisa del sobreviviente de *Sin destino* en *Kaddish* se transforma en una negación, en una mueca de agravio contra lo máspreciado de la vida, la posibilidad misma de procrear. La sonrisa se metamorfosea, se paraliza, se endurece y exige la no descendencia”. Y más adelante retorna a esta imagen: “la de Kertész es una sonrisa velada, reconciliada con el mundo y sus horrores, pero jamás *curada*”. A este aspecto velado, habría que agregarle el rostro escéptico que, en la suspensión, permite seguir viviendo frente a los campos de concentración y la posterior venida del totalitarismo en Hungría. Habría allí una supervivencia que suspende y también niega.

Éste es un rasgo fundamental que caracteriza al superviviente del campo de exterminio. El testigo superviviente es una noción compleja, si se considera aquellos seres humanos convertidos en cenizas que constituyen las víctimas presenciales de las duchas a gas. Es decir, la mayoría de los “testigos privilegiados” imposibilitados de testimonio; lo cual no quiere decir que los demás testigos sobrevivientes estén desautorizados,

como enrostra la novela cuando un hombre mayor se acerca a Köves para preguntarle si estuvo en las duchas. Eso, obviamente, era imposible para la gran parte de los que volvieron. Por cierto, hay que considerar, por el contrario, el caso de los *sonderkommandos* que sacaron las fotos —trabajadas por Didi-Hubermann en *Imágenes pese a todo*— y las cartas enterradas y halladas posteriormente. Este es el *pese a todo* que resiste a la idea de la *Shoah* como lo irrepresentable; polémica que se ha transformado en “clásica” respecto de la noción del “musulmán” que plantea Agamben como testigo absoluto. Por otra parte, el superviviente del campo de concentración no es el mismo que el superviviente del campo de batalla. Este último, tal como lo delinea Elías Canetti en *Masa y poder*, es aquel que logra quedar en pie dejando tras suyo una hilera de muertos. Es el hombre que sobrevive a la lucha entre iguales, en una paridad que posibilita ensalzarlo como héroe. El superviviente detenta el poder de la sobrevivencia, y lo ejerce en pos suyo, muchas veces vanagloriándose, al permanecer vertical frente a la horizontalidad de los muertos. En cambio, los supervivientes (o sobrevivientes) del campo de concentración, como sucedió con la mayoría de los judíos en la Segunda Guerra y de modo *parecido* —no igual— con los detenidos desaparecidos en Chile, no alcanzaron a brindar una batalla entre pares, porque ni siquiera fueron considerados como tales. La frase citada de Kertész la dice en diversos lugares de su obra. De ahí que, a grandes rasgos, hay una

diferencia con las distintas figuras del superviviente de Elías Canetti sustentadas en el momento del poder; el sobreviviente que describe Kertész, quiere vivir, aunque sea un poco más, “en este campo de concentración tan hermoso”. Vale decir, en una supervivencia radicada en una *sobrevida*, no en su potencia. Hay una anulación del poder cimentada asimismo por la compleja asimilación psicológica del “destino judío”. Kertész, a diferencia de las figuras descritas por Canetti, llegará a afirmar en *La lengua exiliada* que “no es cosa fácil ser una excepción”.

Una de las razones que explican esta frase es que el superviviente del Holocausto “ya no pertenece a la humanidad”. El acontecimiento traumático modifica radicalmente la historia pasada, anterior a la vida en los campos. Kertész parafrasea esta afirmación de Cioran acerca de la humanidad, aunque comprendiéndola en el contexto de dudar de la herencia con que fueron criados; esto es, en valores humanistas tradicionales. Si bien Kertész cuestiona el término “Holocausto”, lo utiliza teniendo en cuenta su crítica. La razón de su puesta en tela de juicio es que la palabra es un nombre casi sacro, que encubre los acontecimientos y los dota de un carácter religioso, por ende oscuramente pedagógico. Cuando Kertész llega de Auschwitz, Buchenwald, y Zeitz, tenía alrededor de dieciséis años, y como tal, debía volver a los estudios. ¿Qué se le podía enseñar a este joven que vivió el exterminio? ¿En qué lugar queda la enseñanza de la cultura? Un pasaje de *Sin destino* grafica de mejor

modo esta querella, esta disonancia: “cerca de nuestro campo —así me dijeron— se encontraba la ciudad de Weimar, famosa en la cultura occidental. Yo también estaba enterado de su existencia, claro, puesto que allí había escrito sus famosas obras el autor del poema que empieza “*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?* [¿Quién cabalga tan tarde con el viento en la noche?], que, como muchas otras personas, sabía de memoria. Según me dijeron, el autor también había plantado un árbol con sus propias manos, que pronto se hizo frondoso y que se encontraba en algún sitio de nuestro campo (...) En resumen, no tardé en comprender la expresión de los rostros que nos habían despedido en Auschwitz; puedo decir que yo también me encariñé pronto con Buchenwald”. Para un sobreviviente de Auschwitz —y no sólo para él, puesto que para Kertész incumbe a Occidente— hay una ruptura con la cultura heredada, con valores humanistas carcomidos después de la catástrofe. La educación lleva la mácula de este acontecimiento. En el *Kaddish*, Kertész relata el caso del director de su colegio, que enseñaba con los requerimientos del miedo bien organizado propios de un campo de concentración, donde finalmente él mismo también sucumbió en sus crematorios. “Auschwitz, dije a mi mujer, me pareció más tarde una mera exacerbación de las mismas virtudes para las cuales me educaron desde la infancia”.<sup>7</sup> La auto-

---

7.- En el *Kaddish*, frente a la muerte del director, Kertész dice “esto sigue siendo probablemente el fruto de la educación que me dio, de la *cultura* en que él creía y para la cual

ridad paterna conformaría una dictadura pedagógica que lleva consigo la mácula de una educación exterminadora.

No sólo la pedagogía, también el supuesto de su comunicación, el lenguaje, es puesto en tela de juicio después de Auschwitz. Esta consideración es sumamente relevante para un escritor. La intención de *Sin destino*, ciertamente, no sólo responde a una discusión acerca de la novela, sus límites del género y la suspensión del juicio respecto a lo que significa una “novela autobiográfica”; aquello que la impulsa es el intento de pensar la literatura posteriormente a los campos de concentración. Así lo deja entrever Kertész en la planificación de sus novelas. La atonalidad que mencionamos anteriormente, constituye el propósito explícito de romper con la tradición. “Si consideramos que la tonalidad, la referencia continua a una tónica, es una convención basada en un acuerdo general, la atonalidad proclama la invalidez de esa tradición, de este acuerdo generalizado”. Esta analogía musical implica en la literatura de Kertész el quiebre con el sistema de valores asumidos como dados. Un rasgo importante de esta suspensión —“Auschwitz ha dejado la literatura en suspenso”, dice en *La lengua exiliada*—,

---

me preparó pedagógicamente”. De ahí se entienden los alcances del cuestionamiento que señala en *La lengua exiliada*: “la mayoría —cosa comprensible desde un punto de vista psicológico— quiere reconstruir Auschwitz utilizando un lenguaje anterior a Auschwitz, los conceptos anteriores a Auschwitz, como si siguiera vigente la cosmovisión humanista del siglo XIX”.

es que *Sin destino*, si bien está escrita de manera lineal (nos referiremos más adelante nuevamente a este aspecto), conserva la narración en presente. Aquello se debe a que el acontecimiento no es un asunto del pasado, sino primordialmente del futuro. En ese sentido, la escritura novelística colabora con enlazar los sucesos hacia delante. La disonancia viene dada por su indiferencia, por la puesta a prueba de los valores y palabras generadas como un acuerdo común. La voz juvenil ayuda a desestabilizar la autoridad de la tradición.

La estructura de la novela, aun cuando Kertész no resuelva la indecisión del género, favorece esta labor de escribir después del exterminio. El personaje, el doble y la ficción articulan una escritura que apunta al futuro como referente, oponiéndose a otra posibilidad que es el documento, la escritura de lo ya sucedido, de lo que queda en las rémoras de la historia. En esta perspectiva, pervive una doble importancia de la novela respecto al futuro, sin la intención de compararla con los libros de historia. La primera proviene de la mediación técnica, que aplaza la repetición del acontecimiento a una lectura posterior, interpelando al lector a partir del presente del relato. La segunda se constituye en el armado de la ficción, en la estructura del tiempo que tiene en vistas el fin, el seguir a la expectativa que conduce al futuro. La condición de la novela es también su promesa.

La expectación respecto a lo que va a suceder

es crucial no sólo para continuar el relato, también es una labor ética que Kertész destaca. *Sin destino* no es únicamente una experiencia artística, es “una toma de conciencia existencial”, donde el relato lineal asume la temporalidad. Su concatenación imposibilita que se pase por alto grandes desfases temporales: “La linealidad exigía que cada situación dada se cumpliera de forma íntegra. Me impedía, por ejemplo, saltarme elegantemente una veintena de minutos por la sencilla razón de que esos veinte minutos se abrían ante mí cual un abismo negro, desconocido y espantoso como una fosa común. Hablo de los veinte minutos que transcurrían en la rampa del ferrocarril del campo de exterminio de Birkenau”. Esos veinte minutos, que el autor recuerda posteriormente de una manera, y de la cual desconfiaba en su memoria, cumplen una fidelidad que es parecida a la que intentan varios poetas por medio de la nominación. Dar con el nombre justo constituye una justicia ante el olvido. De ahí que Kertész no intentase escribir un libro sólo con hechos trágicos, fragmentando el relato en golpes acertados para seducir la morbosidad del lector. La ausencia de destino se intenta inscribir a partir del presente de la novela, extendiendo al lector futuro la repetición, irreplicable, del acontecimiento. Aquello se enfatiza a través de los textos posteriores que insisten en mencionar este primer libro.

*Sin destino* inaugura una supuesta saga confi-



guradas por *Fiasco*, *Kaddish* y *Liquidación*. Digo “supuesta”, debido a que Kertész en *Dossier K* no dice que fue una intención programada; poniéndola en duda, pero tampoco negándola plenamente. Podría aducirse que la continuación trama un relato no lineal, desde perspectivas que se van ampliando y reiterando a la vez, con la cual ensaya una persistencia de la novela que no se acabe al final del libro. Sin embargo, la estructura novelística que relata a partir de la muerte, persevera en ese ir “hacia delante”, en seguir la estructura de un fin. Aun cuando *Fiasco*, dentro de estos cuatro libros, es el más complejo en términos formales, sigue persistiendo el diseño de novela, es decir, un relato que se precipita hacia la muerte, como hito que otorga sentido hacia atrás. Una cita de *Liquidación* da cuenta mejor de este aspecto: “sólo por nuestras historias podemos saber que nuestras historias han llegado a su fin; de lo contrario viviríamos como si aún diéramos continuidad a algo (a nuestras historias, por ejemplo), es decir, viviríamos en el error (...) (¿y quién no desea conocer su historia que luego, para tranquilizarse —o, a la inversa, para inquietarse—, llamará destino?)”. La novela asume la muerte de su relato, y la acepta como sentido, o si no viviríamos en el error de desconocer la precariedad, que es su fin. De todos modos, lo que se observa en la saga es que sus estructuras reiteran, desde diversos puntos de vista, el acontecimiento que las marca: Auschwitz. La tetralogía va produciendo un juego de distancia-

mientos y perspectivas, en que este punto inicial se sigue mencionando y aludiendo de varios modos. Por ejemplo, en *Fiasco* parte con el cuestionamiento de sus posibilidades. La incertidumbre de los nombres se hace presente al poco andar, y el uso excesivo de paréntesis, expresan la suspensiones. El título le hace justicia, puesto que la partida misma es como un charco donde el autor se cuestiona, inclusive, las descripciones. De esta manera, el relato condice con la misma dificultad del personaje por escribir y emprender la escritura de la novela. El hecho de que el protagonista sea un escritor y traductor, aludiendo a cada rato a los apuntes de *Sin destino*, reiteran las reflexiones autobiográficas y, a la vez, incrementan la ficción re-articulada en la novela. El mismo protagonista es el que recorre *Sin destino*, cuando es joven, *Fiasco* en la vejez, *Kaddish* a la mitad de la vida, y *Liquidación* ya muerto, de quien se habla en ausencia, principalmente desde uno de los personajes que lo conoció. La biografía es novelada en esta multiplicidad, a partir de la distancia y la ficción que reitera la experiencia traumática aplazándola, con la conciencia de la imposibilidad de repetirla. Entra así al terreno suspendido de la literatura.

En todo caso, es necesario insistir que, aun cuando se agregan, exageran y focalizan perspectivas sobre lo sucedido, persiste el tono autobiográfico. *Fiasco*, por ejemplo, cita frases dichas en *Dossier K* y *Diario de gale-  
ra*, aludiendo constantemente a su primer libro, puesto

que en las novelas posteriores a *Sin destino* pervive una exacerbada repetición, como si se fueran sumando sedimentos y focalizaciones que distancian el relato inicial, observándolo como si le hubiera pasado a otro. En este sentido, es relevante un giro que pareciera menor: comienza a mencionarse en la tetralogía al escritor como *B.* Un cambio fundamental de la letra inicial al considerar el doble y la ficción. Aunque este desdoblamiento ya está presente en *Sin destino* a través de la voz del joven, imbricando una actitud escéptica que distancia al testigo, quien rememora en la actualidad. La ficción es ineludible en *Sin destino*, yace implícita en su mismo diseño debido a la diferencia temporal que re-crea el pasado. La autobiografía podría negarse, inclusive, si se esgrimiera que es una novela, pero aquello sería también desautorizar al testigo, desplazando esa zona compleja y difícil de interpretar, peculiar de la literatura de Kertész, que nos hace suspender el juicio. *Sin destino* es, al mismo tiempo, una novela y una autobiografía. En esta conjugación se encuentra dispuesta la particular escritura escéptica de Kertész.

Una pequeña comparación puede acentuar más este correlato. El título de una de las autobiografías de Elías Canetti ha sido traducido al castellano como *La lengua salvada*<sup>8</sup>, mientras que Kertész llamó a una de sus

---

8.- En la versión de la Editorial Muchnik el título se traduce como *La lengua absuelta*, mientras que en la edición de Galaxia Gutemberg, traspasada posteriormente a la serie

conferencias —que titula el libro— *La lengua exiliada*. Creo que la diferencia no es tan sólo nominal, también indica algo sobre la manera de entender la autobiografía y, al mismo tiempo, sus respectivos judaísmos. “La lengua salvada” constituye una rememoración —bella, por cierto— de la infancia, escrita con el propósito de ser contada a su hermano menor mientras estaba enfermo, sin reparos en los límites del relato. El recuerdo del judaísmo familiar describe una pertenencia, que lleva a pensar en una diáspora de la lengua, de un viaje en la memoria hacia un lugar de arraigo. Hay una confianza cierta en el relato. En cambio, *la lengua exiliada* ahonda en los hiatos de la constitución del lenguaje después de Auschwitz, relacionada con su conflictiva asimilación del judaísmo, que culminará significando una especie de autonegación, como puede leerse principalmente en el *Kaddish*. La inocencia traumática de Kertész lo llevará a una crisis lingüística, a una conciencia del exilio que provoca la catástrofe. Esta actitud escéptica que suspende las posibilidades del lenguaje, proviene de la falta de garantías en que se encuentra el testigo sobreviviente, dubitativo de las frases universales y dogmáticas con que fueron educados los jóvenes antes de los campos de concentración. En la lengua exiliada no hay retorno, no hay arraigo, ni tampoco destino,

---

de bolsillo, se traduce por *La lengua salvada*, tal como la cita Kertész en otros textos bajo la traducción de Adan Kovacsics por editorial Acanalado. Uno u otro título no creo que afecte mayormente la lectura que estamos elaborando, inclusive la reafirman.

sólo la lejana promesa de un futuro. Es decir, como dice Kertész al final de su discurso del premio Nobel, “una literatura que es al mismo tiempo, según la justificación de su academia, un acto de testimonio, (que) quizá sea útil en el futuro y, si escucho a mi corazón, hasta diría más: quizá sirva al futuro en su día. Porque tengo la sensación de que, pensando en el efecto traumático de Auschwitz, llego a las cuestiones fundamentales de la vitalidad y de la creatividad humanas; y así, al pensar en Auschwitz, pienso, quizá paradójicamente, más en el futuro que en el pasado”.

## EL DUELO DE LA ESCRITURA

En una nota a pie de página de sus apuntes sobre el diario íntimo, Maurice Blanchot establece en *El libro por venir* una observación que es crucial para la reflexión acerca del yo relatado: “una de las leyes secretas de esas obras es que, cuanto más profundo es el movimiento, más tiende a la impersonalidad de la abstracción”. Este proceso de intensificación y amplificación a la vez, que sucede con la escritura individual, da cuenta del alejamiento del “yo” cuando intenta relatarse. El *Diario íntimo* de Enrique Federico Amiel da cuenta de este proceso de abstracción, donde los eventos cotidianos van quedando minimizados por la amplitud reflexiva, ubicándose de otro modo de acuerdo al cotejo de las proporciones. El detalle de la vida se extiende a dimensiones astronómicas. La anotación del 20 de julio

de 1848, datada en Berlín, es especialmente patente respecto a sus preocupaciones de resonancias siderales: “Juzgar nuestra época desde el punto de vista de la historia universal; juzgar la historia, desde el punto de vista de los períodos geológicos, y la geología, desde el punto de vista de la astronomía, es dar una inmensa libertad al pensamiento. Cuando la duración de la vida de un hombre o de un pueblo, se nos presenta tan microscópica como un moscardón o, hablando inversamente, cuando la vida de una efímera nos parece tan infinita como la de un cuerpo celeste con todo su polvo de naciones”. El diario posee un carácter demoledor, puesto que quien registra no puede conocerse, según Blanchot, sino destruirse y transformarse. Aunque en la actualidad predomina un prejuicio literario y filosófico en torno al diario y, en general, al testimonio, el registro día a día lleva consigo una experiencia creativa, un extravío que lanza la escritura a la ficción. Parfraseando a Blanchot, mientras más pretende conocerse, más incertidumbres se incluyen en la descripción. El “conócete a ti mismo” introduce el silencio de la escritura, la duda que asalta en la fijeza de los signos. Sócrates es un ejemplo de este silencio. Hay un proceso de desconocimiento cuando el diario cae en hiatos, suspensiones, elipsis y contradicciones, forjando una escritura encaminada hacia la ficción. El diario pertenece a estos supuestos “géneros” autobiográficos que dislocan los géneros literarios, conjugando la ficción y la experiencia factual.

Aun cuando podría sostenerse que la autobio-

grafía y el diario no son lo mismo, debido a que la primera contiene una pretensión literaria, y el segundo solo la descripción menesterosa de la cotidianidad, las dos actúan bajo una selección obligada, el presupuesto de la fidelidad y, como estamos intentado sostener, el plus de la ficción. No es tan cierto, tampoco, que el registro día a día no posea pretensiones. El diario, como las epístolas, contiene un *otro* inserto en la propia escritura. Y eso trae consigo algunas reflexiones. En la reconstitución de su infancia, Elías Canetti escribe para su hermano moribundo, y aunque no lo mencione, la autobiografía guarda la consigna de ser redactada para otro. El recuento nace como una escritura medicinal, salvadora, una recuperación ante las sombras acechantes de la muerte. El eco del *Fedro* de Platón se deja sentir tras las bambalinas de la escritura: la autobiografía es una trampa que pareciera desnudar la vida, pero también es una terapia que desea aplazar la muerte.

En *Diario de la galera*, Kertész se refiere a *La lengua salvada* de Canetti. La diferencia, como vimos anteriormente, es patente entre estas dos inscripciones autobiográficas. No obstante, las dos poseen una búsqueda común terapéutica: “Canetti: *La lengua salvada*; pienso en mi *Kaddish*. Mi infancia imposibilita que la repitiera o la cambiara, ni que fuese de forma mediata, a través de mis propios hijos (...) Odié mi infancia; viví la juventud «como una enfermedad» (Nietzsche)”. Si bien en varios momentos Kertész se refiere a esta



enfermedad, donde la escritura colabora con su foco infeccioso, contraponiéndola con la vida, no se puede obviar que la escritura fue importante asimismo para sobrevivir. La autobiografía contiene este rasgo medicinal; su insistencia desencadena la ficción y el aplazamiento. No se trata obviamente de una receta, la gran mayoría de los escritores testigos de Auschwitz terminaron en el suicidio. La violencia altera la literatura y su suspensión. Pero la insistencia de Kertész por relatar y explorar diversos modos autobiográficos, cuyas novelas delinean a un escritor como protagonista, ayudó al autor a hacer frente al totalitarismo, creando un margen de libertad a través de la negación. El libro que da cuenta de esta correlación negativa, es *Kaddish por el hijo no nacido*.

En *Sin destino*, Köves relata el intento de fuga de un grupo pequeño de presos. Al capturarlos y traerlos de vuelta, luego de haber mantenido al resto del campo en el suplicio de estar parados y sin comer en el intertanto que duraba la captura, fueron ahorcados frente a los prisioneros. Mientras se produjo el ajusticiamiento, el rabino que se encontraba entre los presos, comenzó un canto, un susurro seguido por otros hombres entre las filas. El joven reconoció que era el *Kaddish*, la oración fúnebre de los judíos a los muertos. Será la primera vez que Kertész mencione este rezo en sus novelas; posteriormente nombrará así su libro que niega la reproducción de la vida, como oración por el hijo que se negó a tener. La violencia de la muerte está presente,

pero *también* la escritura.

Este “también” es complejo en Kertész, puesto que la oposición entre literatura y vida, aunque permita la sobrevivencia, llega a menudo a la acritud. La imagen de Gregorio Samsa vuelve a reiterarse. No sólo al final del *Kaddish*, cuando declara que “a veces todavía me arrastro por la ciudad como una comadreja roñosa después del exterminio”, también en la recurrencia a imágenes cavernosas que traman el libro. Su “trabajo” es descrito como el de un topo, condenado a cavar con su escritura: “el bolígrafo es mi pala”. La alusión a Celan es notoria desde el principio, primero con el epígrafe de “Fuga de muerte”, luego con la inclusión de la paráfrasis de sus versos, como un estribillo que se repite en ciertos momentos precisos. Pareciera que la oración fuera justamente ese cavar en los aires, donde no hay estrechez. La soledad del escritor que trabaja en la madriguera de la pieza acentúa la forma de monólogo que sigue la novela. La supuesta conversación con el filósofo Obláth al comienzo, entremedio de un bosque donde caminan por el sendero, parece una recreación del poema “Todnauberg” de Celan. No obstante, el diálogo fallido no versa sólo sobre Heidegger, algunas alusiones refieren a Hegel y, por otros indicios, es posible presumir que el supuesto interlocutor es Theodor Adorno. Me parece que esta ambigüedad tiene su justificación; Kertész discute con la universalidad de la filosofía, la inclinación a enunciados generales, a las que el protagonista guarda aversión. El monólogo muestra una conversación

imposible, resaltando aún más la soledad del escritor.

Obláth habla universalmente de la carencia de progeñe en una ambiente en que, de nuevo como *Shoah* de Lanzmann, comparece la naturaleza. La disonancia de la conversación entre los personajes, Kertész la asimila al sonido del cuerno inglés: un diálogo que suena desafinado, incluso falso. La naturaleza en que conversa B con Obláth, en el sendero del bosque, se convertirá en otro elemento disonante, una “naturaleza antinatural, rodeado de robles (o hayas) enfermizos, del arroyuelo fétido y de la bóveda celeste color inmundicia que se trasluce a través del follaje tuberculoso”. La larga perorata en que los dos “caen” en torno a sus respectivas catástrofes, está allanada por frases generales que subsumen a los individuos. No llegan a comunicarse, y este desconocimiento perdurará hasta el final de B, en *Liquidación*. Obláth tratará de entender al testigo desde sus patrones universales y filosóficos.

Si bien el monólogo enfatiza el discurrir autobiográfico del libro, la escritura es concebida como una negación de la vida; una especie de enfermedad lúcida que lleva a la autoliquidación. El “No” que inicia la novela, y que vuelve a mencionarse continuamente como una voz silenciosa del personaje, salvo en ocasiones especiales en que su “callar en voz alta” hace emerger la locuacidad, como cuando niega a su mujer la posibilidad de tener hijos, incluye una afirmación a través de la negación. La negación de tener hijos es especialmente compleja, pero

comprensible: “No hay nada más terrible, nada más infame que negar la vida por complacer a los negadores de la vida, pues hasta en Auschwitz nacieron niños”. Decir “no” puede entenderse como uno más de los recursos de la terquedad que plantea en *Sin destino*. La escritura es asimilada a esta negación del instinto de reproducción de la vida; un contrainstinto que permite, por mediación de los signos, existir. “¿Cómo podía explicar a mi mujer que mi bolígrafo era mi pala? ¿Qué sólo escribo porque tengo que escribir, porque me llaman cada día con un silbido para que hincque más hondo la pala, toque sombríamente el violín, más dulcemente a la muerte?”. Aun cuando *Sin destino* localiza el relato en el campo de exterminio y *Kaddish* en el régimen posterior a la segunda guerra, Kertész llegará a comprender la vida como un campo de concentración. Por lo demás, Hungría cae en un régimen totalitario que, por un lado, Kertész critica, pero también lo reconoce como una manera de supervivencia. Esta concepción lleva a Kertész entender el mal como algo natural, y la bondad como excepción. En varios momentos de sus libros repite esta idea, que al parecer comenzó con la experiencia de ver un hombre que le dio su comida a otro, a pesar de la hambruna y los instintos de conservación. “Lo que en verdad no tiene explicación no es el mal, sino lo contrario: el bien (...) sólo me interesan las vidas de los santos, por cuanto las considero interesantes e inconcebibles y no les encuentro explicación racional”. ¿Dónde se ubica la escritura frente a esta comprensión de la vida?

Una imagen insiste tanto en *Fiasco*,

como *Kaddish* y *Liquidación*, la del escritor que pervive en su labor como una obsesión y una condena, trabajando en condiciones mínimas, sin otra alternativa. Esta imagen menesterosa es un tópico de varios escritores, muchas veces abordada como un lugar común, debido a la soledad de la creación y el rol de víctima —a veces supuestamente sacrificial— con que se piensa el autor; es una imagen que se reúne en oposiciones al dar cuenta de una separación de la vida y, al mismo tiempo, establecer una necesidad en la escritura. En *Kaddish*, dicha obsesión yace sustentada en una reiteración traumática y un enmudecimiento. “La vida vivida felizmente es una vida vivida mudamente, escribí. Descubrí que escribir sobre la vida equivale a cuestionarla”. El libro es un luto anticipado, y un duelo posterior al exterminio. Si se revisa la concatenación de la serie de las cuatro novelas mencionadas, el hecho traumático se va desplazando, confabulando con la ficción. Mientras más se intenta ahondar en el acontecimiento por medio de la autobiografía, más se desplaza y reitera sin llegar al punto ciego.

Algunas secciones de *Fiasco* muestran esta distorsión. El personaje ya viejo, revisa sus apuntes sobre la novela que escribió en el pasado (*Sin destino*), y se pregunta por la imaginación que conlleva el momento en que salió del tren e ingresó a Auschwitz, esos veinte minutos que supuestamente demoró la entrada al campo. El viejo escritor y traductor cavila en torno al carácter artificial que contiene la novela; el inherente rasgo artístico y abstracto respecto a la experiencia pasada, lo

que implicó en su momento una de las razones por las cuales los editores la rechazaron, debido a la incredulidad y desagrado que provoca este joven que relata de manera ingenua su deportación. En cierta medida se lo acusa de componer una escritura artística, una novela que utiliza la ficción y la técnica literaria, y con ello suspende la inmediatez del acontecimiento, incitando la incredulidad del lector. Aunque la justificación de los editores es, dicho de manera suave, poco comprensiva, formula una interrogación acerca de la autobiografía: ¿es posible acaso escribir o, incluso, pensar la vida?

La literatura, en el *Kaddish*, moraría en este limbo, en esta suspensión, al borde del fracaso: “la vida es un esfuerzo más bien ciego y la escritura, un esfuerzo más bien vidente que se distingue por tanto de la vida, claro, y que tal vez se esfuerza por ver aquello por lo que se esfuerza la vida y, como no puede hacer otra cosa, repite la vida de la vida, copia la vida como si ella, la escritura, fuese vida, y no lo es (...) cuando nos ponemos a escribir, a escribir sobre la vida, el fracaso está de entrada garantizado”. ¿Cómo es posible, entonces, la autobiografía? Quizás la respuesta se encuentre a través del rasgo escéptico de la suspensión, es decir, como literatura. Sin embargo, en el *Kaddish* la necesidad de escritura contiene consecuencias funestas, puesto que en la novela la contraposición entre vida y escritura se enfatiza con los resultados del matrimonio; si tuviésemos que caracterizar un evento crucial

que sucede en el *Kaddish*, sería el relato de B sobre el conocimiento y la posterior separación de la esposa. Si no escribiera, viviría, dice; pero al menos su trabajo, la escritura, le permite existir (“La máquina de escribir es mi escondite”). Allí se aloja una distancia con los seres amados y, a la vez, una razón de su existencia: continuar cavando con su bolígrafo la fosa en los aires que otros comenzaron; seguir con el duelo a través de la escritura, en la memoria de las cenizas, en la nada, como dice al pasar. Pero esta nada, que redundante en monólogo, tiene también otra vuelta de tuerca.

La imposibilidad del diálogo no afecta sólo a quienes rodean a B —ya sea el filósofo, la mujer, los amigos cercanos—, también, y quizás, fundamentalmente, al diálogo fallido con dios. Ocupo la palabra “fundamental”, porque en cierta medida remite a la base del monólogo como lenguaje, al exilio de su judaísmo, a la desconfianza de una diáspora que retorne al origen. Así al menos lo entrevé B: “por qué hago como si estos apuntes interesaran a alguien salvo a mí, aunque interesan, claro, escribo porque he de escribir, y cuando escribimos, *dialogamos*, leí un día en algún sitio, y mientras Dios existía, *dialogábamos* con Dios, y ahora que ya no existe, el ser humano sólo *dialoga* con los demás seres humanos o, en el mejor de los casos, monologa, es decir, habla o murmura consigo mismo”. El monólogo decanta en una murmuración donde no hay vuelta atrás, no hay un origen del acontecimiento

o una lengua salvada que se relacione de manera armónica con el mundo; después de la experiencia de los campos de concentración, lo que pervive para Kertész es una lengua exiliada. De ahí que sea relevante la escritura como ficción, como incertidumbre y, ciertamente, como intemperie.

A pesar de la condena frecuente de la escritura, al supuesto carácter venenoso que afecta la vida, la literatura confiere un recurso más a la terquedad del superviviente, tal como sucede con varios testigos —no todos, por cierto— que requieren contar a como de lugar. Esta ambigüedad es fundamental entre los diversos tipos de testigos, incluso en aquellos que se vuelven escritores. Por ejemplo, en relación con el envenenamiento ejercido por medio de la escritura, en *Kaddish*, B señala que solo puede escribir con la pluma mojada en el sarcasmo. En oposición a esta acritud y escepticismo, generalmente se cita a Primo Lévi como el ejemplo de la posibilidad efectiva de contar, aun cuando al final de la *Trilogía de Auschwitz* culmine en una especie de suspenso acerca de las potencias del relato. A su vez, también se encuentran los testigos que “prefieren” callar y las observaciones que señala Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*: ese testigo sin voz que enmudece. Sin embargo, habría que matizar sus aseveraciones en cuanto que los *sonderkommandos* fueron testigos presenciales del horror y dejaron sus relatos para confirmarlo. Es más, el propio Kertész fue por un tiempo un *musulmán*, logrando más



encima retratar su testimonio en el género novelístico, considerado el relato por antonomasia.

Volviendo una vez más a la querrela entre autobiografía y ficción, ¿el hecho de que Kertész escribiera novelas impide que su escritura sea considerada como un testimonio? Quizás una respuesta posible pueda ser la semejanza con el planteamiento de Didi-Hubermann respecto a las fotografías tomadas por *sonderkommandos* en Auschwitz: los testimonios ya son por sí mismos montajes. En otras palabras, el testimonio se presenta en una articulación. La autobiografía que duda imbrica no sólo límites, también —y explícitamente en su cuestionamiento— ficción, porque su relato no está escrito por un Dios o un narrador omnisciente que lo haya visto todo. De ahí que la muerte de dios imbrique asimismo el énfasis en el monólogo. La segregación del escritor remite a la soledad del testigo, a la falta de garantías de que el testimonio arribe “a tierra de corazón, acaso”, parafraseando a Celan. Y no sólo respecto al acto de comunicar, a poder llegar con la publicación satisfacer las demandas de resonancias sobre lo sucedido, sino más bien a que ese otro haga suyas las experiencias relatadas.

Aun cuando no haya certezas que aseguren el diálogo, perdura una esperanza cierta en la potencia gráfica de la escritura: “existen unos vínculos sumamente serios entre mi supervivencia y mi trabajo, lo cual es del todo lógico, al repetir mi vida, digo, mi esfuerzo secreto está probablemente impulsado por una esperanza

secreta, a saber, la de conocer algún día esta esperanza, y seguramente escribiré, de forma maniática, incesante y con aplicación demencial, hasta conocerla, porque después ya no tendrá sentido escribir”. La literatura alberga un aspecto terapéutico a través de la ficción, la que hace de un ser humano un escritor; figura que genera extrañeza por el duelo que la acompaña. El acto solitario de escribir trae consigo un exceso, una terapéutica del resto, que la vida en el presente no tiene. En *Diario de galera*, la postura de Kertész acerca de la separación entre vida y escritura será reevaluada desde la mirada contraria: “la inestimable importancia de la novela: un proceso en cuyo curso uno recupera su vida”. Y me parece que, la paradoja sobre este vínculo, no es excluyente, puesto que la escritura contiene esta doble faz. Si bien no puede haber una precisión de los acontecimientos, porque ya la articulación de las palabras es otra cosa respecto a lo sucedido, hay una creación desde este exceso que conlleva la insuficiencia del lenguaje. El fracaso también es creador. El duelo de escritura del *Kaddish* registra una manera de asimilar el pasado y, sobre todo, el futuro por venir. En la incertidumbre y soledad del escritor, pervive una esperanza por llegar a otro, a partir del aplazamiento que la novela genera como promesa. Es la posibilidad que suscita la lengua exiliada del acontecimiento, repitiéndolo; consciente de su carácter irrepetible, que, aun en “la desesperación total —señala Kertész en su hermoso discurso—, vislumbra, si estamos atentos, una promesa lejana, esa

esperanza más allá de toda esperanza que menciona Kierkegaard y que tal vez se oculta en el destino común o, para ser exactos, en el despojamiento del destino (...) Y esta ilusión se ve alimentada precisamente por el silencio o por el rechazo con que los usurpadores del poder reaccionan a la obra y por el aislamiento al que confinan al autor”. Aun cuando la literatura no entregue consejos, ofrece una suspensión y una incertidumbre de lo real que resquebraja la necesidad de los acontecimientos. En la soledad el autor siembra una duda, una inseguridad en la escritura, pero al mismo tiempo una esperanza de que el verbo llegue a decir. Esa voz de aliento persevera, como toda promesa, sin ninguna garantía, viajando a la lejanía del lector.



# CODA



## 1.- HERIDAS DE REALIDAD: POESÍA Y TESTIMONIO

## 1.- ACOPIO

**Con esta boca, en este mundo (fragmento)**

*Hemos hablado demasiado del silencio,  
 lo hemos condecorado lo mismo que a un vigía en el  
 arco final,  
 como si en él yaciera el esplendor después de la caída,  
 el triunfo del vocablo con la lengua cortada (...)  
 Nuestro largo combate fue también un combate a muerte  
 con la muerte, poesía.  
 Hemos ganado. Hemos perdido,  
 porque, ¿cómo nombrar con esta boca,  
 cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este  
 mundo  
 con esta sola boca?*

Olga Orozco

## "Y si después de tantas palabras..."

*¡Y si después de tantas palabras  
no sobrevive la palabra!*

*¡Si después de las alas de los pájaros,  
no sobrevive el pájaro parado!*

*¡Más valdría, en verdad,  
que se lo coman todo y acabemos!*

*¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!*

*¡Levantarse del cielo hacia la tierra  
por sus propios desastres*

*y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!*

*¡Más valdría, francamente,  
que se lo coman todo y qué más da...!*

*¡Y si después de tanta historia, sucumbimos  
no ya de eternidad,*

*sino de esas cosas sencillas, como estar  
en la casa o ponerse a cavilar!*

*¡Y si luego encontramos,*

*de buenas a primeras, que vivimos*

*a juzgar por la altura de los astros,  
por el peine y las manchas del pañuelo!*

*¡Más valdría, en verdad,  
que se lo coman todo, desde luego!*

*Se dirá que tenemos*

*en uno de los ojos mucha pena*

*y también en el otro, mucha pena*



*y en los dos, cuando miran, mucha pena  
Entonces...¡Claro! Entonces...¡ni palabra!*

César Vallejo

**Carta a Hans Bender  
(Fragmento)**

*Existe también lo que hoy tan a gusto y tan des-  
preocupadamente se denomina “oficio”. Pero —permítame  
este resumen de lo pensado y de lo experimentado- oficio,  
absoluta precisión, es condición previa de toda poesía. Ese  
oficio no tiene ciertamente un suelo de oro. Quien sabe si  
ni siquiera tiene un suelo. Tiene sus abismos y profundi-  
dades; algunos (ah, yo no pertenezco a ellos) tienen incluso  
un nombre para ello. Un oficio manual es cosa de manos.  
Y esas manos a su vez pertenecen únicamente a una sola  
persona, o sea, a un ser animado singular y mortal, que  
busca un camino con su voz y su mudez.*

*Sólo manos verdaderas escriben poemas verda-  
deros. No veo ninguna diferencia de principio entre el  
apretón de mano y el poema.*

*Que no nos vengan aquí con poiein y cosas seme-  
jantes. Eso significa sin duda, con sus cercanías y lejanías,  
otra cosa en su contexto actual. (...)*

*Los poemas son también regalos; regalos para  
quienes están atentos. Regalos que llevan consigo destino.*

*“¿Cómo se hacen los poemas?”*

*Hace años he podido observar de cerca durante  
un tiempo y después desde cierta distancia, cómo el “ma-*

*nipular”, a través del manejo, se convierte poco a poco en “manipulación”. Sí, también hay eso, tal vez lo sabe usted. Eso tiene sus motivos.*

*Vivimos bajo cielos sombríos, y hay pocos seres humanos. Por eso probablemente haya tan pocos poemas. La esperanza que aún tengo no es grande; intento mantener lo que me ha quedado.*

Paul Celan

París, 18 de mayo de 1960

## 2.- HERIDAS DE REALIDAD

A menudo la poesía se encuentra en una paradójica y abisal necesidad. En la escarpada ruta por nombrar, por alcanzar a decir, llega en ocasiones al silencio, sobre todo cuando intenta orlar el límite de la intensidad verbal. Ezra Pound afirmaba que “la gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades”. Y este es el intento que frecuentemente buscan los poetas; la escritura se transforma en una indagación de umbrales, de linderos donde la palabra pueda encontrar su espesor. Por eso esta búsqueda se halla equidistante del fracaso. Así lo expresa Sara Cohen en un bello ensayo sobre Fernando Pessoa: “la producción poética no puede ser concebida en su origen si no es en la brecha que deja el vacío de algo que pulsa por ser nominado. Emprendimiento de búsqueda formal, siempre inacabado y fragmen-

tario, la poesía sorprende por sus resultados”. En el intento por cargar de intensidad las palabras, el poeta bordea el vértigo de la pérdida, el roce con el silencio. Más aún cuando el lenguaje se ha puesto en tela de juicio, observando con sospecha la capacidad de decir lúcidamente lo que la “realidad” —otra palabra cuestionada— pueda ofrecer. Los versos de Olga Orozco citados en el acopio dan cuenta de esta disyuntiva a la que muchos poetas se enfrentan. Ives Bonnefoy también alude a este fenómeno destacando el gesto de íntimo aprecio a la palabra, a pesar de la crítica a su potencialidad: “Hay mentes que apuestan por el lenguaje, pero hay otras que son sensibles de entrada a las insuficiencias y a las trampas de ese lenguaje al que sin embargo no dejan de amar —y que tal vez sean incluso quienes más lo estiman, como presencia herida, precaria”. De ahí que en la labor poética exista una persistencia, una terca necesidad: “en el centro mismo de la escritura —continúa Bonnefoy—, hay un cuestionamiento de la escritura. En esta ausencia, como una voz que se obstina”

Un ejemplo interesante de este fenómeno lo expone George Steiner en *Lenguaje y Silencio* al observar el caso de algunos poetas que por definición ostentan mayor capacidad lingüística, pero que culminan en el mutismo. Entre ellos resaltan Hölderlin y Rimbaud; el primero termina en la locura, desplegando una escritura desesperada que no le basta para nombrar los dioses huidos. Y el segundo sencillamente

abandona la poesía a temprana edad. “Más allá de los poemas, casi más vigoroso que éstos —sostiene Steiner— está el hecho de la renuncia, el silencio”. Este fenómeno indica un síntoma que comienza a perfilarse con ahínco en la escritura contemporánea: una desconfianza del material con el cual el poeta trabaja y, por ende, de su propia labor. Quizás el poema de César Vallejo citado al comienzo ilustra mejor lo que estamos mencionando. Pues en aquel descarnado texto póstumo se muestra el embotamiento, la acritud con que el escritor peruano observa cómo la palabra puede perder sentido, cómo incluso después de tantas palabras ya no quede ni siquiera la palabra; antecediendo lo que Paul Celan llegará a advertir en la segunda mitad del siglo veinte: la poesía tiene hoy una fuerte tendencia al enmudecimiento, una proclividad a la elipsis, a lo que —en su escritura— se muestra como hebras balbuceantes, deshilachamiento verbal que a la vez ofrece un oscuro sentido.

Prevalece un extraño fenómeno de enmudecimiento, de voz baja, de confabulación con el silencio en el que han persistido algunos poetas contemporáneos. Creo que las preguntas que merodean en ellos como una presencia sombría consiste en: ¿hasta dónde la palabra poética puede dar cuenta de la “experiencia”? ¿Cuál es hoy la condición de posibilidad de la palabra? ¿Cómo hacerse cargo de un lenguaje en el que no se tiene plena confianza, que pareciera caer en una constante precariedad? En la persistencia de estas

incertidumbres los acontecimientos históricos han sido cruciales.

Me parece que actualmente George Steiner es quien se plantea con insistencia estas preguntas, al interrogarse por la relación entre la literatura y la historia; es decir, en oposición a un esteticismo intraliterario como el que defiende Harold Bloom, al dar cuenta de una preocupación primordial que traspasa el ámbito estético y que sucintamente consiste en la elucidación de la forma y el lugar donde pueden morar las palabras hoy. De ahí que fije su atención en el vínculo que establece la literatura con su tiempo, en la historia en que está inmersa; pero no sólo la literatura sino asimismo las humanidades en general. La tesis de Steiner es que el lenguaje no puede permanecer incólume frente a los acontecimientos históricos, enfatizando una reflexión que, al considerarla detenidamente, es radical: “No me parece realista pensar en la literatura, en la educación, en el lenguaje, como si no hubiera sucedido nada de mayor importancia para poner en tela de juicio el concepto mismo de tales actividades. Leer a Esquilo o a Shakespeare —menos aún “enseñarlos”— como si los textos, como si la autoridad de los textos en nuestra propia vida hubiera permanecido inmune a la historia reciente, es una forma sutil pero corrosiva de analfabetismo (...) Sabemos que un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, que puede tocar a Bach o a Schubert, e ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz. Decir que los lee sin entenderlos o que tiene mal oído, es una cretinez”.

La interrogación de Steiner cristaliza un contenido ético inherente, que se afirma además en una diferencia fundamental entre dos clases de creadores que el crítico distingue en “Una lectura contra Shakespeare” de *Pasión Intacta*: el forjador de lenguaje que puede exhibir una gran capacidad con la palabra, un talento natural para la belleza estética; mientras que el segundo, es el poeta que une ética y estética, debido a que la estética es concebida como un acto moral. Su labor consiste en un testimonio, primando la relación con la verdad. Por eso la importancia que adquiere en estos creadores el nombre, la justeza de lo dicho. Quizás la frase de Paul Celan enfatice mejor esta relación ética: “sólo manos verdaderas escriben poemas verdaderos. No veo ninguna diferencia de principio entre un apretón de manos y un poema”.

En este sentido, muchos poetas que desean intensificar su palabra se dedican a pensar en ellas, ponen atención al estado en que se encuentra el lenguaje. No les basta escribir bien, requieren llevar a máxima tensión lo dicho. Es más, algunos escritores asumen una lúcida reflexión sobre su propio arte. Baudelaire señalaba que “todos los grandes poetas se convierten naturalmente, fatalmente, en críticos. Me dan lástima los poetas a quienes guía sólo el instinto”. La visión pedestre de la poesía que nace de una inspiración ex nihilo, donde el poeta es irresponsable de lo que dice, no es consecuente con la labor cumplida por gran parte de los escritores. Una frase parafraseada de Lihn sirve de corolario a lo

que estamos señalando: la poesía, que es la precariedad misma, no puede mentir.

Desde este punto de partida George Steiner establece asimismo su reflexión sobre las preocupaciones que atraviesan la literatura y las humanidades en la actualidad. El lenguaje que ha sido ocupado para justificar catástrofes —y además manipulado en las democracias— no queda incólume ante las circunstancias históricas. Un modelo ilustrativo de esta característica del lenguaje lo constituyen los eufemismos, que patentizan la trivialización y manipulación de las palabras. Cuando un estudio sobre la lluvia radiactiva —dice Steiner— se le puede dar el título de “operación insolación”, el lenguaje de una comunidad ha llegado a un estado peligroso”. Los casos de maquillaje verbal más comunes podemos observarlos en expresiones utilizadas en la guerra —como los “daños colaterales”—, aunque también es común en la democracia, no sólo en la manera como se atenúan los sucesos de importancia pública —lo que usualmente se llama en Chile “bajarle el perfil”—, sino asimismo en la mácula con que quedan impregnadas ciertas palabras (por ejemplo, lo que sucedió con el término “desaparecido” en Chile).

De modo parecido a la advertencia de Steiner, el poeta Sergio Holas problematiza la herencia lingüística en nuestro país después de la supuesta vuelta a la democracia; en el prólogo a *Distancia cero (alias El libro irresistible, alias La reina de las morisquetas)* señala —cito en extenso— que éste “es un texto en el que



cuestionamiento del lenguaje heredado de la dictadura chilena y, aceptado, casi sin cuestionamiento, por poetas que surgen en la postdictadura, toma una forma radical (...) El lenguaje que hemos heredado no es inocente, sino que es un velo que nos amordaza, que necesitamos abrir (...); es un texto que bucea en el lenguaje impuro al que se refería Neruda y que continuara Parra, Lihn, Lira y otros: un lenguaje que incorpora al texto poético vía lenguaje soez, la burla, la sátira, la ironía, aquello que no se puede decir de otra manera por poner en evidencia la debilidad y falta de fundamentos sólidos de la nueva sociedad que está tomando forma en la postdictadura, es decir, aquello que se ha perdido en el proceso de ésta debido fundamentalmente a la emergencia por salir del amordazamiento en que ha dejado a Chile el déspota, aquello que no se menciona o que se habla a medias voces, o que aparentemente se “supera” en el discurso “exitista” de los nuevos administradores de esta sociedad. Este texto (...) explora este lenguaje heredado, el cual tiende a borrar la historia, y a evitar la referencialidad y a levantar nuevos mitos, como el de la superación de la historia como la habíamos conocido hasta ahora”. La querrela que plantea Holas continúa el horizonte problemático enunciado por Steiner: ¿cómo hacernos cargo del lenguaje heredado? Parece que entre las ruinas que deja la historia, el lenguaje se piensa habitualmente como si estuviera más allá de los escombros.

Es necesario imaginarse lo que significa aquello para un poeta, que debe hacerse cargo del lenguaje que

emplea. El período de la dictadura chilena es relevante al respecto, puesto que varios escritores intentaron aludir a la historia y decir lo que acontecía sobrepasando de alguna manera la censura. Las palabras allí cobraban una vigencia elusiva, pero de todos modos reconocida entre los lectores. Por ejemplo, Juan Luis Martínez muestra a través de la poesía visual y la utilización de recursos literarios como la intertextualidad, el momento histórico del país. El poema más conocido suyo “La desaparición de una familia” ocupa una palabra prohibida hasta hace muy poco en Chile, ubicando el poema en *La nueva novela* en una sección dedicada a la política que comienza con un epígrafe señero: “el padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarnos para la inmensa gloria de los hombres políticos”.

En esta perspectiva, la escritura no tiene que ser directa o referencial para decir aquello que necesita decir. Las alusiones, las elipsis, los juegos intertextuales, los símbolos iconográficos, los tropos en general, integran a través de lo que eliden —como un negativo fotográfico— lo que quieren patentizar. Un caso sugerente ha sido el símbolo de la bandera de Chile, introducida en algunos libros de poesía durante la dictadura con el fin de evidenciar una patria que no identifica, que es la excusa para instalar una violencia y una ideología neoliberal, excluyendo —o francamente eliminando— a quienes no se integraban a ella, tachándolos como antipatriotas. Así lo expresa la poeta

Elvira Hernández en una nota a la reedición del año 2003 de su poema *La bandera de Chile* al explicar el contexto del libro: “el término patriótico todavía era un vocablo confinado a las connotaciones decimonónicas, y el significado de la palabra patria hacía agua ante la embestida ideológica —con camuflaje antiideología— de las modernizaciones que llegaban del país del norte, y de la lógica de las culturas impuestas como la globalización y la posmodernidad. Pero la sindicación afrentosa de antipatria se encontraba a la orden del día”. Ciertamente, el símbolo de la bandera tiene múltiples consecuencias, desde ya las que provienen de la infancia, tanto en los desfiles enarbolando las banderitas chilenas al paso de los militares, en los actos de los días lunes cuando generalmente se canta la canción nacional, en las curaderas de los adultos los 18 de septiembre, como en los dibujos que en los primeros años de colegio hacen que nos reconozcamos como chilenos. Sin embargo, la introducción de la bandera de Chile en los dos libros de Juan Luis Martínez —publicados en 1977 y 1978—, y el de Elvira Hernández alrededor de 1982<sup>1</sup>, contrastan con esa imagen infantil al darnos cuenta que “La Bandera de Chile es usada de mordaza / y por eso seguramente por eso / nadie dice nada // La Bandera de Chile declara / dos puntos / su silencio”, tal como

---

1.- En primera instancia, el texto pasó clandestinamente de mano en mano a través de fotocopias, y recién después de mucho tiempo fue publicado en 1991, en Argentina. Por eso no se puede entregar una data precisa de su primera publicación.

culmina el poema de Hernández. Al leerla desde hoy, esta escritura continua evocando el contexto de censura en que emergió.

La palabra poética no surge de la nada, no está constituida por expresiones metafóricas anodinas que no tienen nada que ver con la historia. Justamente este es uno de los aspectos más cuestionados, y además trabajados por algunos poetas contemporáneos, que hacen de su escritura un oficio que los compromete moralmente. Lo que sucede es que se requiere de una lectura con mayor exigencia, una sutileza en la que no todo está dado, pues en muchas ocasiones el testimonio está hecho de pudor. Ese es el caso, por ejemplo, de Paul Celan. Poeta judío de habla alemana, que vivió los horrores de la Segunda Guerra, haciendo de su escritura un ejercicio de la memoria y del lenguaje, llegando a ser considerado uno de los poetas más relevantes de la segunda mitad del siglo veinte. Incluso su escritura sirvió de respuesta a la famosa sentencia de Adorno que después de Auschwitz es imposible escribir poesía; el filósofo precisó lo dicho parafraseando el famoso poema de Celan “Fuga de muerte”.

Recordemos la primera frase de Adorno: “Hasta la más afilada consciencia del peligro puede degenerar en cháchara. La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barbárica escribir un poema, y este hecho corroe

incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía”. La palabra que quisiera destacar aquí de Adorno es la “cháchara”, porque creo que allí se concentra la fuerza de su argumento: ¿Cómo la poesía puede cristalizar acontecimientos “traumáticos” o catastróficos sin trivializarlos? ¿Cómo el poema puede lograr no “estetizar” banalmente un suceso? ¿Cómo salirse de la cháchara?<sup>2</sup>

Una respuesta la hallamos en la misma poesía de Celan. Uno de los secretos de su poesía se encuentra en la discreción; “la discreción de lo discontinuo”, destaca Derrida, entramada de elipsis que requieren de una paciente lectura<sup>3</sup>. Según Walter Hoefler, cito en extenso, “esta discreción está muy asociada al hermetismo de

---

2.- Gadamer también alude el problema de la cháchara en su estudio sobre Celan, refiriéndose a las diferencias que tendría el lenguaje poético respecto del lenguaje cotidiano. Sería interesante, por contrapartida, confrontar la postura esencialista de Gadamer con poéticas conversacionales o narrativas, que comienzan a predominar posteriormente en la poesía. El problema que se perfila a partir de Celan y, en cierta medida en la cita de Adorno, no tiene que ver -me parece- con una purificación creada por la poesía, sino con la precisión del lenguaje frente a situaciones extremas, o, incluso, frente a cualquier situación.

3.- En este punto concuerdan Derrida y Gadamer sobre Celan, para este último la experiencia de lectura de Celan requiere también de un lector paciente. Sin embargo, las expectativas son diferentes, Gadamer apuesta por un desciframiento, rotulándola como hermética; en cambio, Derrida sigue las aporías de una escritura fracturada por la data que escapa a la hermenéutica.

Celan, a la dificultad que impone el tema, en tanto un sujeto que ha sido víctima y sobreviviente pueda ser capaz de manifestarlo y de esperar una afinidad, por darle un nombre siquiera a las expectativas del lector en este caso. La fragmentación sintáctica y versal manifiestan la vacilación entre el decir y el silencio, así como el simbolismo, casi una clave personal, tienen que ver con una recusación y una pérdida, con un miedo también ante la trivialización o la banalización (...) Es un viaje hacia ese lector potencial. A ese lector como participante no se le hacen concesiones (...) A veces tenemos la sospecha que hay mucha discreción, miedo a herir, a infringir cierta cortesía. Celan no olvida sí que no debe olvidar sus muertos, que no puede barrer debajo de la alfombra o hacia la calle, que debe exigir responsabilidades (...) Parte de su cuidado provenía además del hecho de que él debía, o no podía sino escribir en la lengua de los asesinos, y que a veces por ello, tenía que convivir con éstos”. Tal como describe Hoefler (aunque cuidándonos de ciertas denominaciones como el rasgo de “hermético”), la vacilación entre el decir y el silencio, cierto simbolismo en los primeros poemas de Celan —que después se trasunta en una huida de la metáfora—, el miedo a caer en lo trivial, están unidos a su cuidada discreción, que intenta nombrar sin banalizar. De ahí que el poeta italiano Andrea Zanzotto afirme que Celan “representa la realización de aquello que no parecía posible: no sólo escribir poesía después de Auschwitz, sino escribir “dentro” de esas cenizas, llegar a otra poesía

venciendo ese aniquilamiento absoluto, y no obstante, en cierto modo, permaneciendo en ese aniquilamiento”.

Aquella poesía de cenizas, de una sintaxis que a veces pareciera decantar de una experiencia inasimilable, se entiende si se considera la sospecha que alberga Celan de su mismo decir. De allí que aluda en sus cartas al aspecto “gris” de la poesía alemana de posguerra, del cual se siente participe:

“La lírica alemana, creo, anda otros caminos que la francesa. Lo más lúgubre en la memoria, lo más cuestionable en torno a ella, aunque tenga muy presente la tradición, ya no puede hablar la lengua que algunos oídos propensos todavía parecen esperar de ella. Su lenguaje se ha vuelto más sobrio, más fáctico, desconfía de lo “bello”, trata de ser verídica. Es, pues, si me permite buscar una palabra del dominio de lo visual, teniendo a la vista lo policromo de lo aparentemente actual, un lenguaje más “gris”, un lenguaje que entre otras cosas también quiere saber asentada su musicalidad en un lugar donde ya nada tenga en común con aquella “armonía” que aún resonaba más o menos despreocupadamente con lo más espantoso y junto a ello.

Lo que le concierne a este lenguaje es la precisión, además de toda la indispensable diversidad de la expresión. No transfigura, no “poetiza”, nombra e instala, intenta medir el dominio de lo dado y lo posible. Desde luego, aquí nunca está a la obra el lenguaje mismo, el lenguaje sin más, sino siempre solamente un yo que habla

bajo el particular ángulo de inclinación de su existencia, al que le va el perfil y la orientación. La realidad no es, la realidad quiere que se la busque y se la gane”.

En este ángulo de inclinación, de oblicua resistencia, el testimonio poético de Celan se perfila para ser enunciado con discreción. El testimonio se encuentra en la pugna entre la escritura y los acontecimientos vividos. Aquí asoma un hiato insalvable, que en Celan se transforma en una persistencia por decir, “va con su existencia al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad”. Una inexorable exigencia se plantea de trasfondo que lleva a la pretensión de precisión, a la desconfianza en “lo bello”, incluso a la sospecha de la etimología de “poiesis” para explicar la poesía actual. “Vivimos bajo cielos oscuros —señala en otra carta—, y hay pocos hombres. Por eso, seguramente, hay también pocos poemas. Las esperanzas que todavía tengo no son grandes; trato de conservar para mí lo que me ha quedado”. Esta descripción recoge una visión extraña, una imagen proveniente de una catástrofe, de restos de un naufragio. Pero que a pesar del extrañamiento, persiste. A pesar del naufragio busca en el lenguaje, herido de realidad, un *tú*. En el ángulo de inclinación de ese yo que se obstina a entregar su testimonio, Celan quiere llegar a ese otro, a una tierra de corazón que recoja lo que el poeta ofrece como una botella de naufrago:

“El poema, puesto que es una forma de aparecer el



lenguaje y porque su esencia, por lo tanto, es dialógica, puede ser una botella de náufrago, arrojada en la creencia —ciertamente no siempre fuerte en esperanza— de que pudiese en algún lugar y en algún momento ser arrastrada a tierra, a tierra de corazón acaso. Los poemas también de este modo están en camino: se dirigen hacia algo.

¿Hacia qué? Hacia algo que está abierto, ocupable, tal vez hacia un Tú abordable, hacia una realidad abordable”.

Y justamente, en el camino hacia ese *Tú*, hay un respeto, un esmero por no trivializar, una precisión que conduce a tensión la palabra. Trae consigo el cuidado ante una fácil asimilación de lo escrito en el poema. Tanto así que Celan, al observar que su poema “Fuga de muerte” se estaba comercializando de una manera desmedida, optó por no reeditarlos en antologías y evitar su lectura en público. De acuerdo a Sara Cohen, le “era inaceptable la asimilación y neutralización del mismo que le propone la sociedad alemana”<sup>4</sup>. El problema que

---

4.- Felstiner señala que el poeta estaba preocupado por los efectos de las resonancias rítmicas de “Fuga de muerte”, que “desde la década de 1950, los estudiantes secundarios de Alemania se han ocupado de este poema exponiéndolo a veces en forma oral, y no sólo recitándolo al unísono, sino también como canción. Que antes estudien fugas con sus maestros de música, sugiere una publicación pedagógica, y entonces cada uno de los estudiantes alemanes podrá adoptar un motivo o una voz para interpretar el poema de Celan en clase, de modo que (dice la publicación) “la polifonía se haga audible” Cf. Felstiner, J. “Traducir “Todefuge”, de Paul Celan: ritmo y repetición como metáforas”, *En torno a*

se plantea con ello es radical, pareciera casi sin salida en una sociedad que por sus mismas condiciones de producción no puede sino mercantilizar la obra de arte. Pues, ¿cómo es posible conservar la luminosidad herida de la palabra sin volverla fetiche?

Pese a esta encrucijada, “Fuga de muerte” fue el poema parafraseado por Adorno para retractarse de su tajante sentencia sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz: “Cuando en el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas: Mañana vas a serpentear hasta el cielo como humo de esa chimenea”, eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia... Nada puede sacar al individuo de ese espanto, como tampoco pudo hacerlo de la alambrada electrificada que rodeaba el campo de concentración. La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; tal vez por eso haya sido falso decir que, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas”. El poeta, entonces, no puede sino persistir, obstinar su voz herida, en un lenguaje que requiere ser llevado a su máxima tensión para no trivializar. Un camino sin salida quizás, pero éticamente necesario.

Sin embargo, en la búsqueda de ese *Tú*, de esa tierra de corazón a la que quiere arribar el poema, refulge otra reflexión que aborda Celan: los hiatos que provoca la “comunicación” del testimonio. La escritura datada del

---

*los límites de la representación. El nazismo y la solución final.* Friedlander, S. (Compilador), Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2007, p. 359.

poeta judío expone las interrogaciones de fondo suscitada por la palabra que ofrece una “experiencia”. La data consiste en el hecho de que el poema tenga una fecha y un lugar asignado, indicando cuándo y en qué lugar fue escrito; pero al mismo tiempo contiene el problema de las fisuras de la memoria y las posibilidades de la interpretación. En signos de interrogación, el cuestionamiento es el siguiente: ¿cómo dar cuenta de aquello que es irrepetible, lo que tiene lugar una sola vez?

El fundamento de esta perplejidad se vincula con la memoria, con la labor del poeta en traer al presente el recuerdo. Téngase en cuenta que el poeta era considerado en tiempos “inmemoriales” como un guardián de la memoria, aquel que preservaba los mitos de un pueblo y, por ende, articulaba su comunidad. Por eso en los poetas griegos la apelación a las musas no era gratuita; la madre de todas ellas era Mnemosyne (la memoria), por lo tanto, la invocación del trípode de las musas se debía a esa capacidad recordatoria del vate, la facultad de observar lo invisible en el presente (no es casual que Homero fuera ciego) para así traer el pasado a su comunidad, advertirles quienes eran y desde donde provenían. En este sentido, se ha sostenido que Homero y Hesíodo no eran el principio sino el final, la última escala del pasado mítico. Memoria y poesía han estado íntimamente vinculadas desde cuando comienza la necesidad de dejar un testimonio<sup>5</sup>.

---

5.- Téngase en cuenta que en otras culturas también existe esta relación; una novela que incorpora este vínculo en La-

Celan agudiza la mirada a los hiatos provocados por la datación; el poeta considera las fisuras que proporcionan las datas, y con ello la posibilidad misma de la memoria. Un suceso relevante: cuando Celan escribía databa sus poemas, inscribía en la hoja el lugar y la fecha de la escritura, pero —salvo en contados poemas— borraba toda seña al publicarlos. Y las razones de este procedimiento son importantes para comprender el sutil y complejo problema del testimonio. Tal como Celan reflexiona en *El Meridiano*, el “momento” de la escritura, el establecimiento del significante, imbrica el paso de la datación a la “poesía”, al “misterio del encuentro con el otro”. Vale decir, la datación —que implica todo lo que detona el poema— debe exceder su soledad para pasar a ese encuentro con el lector, a un poema absoluto que no hay. Para intentar clarificar este sutil conflicto lo ejemplificaremos con las observaciones de Peter Szondi.

Szondi, crítico y amigo del poeta, trabaja un texto datado en Berlín el 22/23 de diciembre de 1967. Mientras Celan lo escribió o registró al menos sus observaciones durante su estadía en la ciudad, Szondi estuvo con él gran parte del tiempo. Así logra reconstituir las vivencias de aquellos días, pudiendo confrontar las circunstancias con el poema. Una de las conclusiones a las que llega es que “si bien casi cada pasaje del poema

---

tinoamérica es *El hablador* de Vargas Llosa. Por lo demás, la mayoría de las veces los primeros relatos de una comunidad son poéticos.

remite a una experiencia testimoniada, no se hace menos visible el camino que va de las vivencias reales al poema, su transformación”. Exactamente, esta última palabra “transformación” es la que concentra la radicalidad de la discusión: implica un traslape, una modificación inherente a los acontecimientos vivenciados; la reflexiones de Szondi dejan el sentido de un hiato, de una fisura entre la datación (las circunstancias de la génesis del poema) y el texto publicado propiamente tal.

Entre los acontecimientos vividos y la escritura existe un silenciamiento, quizás hasta necesario, para que el poema se encuentre con el *Tú*. Si el poema permaneciera en el solipsismo de las datas no podría ser ofrecido al lector, necesita exceder su soledad; pero al parecer también requiere del “pensativo recuerdo de tales datas”. Con ello da cuenta de que la poesía no es intemporal. Así lo expresa en dos de sus cartas: “Poesía eso es la irrepitibilidad destinal de la lengua (...) la poesía se ve hoy en día, como la verdad, muy a menudo frustrada –así que no se da dos veces (...) El poema no es intemporal. Ciertamente, eleva una pretensión de infinitud, busca asir a través del tiempo –pero no a través suyo, no por sobre él”. Si fuera de esa manera, si la poesía pasara por sobre la temporalidad, o pretendiera aquello, sería una forma sutil de indolencia. Dejaría de lado la primera justicia de todas, la memoria, y más precisamente, la memoria de los sin nombre. Tal como se desprende de Benjamin también, existe una labor ética en el acto de la nominación, entregar un nombre

a los seres anónimos que quedan como escombros en el supuesto progreso de la historia.

Por eso el poema necesita asimismo pasar de la singularidad de las datas a un diálogo desesperado con un *Tú*. La data implica que no hay posibilidad de repetición, que lo vivido se da una sola vez, en una fecha y un lugar determinado, y de allí que el poema al intentar repetirlo se transforme en otra cosa, en un supuesto absoluto, pero nunca *lo mismo* que lo vivido. Derrida destaca la relevancia del aniversario en la poesía de Celan, la rememoración de las datas que, si bien no contienen ninguna garantía, ninguna certeza, pese a su soledad el poema habla, va en busca de ese misterio del encuentro con el otro. Pues tal vez, efectivamente cuando la escritura constata que existe algo que se pierde, su palabra no se puede cosificar. De antemano sabemos que hay algo irreductible en el testimonio, una vaga sospecha, un temblor de trasfondo que la palabra apenas digita, pero que requiere con todas sus fuerzas evidenciar. Quizás, debido a esto, la lucha a menudo fracasada del testimonio ante la disolución temporal se obstine justamente para no llegar a decir, como *El inmortal* de Borges, que “cuando se acerca el fin ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras”. Es más, palabras muertas.

## NOTA DEL AUTOR





El 31 de marzo de 2016 murió Imre Kertész. Recibí la noticia dos semanas después de parte de un amigo que conocía mi interés por el escritor húngaro. En Chile casi no se mencionó su muerte, dando cuenta del desconocimiento de su obra literaria a pesar de las traducciones que se han publicado en castellano, la mayoría del escritor y traductor chileno Adan Kovacsics. Este breve ensayo fue elaborado a propósito de un seminario llamado *Literatura y escepticismo*, dirigido en el año 2009 por Pablo Oyarzún en la Universidad de Chile, y publicado en su primera versión en el libro compilatorio *Escepticismo, literatura y visualidad*. En todo caso, como el lector quizás alcanzará a apreciar, mi interés por el testimonio es más extenso que el resultado

final de un seminario; implica una preocupación sobre su estatuto y valor, que también incide en el modo en que con los años he ido comprendiendo la escritura. Quizás por eso este breve texto dedicado a Kertész suene un tanto enfático e impositivo en la propuesta interpretativa. Es el atisbo de una labor de lectura a largo plazo sobre el problema del testimonio que sigo pensando con habitualidad. De ahí que haya sumado una “Coda” sobre poesía y testimonio como indicio de esta preocupación. Este texto fue escrito —aproximadamente— el año 2006 y leído en la II Jornada de Historiografía “Memoria e historiografía”, organizado por Nelson Castro, José Ramírez y Pablo Aravena.

Sería extenso detallar los periplos de la publicación. Es más importante resaltar las colaboraciones: Marcela Rivera Hutinel hizo una revisión previa del texto a propósito del libro colectivo antes mencionado, Pablo Oyarzún lo ponderó y sobre todo no puso dificultades en que pudiera pensar una escritura fuera de la órbita del seminario. En el mismo año 2009 fue leído por Adan Kovacsics, quien me ofreció sus opiniones. De esta manera, gracias a la literatura del escritor húngaro, nos conocimos por correo electrónico y luego perso-

nalmente. Por lo que conversamos, Adan le comentó al propio Kertész sobre la existencia de este texto. Esta imagen la preservó como un recuerdo de amistad que la escritura permite a pesar de la distancia.

Para la presente edición, eliminé la mayoría de las notas que, en mi caso, no tienen solo que ver con las exigencias del rigor intelectual, sino más bien con la recepción de mis entusiasmos. Opté por incluir parte de los comentarios en el cuerpo central y suprimir las referencias que dificultaran la lectura (de todo modos, el lector puede revisar la bibliografía). Corrigiendo el ensayo siete años después de escribirlo, quizá haya dos aspectos que podrían matizarse mejor: el *énfasis* en el escepticismo de Kertész, aunque no la propuesta general; y la recurrencia tal vez desmedida a Walter Benjamin en el capítulo dedicado al género novelístico. Sin embargo, aun cuando insista en sus planteamientos, creo que el filósofo aporta una dimensión fundamental acerca de la novela, si además se pone en relación con Cervantes —intento que se lleva a cabo al comienzo de este texto—, disponiendo a una mayor densidad la lectura de Kertész. Benjamin abre una interpretación tanto de los aparatos técnicos como de las formas literarias,

subsumidas complejamente una en otra, sin que ello signifique una exclusión. Los aparatos ayudan a *consumar* potencialidades implícitas en las formas narrativas que luego constituyen nuevas formas (el catálogo de nombres en la *Iliada* como antecedente tectónico de la información, por ejemplo). Alguna vez alguien podría estudiar minuciosamente el desarrollo de la imprenta en relación con las matizaciones psicológicas de los personajes novelísticos, y las configuraciones subjetivas que se desprenden de los nuevos medios a partir de los diversos géneros (literarios, históricos, filosóficos, etc). No obstante, el ensayo no se detiene en este aspecto, no es ni con mucho el asunto al que está dedicado. Como el lector juzgará, me interesa observar la peculiar conjunción que establece Kertész entre escepticismo y aliento; es decir, la duda que suspende los juicios y al mismo tiempo avizora el porvenir. Desde el nacimiento, el aliento es una respiración que inaugura el futuro incierto de la utopía. Nuestra aspiración es poner atención a las modulaciones de esa voz.

## BIBLIOGRAFÍA



Adorno, Th. *Crítica cultural y sociedad*, Sarpe, Madrid, 1984.

Adorno, Th. W. *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975.

Amiel, E. *Diario íntimo*, Editorial América, Madrid, 1919.

Aravena, P. *Memoralismo, historiografía y política. El consumo del pasado en una época sin historia*, Escapate, Concepción, 2009.

Aspiunza, Jaime. “La escritura en cuanto «vida potenciada». Notas sobre la poética de Kertész”, *Enrahonar* 38/39.

AAVV. Revista *El espíritu del Valle*, 4/5, Santiago de Chile, 1998.

Benjamin, W. *El narrador*. Introducción, Traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun, Metales Pesados, Santiago, 2008.

Blanchot, M. *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005.

Bonnefoy, I. *Lugares y destinos de la imagen*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007.

- Bollack, J. *Poesía contra poesía*, Trotta, Madrid, 2005.
- Borges, J. “El inmortal” en *El Aleph*, Alianza / Emecé, Madrid, 1994.
- Borges, J. *Ficciones*. Madrid: Alianza-Emecé, 1984.
- Borges, J. “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Cervantes, M. *Don quijote de la mancha*. Real Academia Española, 2004.
- Cervantes, M. *Novelas ejemplares I*. Barcelona: Altaya, 1994.
- Celan, P. *El Meridiano*, Intemperie, Santiago de Chile, 1997.
- Celan, P. *Poesía completa*, Trotta, Madrid, 2007.
- Celan, P. *Prosas*, Manuscrito, tr. Pablo Oyarzún Doctorado en Filosofía, con mención en estética y teoría del arte, Manuscritos, Santiago, 1997.
- Celan, P. *Amapola y memoria*, Hiperión, Madrid, 1996.



Celan, P. Celan-Lestrangle, G. *Desde el puente de los años*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004.

Cohen, S. *El silencio de los poetas*, Biblos, Buenos Aires, 2002.

Cohen, E. *Los narradores de Auschwitz*, Fineo, Buenos Aires, 2006.

Derrida, J. *Schibboleth pour Paul Celan*, Éditions Galilée, Paris, 1986.

Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

Felstiner, J. *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*, Trotta, Madrid, 2002.

Felstiner, J. “Traducir “Todesfuge”, de Paul Celan: ritmo y repetición como metáforas”, *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*.

Friedlander, S. (Compilador), Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2007.

Foster, R. *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*, Trotta, Madrid, 2009.

Gadamer, H. *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Herder, Barcelona, 1999.

Grass, G. *Escribir después de Auschwitz*, Paidós, Barcelona, 1999.

Hernández, E. *La bandera de Chile* (Segunda edición), El retiro, Quilpué, 2003.

Holas, S. *Distancia cero (alias El libro irresistible, alias La reina de las morisquetas)*, Altazor Ediciones, Santiago de Chile, 2004.

Klemperer, V. *LTI la lengua del Tercer Reich, apuntes de un filólogo*, Minúscula, Barcelona, 2007.

Kertész, I. *Sin destino*, Acantilado, Barcelona, 2006.

Kertész, I. *Dossier K*, Acantilado, Barcelona, 2007.

Kertész, I. *La lengua exiliada*, Taurus, Bogotá, 2007.

Kertész, Imre. *Kaddish por el hijo no nacido*, Acantilado, Barcelona, 2007.

Kertész, I. *Liquidación*, Suma de letras, Madrid 2005.

Kertész, I. *Diario de galera*, Acantilado, Barcelona, 2004.

Martínez Bonatti, Felix. “”El realismo, la «historia verdadera» y Aristóteles”, en *El quijote y la poética de la novela*, Universitaria, Santiago, 2004.

Martínez, JL. *La nueva novela*, Archivo, Santiago de Chile, 1985.

Mate, R. *Memoria de Auschwitz*, Trotta, Madrid, 2003.

Oyarzún, P. *Entre Celan y Heidegger*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2006.

Oyarzun, P. *La letra volada*. Diego Portales, Santiago de Chile, 2009.

Pound, E. *El arte de la poesía*, Joaquín Mortiz, México D.F., 1970.

Saer, J. J. *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

Sarlo, B. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, FCE, Buenos Aires, 2006.

Simmel, G. “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”, en Cuadernos Políticos, núm. 45, Era, México D.F., 1986.

Steiner, G. *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 2003.

Steiner, G. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2003.

Steiner, G. *Pasión Intacta*, Siruela, Madrid, 1997.

Szondi, P. “Un poema de invierno de Paul Celan” en Revista de literatura Quimera, 137, Barcelona, 1995

Szondi, P. *Estudios sobre Celan*, Trotta, Madrid, 2005.

Torner, C. *Shoah, cavar con la mirada*, Gedisa, Barcelona, Barcelona, 2005.

Vallejo, C. *Poemas Humanos*, Losada, Buenos Aires, 2002.

Zanzotto, A. “Para Paul Celan”, *Hablar de poesía*, Buenos Aires, 2005.

# ÍNDICE

PREFACIO, POR ADAN KOVACSICS	7
LA VOZ DE ALIENTO DE UNA PROMESA LEJANA	13
- LA INCERTIDUMBRE DE LO REAL	23
- LA OTRA K	37
- B	51
- EL DUELO DE LA ESCRITURA	70
CODA	85
NOTA	111
BIBLIOGRAFÍA	117



# EDICIONES

LA VOZ DE ALIENTO © JORGE POLANCO SALINAS, FUE EDITADO Y PRODUCIDO EN LOS TALLERES INUBICALISTAS DE CALLE SERRANO EN EL PUERTO DE VALPARAÍSO. PARA LOS INTERIORES SE UTILIZÓ PAPEL BOND AHUESADO DE 80 G Y PARA LA PORTADA, OPALINA DE 250 G. LA IMAGEN DE PORTADA CORRESPONDE A UN FRAGMENTO DE UNA TELA DE RICHARD NORAMBUENA, DE SU PROYECTO LAZOS. SE IMPRIMIÓ EN NOVIEMBRE DEL AÑO 2016.

# INUBICALISTAS

WWW.EDICIONESINUBICALISTAS.CL  
EDICIONESINUBICALISTAS@GMAIL.COM

ISBN: 978-956-9301-19-3



9 789569 301193

**E**L RÍO SIGUE SUS MEANDROS ENTRE GRANDES Y HERMOSOS ÁRBOLES, EN UN PAISAJE BUCÓLICO QUE PODRÍA CONSTITUIR UN SÍMBOLO DE LA BELLEZA NATURAL, USUALMENTE SEÑALADA COMO UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL ROMANTICISMO. LA SECUENCIA CONTINÚA CON EL PASEO DEL SUPERVIVIENTE DONDE SE ESCUCHAN A LO LEJOS ALGUNOS PÁJAROS QUE REALZAN EL ESPLENDOR DE LA FAUNA SILVESTRE; SCHREBNICK CAMINA TRATANDO DE RECONOCER EL LUGAR, SE DETIENE, Y CON TODA SEGURIDAD INDICA EL ESPACIO DE LAS DESAPARICIONES; LUEGO SEÑALA, COMO SI ESTUVIERA PARAFRASEANDO INCONSCIENTEMENTE “FUGA DE MUERTE” DE PAUL CELAN: “LOS CUERPOS ERAN LANZADOS DENTRO DE ESOS HORNOS, Y LAS LLAMAS ALCANZABAN EL CIELO”. LAS LARGAS TOMAS EN QUE SE LO FILMA AVANZANDO POR LA EXPLANADA VERDE, ACENTÚAN LA BELLEZA DEL PAISAJE Y EL SILENCIO DE LA NATURALEZA, PRÓDIGA EN SU GERMINACIÓN, PERO MUDA EN LA MUERTE. NO HAY INDICIO DE LO SUCEDIDO, ABISMANDO AUN MÁS AL TESTIGO EN LA SOLEDAD. AUN CUANDO TIENE CUARENTA Y SIETE AÑOS, LA FILMACIÓN LO HACE PARECER MÁS AVEJENTADO. SCHREBNICK DECLARA: “NO PUEDO CREER QUE ESTÉ AQUÍ”