

PALABRAS CALCINADAS. ENTRE EL SILENCIO Y LA UTOPIA

Fracternidades 44

Sandra Lorenzano

Cuando la lengua está tan tensa que empieza a tartamudear, o a susurrar, balbucear..., todo el lenguaje alcanza el límite en que dibuja su afuera y se confronta con el silencio.

Gilles Deleuze¹

1

Muy cerca de la barraca llamada “Mexiko” un hombre reza². ¿Está dios también allí mirando con horror el humo que cubre el cielo? ¿O ha olvidado a ese pueblo al que eligió hace ya tanto tiempo? *Al abrevadero íbamos, Señor. Era sangre. Era la que tú has derramado, Señor.*³ ¿Dónde estás, Señor? Se oye preguntar a algunos, unos pocos. Los más no dudan de ese dios que los ha señalado, que los ha puesto a prueba desde el origen de los tiempos. Abraham, Job, plagas, guerras, exilios...

¿Hay palabras para el horror? El rezo continúa con un suave balanceo. Otros repiten una y otra vez las páginas que guarda su memoria. Cuentan que Milena, la mujer que tanto había amado Kafka, tenía una amiga en el campo de concentración al que fue llevada, que creó un método para intentar sobrevivir a la pesadilla: recurría a los libros que había leído y que conservaba en la memoria. O Maurice Halbwachs que le cuenta a un jovencísimo Jorge Semprún los secretos caminos de la historia mientras está muriendo de disentería en Buchenwald⁴. Las palabras –las de los rezos, las de la literatura, las de la historia- crean así pequeños espacios protegidos ante el horror cotidiano. No dan significado a la terrible situación que están viviendo quienes las pronuncian, no la explican ni justifican; ni siquiera ofrecen una esperanza para el futuro. “Sencillamente existen como punto de equilibrio, recordándoles la existencia de la luz en un momento de oscura catástrofe”.⁵

¹ Gilles Deleuze, *La literatura y la vida* (edición preparada por Silvio Mattoni), Córdoba, Argentina, Alción Editora, 1994, p.60.

² José María Pérez Gay habla del nombre de la barraca en “Auschwitz, ¿por qué no se oscurecieron los cielos?”; en *La supremacía de los abismos*, México, La Jornada Ediciones, 2006. “Cuando el guía nos contó que las barracas llevaban el nombre de distintos países, y nos explicó que la de *México* estaba muy cerca de una de las cámaras de gas, sentí un golpe de sangre en el pecho.” (p.116)

³ Paul Celan, *Tenebrae*.

⁴ Ver Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.

⁵ Alberto Manguel, “Leer en un momento de catástrofes”, en “Babelia”, suplemento de *El País*, núm. 520, sábado 10 de noviembre de 2001.

Pero frente al horror, las palabras no pueden ser sino balbuceo, tartamudeo. “¡Oh palabra, tú que me faltas!” clama con desesperación un Moisés tartamudo.⁶

Palabras marcadas por el dolor, por la oscuridad, palabras de ceniza. Escribe Paul Celan: “Si viniera,/ si viniera un hombre,/ si viniera un hombre al mundo hoy, con/ la barba de luz de/ los patriarcas: debería, /si hablara de este /tiempo, /debería, sólo balbucir y balbucir,/ siempre, siempre,/ así, así.”⁷ Y el balbuceo es también salmo, plegaria, ritmo que hipnotiza, que transporta, que crea un universo otro, mítico, fundacional.

2

En la biblioteca, un viejo recita: “El mundo parece perderse en la penumbra pero yo narro como al inicio mi canturreo que me sostiene, protegido a través del cuento, de las perturbaciones del presente y conservado para el futuro”.⁸ Un viejo poeta deambula por los pasillos de la biblioteca. Se llama Homero, se llama Cervantes, se llama Rilke, se llama Borges, se llama Ajmátova, se llama Celan. Un viejo poeta, rapsoda de tiempos idos.

¿Qué otra cosa era su canto –qué otra cosa *es* su canto- sino memoria? La memoria no como obligación sino como deseo de vida; incluso la memoria de la muerte. “Y no hallé cosa en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte”, escribió Quevedo. El poeta no es inocente, no es por eso que puede ver al ángel. El poeta no es inocente; el poeta *sabe* y por eso puede verlo. Lo mira y convoca su memoria para cantar del único modo que aún es posible cantar: con la lengua astillada, la lengua calcinada que ha pasado por el horror. El poeta conoce de frente el rostro del ángel de la historia, aquel que, en la descripción de Walter Benjamin, tiene los ojos “desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas”, y mira la acumulación de “ruina sobre ruina” que “nosotros llamamos progreso”.⁹

⁶ “Moses und Aron”, ópera de Arnold Schönberg.

⁷ Paul Celan, *Tubinga, enero*.

⁸ Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*. (*Las alas del deseo*), 1987.

⁹ Walter Benjamin, “Tesis de Filosofía de la Historia”. En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973.

Sus cuentos son memoria, como son memoria las páginas que guarda la biblioteca; por eso quizás es allí donde se reúnen los ángeles, allí donde los murmullos son bálsamo y morada, donde las páginas de todas las épocas construyen hogares y patrias.

El poeta, dicen, guarda la memoria de la tribu. En África, dicen –pero no sólo allí- “cuando muere un anciano, es como si una biblioteca se quemara”.

El poeta y el ángel saben que llevamos en el cuerpo la marca de la memoria; la huella, la mayor parte de las veces desgarrada y dolorosa, de nuestra propia vida. La máquina de la historia escribe sobre cada uno; pero ya no se trata de una sola palabra –esa condena que acababa por matar al personaje creado por Kafka en el cuento *En la colonia penitenciaria* – sino de un complejo palimpsesto, desigual, heterogéneo. Alguien decía que lo que define a cada ser humano es lo que hace con esa marca, de qué manera convive con ella. Sólo “la actualización hace de la memoria un acto de resistencia porque impide fijarla en un relato domesticado”¹⁰. Sólo así despliega su potencial desestructurante, su incomodidad. La memoria incómoda es la que permite que una sociedad crezca en la tolerancia, en el respeto, que crezcan los resquicios del placer y la fuga, sin absolutos, sin homogeneidades impuestas, sólo a partir de las cambiantes, móviles y tantas veces molestas esquivas de la memoria. No hay otro modo de romper cualquier versión maniquea o convencional, no hay otro modo de astillar los dualismos reductores para tomar distancia y redibujar los perfiles de víctimas y verdugos, para aproximarnos al terror, para ayudarnos a entender el silencio de la sociedad, los caminos de la resistencia, para reconocernos en el rostro del otro, para pasarle, como quería Benjamin, el cepillo a la historia a contrapelo. “El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer el pasado”.

Escribió Paul Celan en el Discurso de Bremen, “Accesible, próxima y no perdida permaneció, en medio de todas las pérdidas, sólo una cosa: la lengua. Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, ‘enriquecida’ por todo ello”.

¹⁰ Pilar Calveiro, *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*, México, Taurus (Col. La huella del otro), 2001, p.21.

La palabra sobrevive, a pesar de todo, a las tinieblas del discurso mortífero. Esa palabra que sólo puede ser murmullo, palabra rota, palabra en duelo; palabra que rehuye la prepotencia y la soberbia. Acumulación de *ruina sobre ruina*. ¿Acaso podemos hoy pensar de otra manera que no sea desde lo agrietado, desde lo fallido, desde las fracturas? ¿Acaso aún es posible un pensamiento que, sin avergonzarse, no sea “menor”?

Cuando el niño era niño, era el tiempo de las preguntas. ¿Por qué soy yo y no soy tú? ¿Por qué estoy aquí y no allá? ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde acaba el espacio? ¿Es la vida bajo el sol tan solo un sueño?¹¹ ...
El murmullo crece. En el principio fue el verbo.

3

El puente Mirabeau. Abajo el río es el recuerdo permanente del mes de abril de 1970. “¿Cómo escribir, Madre, en la lengua de tus asesinos?” Veinticinco años después del asesinato de sus padres y de su propio paso por un campo de concentración, Paul Celan se tiró al Sena desde el puente Mirabeau. ¿En qué lengua? ¿Ahogado en qué sonidos? Desde el puente Mirabeau, la historia es memoria desgarrada.

Leche negra del alba te bebemos en la tarde
te bebemos al mediodía y en la mañana te bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamo una tumba en los aires donde no estamos encogidos

Así comienza *Todesfuge*, (Fuga de muerte), quizás el poema más representativo de la oscuridad que envolvió al siglo XX; el poema que llevó a Adorno a pensar que tal vez sí, que tal vez y a pesar de todo sí seguía existiendo la poesía después de Auschwitz.

Fuga de muerte se llamó en su primera publicación *Tango de la muerte*.

Un hombre vive en la casa que juega con las serpientes
que escribe cuando oscurece a Alemania tu pelo de oro Margarete

escribe y sale de la casa y brillan las estrellas y silba a sus perros
silba a sus judíos y los manda cavar una tumba en la tierra
y nos ordena ahora toquen para bailar...¹²

En un campo cercano a Czernovitz, un lugarteniente de las SS obligaba a un grupo de judíos a tocar tangos mientras otros cavaban las tumbas para sus compañeros muertos "...silba a sus perros, silba a sus judíos y los manda cavar una tumba en la tierra".

Paul Celan mira el Sena desde el puente Mirabeau. "¿Cómo escribir, Madre, en la lengua de tus asesinos?"

De todas las imágenes elijo "...cavamos una tumba en los aires...". Si la fuga alude directamente a un cierto tipo de composición musical, habla también del (im)posible escape del horror; la única fuga posible es a través de la muerte, a través del cuerpo vuelto humo en los hornos crematorios. No cavamos en la tierra sino en el espacio desterrado que es hogar atroz y a la vez liberador para el humo. Ante la orquesta tocando la fuga, la muerte es un maestro de Alemania, y sin embargo, sólo puede hablarse de ella exasperando su propia lengua, torsionando el alemán de las órdenes y la violencia. Como lo señala George Steiner, Celan penetra el enigma de Auschwitz desde dentro de la misma lengua de la muerte.

El escape, la fuga, son el aire, aquello que está fuera de la tierra, la "destierra". Y *destierra* es precisamente el título de otro poema de Celan. *Un raro extravío/ era palpable, casi como si/ hubieras estado vivo. Destierra* como verbo; hay alguien o algo que destierra al yo que habla en el poema. ¿Dios, el padre, la historia? El *tú* de los textos de Celan es complejo, ambiguo, nómada¹³. *Destierra* también como el sustantivo que designa al lugar del exilio; se habita entonces la extrañeza de la destierra. Negación del espacio de la vida, del espacio de origen, del espacio complejo de pertenencia que es rostro de la identidad en el cuerpo colectivo. En este sentido la destierra se constituye como lo contrario a la "utopía", "el no-lugar de un futuro alternativo imaginado" (...), en la destierra "la vida 'normal', con todas sus contradicciones, dolores y promesas, alegrías y miserias, se ha vuelto invivible".¹⁴ No hay

¹¹ Wim Wenders, *cit.*

¹² Paul Celan, *Fuga de muerte*, versión de José María Pérez Gay en *Paul Celan: una cicatriz que no se cierra*, Nexos virtual, www.nexos.com.mx

¹³ Ver Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan*, Barcelona, Herder, 1999.

¹⁴ Andreas Huyssen, en *Milpalabras*, Buenos Aires, p.25.

utopía posible, la destierra es ajena, amenazante, siniestra, en el sentido del *unheimlich* freudiano; es nuestra propia cotidianeidad vuelta otra, desconocida, desfamiliarizada. Allí donde la orquesta de judíos es obligada a tocar un tango mientras todos cavamos una tumba en los aires.

4

El humo de los crematorios es también una imagen recurrente en *La escritura o la vida* de Jorge Semprún.

No podían comprenderlo, realmente no podían esos tres oficiales. Habría que contarles lo del humo: denso a veces, negro como el hollín en el cielo variable. O bien ligero y gris, casi vaporoso, flotando al albur de los vientos sobre los vivos arracimados, como un presagio, una despedida. Humo para una mortaja tan extensa como el cielo, último rastro del paso, cuerpos y almas, de los compañeros. (p.24)

Humo que es mortaja como en Celan; el aire: una tumba. Y más que el humo, obsesiona a Semprún el aire vaciado de pájaros que ese humo provoca. Los pájaros abandonando el bosque de Buchenwald son quizás los mismos que vuelan enloquecidamente frente a la lente de Hitchcock. No son sobrevivientes, no se han salvado de la muerte; como todos en este rincón de Alemania, la han atravesado, la han recorrido, le han temido y la han amado. No son sobrevivientes, entonces, sino aparecidos en el último graznido de la locura.

5.

Mi dios es hambre

Mi dios es cáncer

Mi dios es nieve

Mi dios es vacío

Mi dios es no

Mi dios es herida

Mi dios es desengaño

Mi dios es ghetto

Mi dios es carroña

Mi dios es dolor

Mi dios es paraíso

Mi dios es

Mi dios es pampa

Mi amor de dios

Mi dios es chicano

Cada una de estas frases, versos de un poema llamado *La vida nueva* que forma parte del libro *Anteparáiso*, fue escrita por Raúl Zurita, en el cielo de Nueva York, en junio de 1982. El humo es aquí la tinta sobre un cielo ajeno, extranjero, cielo de destierro para hablar de la patria, para hablar de Chile. Zurita funda una patria a través de toda su escritura: cordilleras, desiertos, playas, existen en la geografía chilena a partir de las palabras del poeta. "Quién podría la enorme dignidad del desierto de Atacama como un pájaro se eleva sobre los cielos empujado por el viento". Cordilleras, desiertos, playas, tienen una herida, una marca como cicatriz dolorosa, como cicatriz que no cierra; la patria, que es también "matria", cuerpo femenino en la poesía de Zurita, tiene una herida: la muerte y el dolor instaurados por la dictadura. El poeta, aun sabiendo que no hay expiación posible, hiere también su cuerpo, lo marca para doler con ella. El poeta quema su mejilla cuando escribe su primer libro llamado precisamente *Purgatorio*. "Mis amigos creen que estoy muy mala porque quemé mi mejilla", dice la frase inicial puesta a modo de epígrafe. También *Anteparáiso* significa una señal más en el cuerpo: el intento de cegarse con ácido. Y así "Toda la patria se iba blanqueando en sus pupilas"¹⁵. Escribe Zurita en la introducción a la edición que realizó la Editorial Universitaria en 1997: "Finalicé el *Anteparáiso* con unos poemas trazados en el cielo e intenté cegarme porque pensé que esas palabras recortándose contra el azul serían infinitamente más hermosas si quien las había creado no las podía ver."

Cegarse como Edipo marca el camino de una imposible expiación. En griego, Edipo significa "aquel que es capaz de ver y saber". El poeta es, para Raúl Zurita, el elegido, aquel que debe hacerse responsable de las culpas de la comunidad. Como el personaje trágico, es el que "sabe demasiado". Como el desierto, la oscuridad de la ceguera permite *saber*, oír la voz esencial.

VII. Chile será entonces un amor poblándonos las alturas.

VIII. Hasta los ciegos verán allí el jubiloso ascender de su Ruego.

IX. Silenciosos todos veremos entonces el firmamento entero levantarse límpido iluminado como una playa tendiéndonos el amor constelado de la patria

Escribe en "Las utopías.

¹⁵ Raúl Zurita, *Anteparáiso*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p.30.

El humo es sobre el cielo de Nueva York una fuga desesperada desde la destierra hacia la utopía.

6

Para Edmond Jabés como para Zurita es necesario huir al desierto para crear. Desprenderse del lenguaje cotidiano, de la pasta que cubre a la sociedad. La nada es, como en cierta línea del pensamiento judío, condición para la creación. Y en el vacío del desierto, de la desterritorialización absoluta, del exilio, la nada es el lugar de la palabra de Dios.

Dios, antes del hombre, ¿pensó el mundo en poeta? Su palabra es creación.

El universo, en ese caso, no sería sino Su poema.

Legible eternidad.

Perennidad de lo legible.

Eternidad del libro.

Dios estará en esa presencia-ausencia que habla en el desierto, que calla en el desierto con una voz de fino silencio, como dice la Biblia en la lectura de Serge André.¹⁶ El desierto es la página para la divina escritura. Podemos leerla, saberla, escucharla en realidad, en tanto se ausenta. Extraño Dios que nos deja solos frente a la belleza de la hoja en blanco para hacernos descubrir, como diría Levinas, la huella del infinito en el rostro del otro. En el silencio que es a la vez angustia y reparación. Entre la palabra que no tiene posibilidad de nacer o que no ha nacido aún y la palabra que ya no es necesaria, está el silencio. Silencio entre ruinas, o silencio de la esperanza.

Cuando el poeta entra en el silencio, la poesía limita con la noche. Es el silencio del poema no escrito frente a las palabras mentirosas y vacías. Las sirenas, escribió Franz Kafka, "tienen un arma más terrible aún que el canto, y es su silencio. Aunque no haya sucedido, es quizás imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no."¹⁷

¹⁶ Serge André, *Flac*, México, Siglo XXI Editores, 2000.

¹⁷ Cit. en Steiner, *Lenguaje y silencio*, p.85.

"No podían comprenderlo todo...", escribe Jorge Semprún. Frase que tiene resonancias de aquella que se repite de manera obsesiva en un texto de Marguerite Duras: "No has visto nada en Hiroshima". ¿Qué es *Hiroshima, mon amour*? Es una película sobre el amor; sobre el amor desgarrado, porque no hay otra forma de amar después de Hiroshima ("Tú me destruyes. Tú me haces bien"). Pero es sobre todo, al igual que *La escritura o la vida*, al igual que *Anteparáiso* y los versos en el cielo, un texto sobre la memoria y sobre el olvido; sobre la tensión que se establece entre ambos ("Tengo buena memoria; conozco el olvido" dicen los protagonistas de Duras.) "No has visto nada en Hiroshima. No sabes nada de Hiroshima", quiere decir "no estuviste aquí, por lo tanto no puedes hablar sobre esta tragedia". No basta visitar un museo o conmovearse con las imágenes; no basta estremecerse ante los rostros del espanto. "No sabes nada de Hiroshima". Y esta frase pone en escena un elemento clave: el testimonio. ¿Quiénes saben? ¿Quiénes pueden hablar? ¿Hay acaso testimonio posible? Escribe Elie Wiesel, sobreviviente de Auschwitz: "Los que no han vivido esa experiencia nunca sabrán lo que fue; los que la han vivido no la contarán nunca; no verdaderamente, no hasta el fondo. El pasado pertenece a los muertos".¹⁸

Para los griegos, la memoria y la imaginación pertenecían a la misma parte del alma. ¿Cómo, entonces, imaginar un futuro posible sin memoria? Lo que corremos el riesgo de olvidar se sitúa también en el futuro. ¿Para qué otra cosa 'sirven' los genocidios sino para borrar la memoria del futuro? Múltiples futuros posibles son los que han sido 'desaparecidos' de la historia oficial a lo largo de los siglos. La tensión entre memoria y olvido, entre el afán de preservar el recuerdo y los intentos de borrarlo, dibuja un campo problemático que remite, en última instancia, a una concepción determinada de la historia y de su incidencia sobre el presente. Si "amnesia" y "amnistía" tienen un origen etimológico común que refiere a un campo semántico compartido, rescatar la memoria de su posible caída en el agujero negro del olvido es un gesto político opuesto a cualquier intento de borrado. El testimonio, la memoria, están también, están sobre todo, en el desgarramiento de la lengua, en el vaciamiento de las palabras. Los autoritarismos de cualquier tipo buscan exiliarnos del lenguaje, convirtiéndolo en algo plano, hueco, unívoco.

¹⁸ En Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p.33.

“Se ha adueñado de la humanidad un singular sentimiento de desprecio por la palabra...”¹⁹

Leo esta frase que pronunció Hermann Broch en una conferencia en el año ¡1934! y no puedo sino sentirme absolutamente sacudida por ella. “...desprecio por la palabra...”; bien lo percibía Broch en la Europa de entreguerras, con Hitler estrenándose en el poder, con un paisaje de pogroms e intolerancia que se repetía empezando a cubrir gran parte del mapa de Occidente. Leo esta frase y pienso en los comandantes zapatistas hablando en el Palacio Legislativo y, quizás sin saberlo, compartiendo con Broch y con tantos otros esta preocupación por la desvalorización del lenguaje. Habla la comandanta Esther, y con su voz busca volver a darle dignidad a las palabras: “La palabra que traemos es verdadera. No venimos a humillar a nadie. No venimos a vencer a nadie. No venimos a suplantar a nadie. No venimos a legislar. Venimos a que nos escuchen y a escucharlos. Venimos a dialogar”. Vivimos en un momento de “empaste de la lengua”, de puré de lenguaje, reino de los clichés, las metáforas raídas por el uso, la domesticación, el murmullo banal, el palabrerío superficial y plano, que sin duda ha invadido el espacio cotidiano, incluida la propia reflexión sobre la memoria. Frente a esto es necesario volver a plantearse una ética del lenguaje, porque sabemos que el que *es*, *es* por la palabra. En Europa en los años 30, como en las sociedades de posdictadura o en el complejo México de principios del siglo XXI, amar las palabras, protegerlas, volver a darles la dimensión que les corresponde, es defender la posibilidad de la reflexión, del diálogo, del encuentro con el Otro, de su reconocimiento a partir de la propia historia y de aquella que compartimos. Hermann Broch y la comandanta Esther saben que cada palabra tiene el rostro de nuestra memoria, que la palabra es identidad, con o sin pasamontañas.

Si somos el ser de la palabra, es allí donde se puede rescatar la memoria, donde puede dejarse testimonio del horror, en la búsqueda –la mayor parte de las veces dolorosa, difícil- de la densidad del lenguaje, de sus quiebres y contradicciones, en la búsqueda, finalmente, de la palabra poética. “...el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras”, escribió George Steiner.²⁰

Sólo la palabra poética –y hablo de una propuesta de escritura más que de un género literario- permitiría entonces enfrenar a la muerte, y desde el balbuceo llegar a la epifanía;

¹⁹ En *Autodafe*, la revista del Parlamento Internacional de los Escritores, núm. 1, otoño 2000.

sólo la poesía permitiría ese grado de extranjería, de extrañamiento con que es necesario mirar el lenguaje para ser uno con el "habla inarticulada, con esa voz muda", con esa canción sólo audible en el desierto de la página en blanco, del cielo/mortaja desterrado.

Aun desde la "destierra", aun desde el incomprensible humo que cava en el aire al ritmo de un tango, el lenguaje poético aparece quizás como el último espacio posible de la utopía.

²⁰ George Steiner, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducción: Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1990, p.65.