

La palabra golpeada: lo inefable en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof¹

Gustavo Lespada
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ABSTRACT

El presente ensayo indaga en la obra *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof, uno de los fundadores históricos del Movimiento de Liberación Nacional "Tupamaros" y uno de los rehenes que la dictadura uruguaya (1973-1985) mantuvo durante doce años en cautiverio bajo amenaza de muerte. Obra tramada desde la incertidumbre y la carencia, con un enorme poder de síntesis que nunca apela a explicaciones *realistas*, la configuración del narrador principal contiene evidentemente datos de la experiencia del autor, pero estos ingresan en el texto depurados bajo diversas técnicas de selección, fragmentación y montaje, fortaleciendo además su eficacia en tanto testimonio.

Palabras clave: Mauricio Rosencof, "Tupamaros", dictadura uruguaya.

The paper investigates the work *Las cartas que no llegaron* of Mauricio Rosencof, one of the historical founders of the Movement of National Liberation "Tupamaros" and one of the hostages that the Uruguayan dictatorship (1973-1985) supported for twelve years in low captivity threatens of death. Work planned from the uncertainty and the lack, with an enormous power of synthesis that never appeals to realistic explanations, the configuration of the principal narrator contains evidently information of the experience of the author, but these join the text purified under diverse skills of selection, fragmentation and montage, strengthening in addition its efficiency as testimony.

Keywords: Mauricio Rosencof, "Tupamaros", Uruguayan dictatorship.

¹ Premio Juan Rulfo (categoría ensayo literario) de Radio Francia Internacional – Colección Archivos de la UNESCO, con fallo unánime del jurado, París, diciembre 15 de 2003.

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

Pierre Macherey

(...) lo que obsesiona es lo inaccesible de lo que no podemos deshacernos, lo que no encontramos y por eso no podemos evitar. Lo inasible es aquello de lo que no se escapa.

Maurice Blanchot

Introducción

La tragedia de *Hamlet* comienza con la aparición de una sombra espectral que solamente romperá su silencio varias escenas más tarde, ante la pertinente y adecuada interpelación. Desafiando las aprensiones de Horacio, quien teme pueda ser privado de “la soberanía de la razón”, el príncipe Hamlet sigue al espectro para interrogarlo. En las revelaciones de la *sombra* encontraremos no sólo el motor que desencadena la acción justiciera del drama –es decir, el relato del crimen cometido por Claudio–, sino también el origen de la actitud dubitativa que horada la voluntad y posterga las decisiones. El relato posee una lógica incuestionable, pero será la naturaleza sombría del emisor –el fantasma del padre– la que le reste credibilidad. Ligada al abismo de incertidumbre que abre la muerte, la duda carcome como un ácido los postulados racionales, el sentido común, el escenario mundano de apariencias y costumbres, proporcionando al protagonista el espesor y la complejidad de un héroe moderno. La opacidad de la sombra ocupa el lugar de la verdad en la obra, pero no se trata de una verdad en términos de correspondencia y constatación, para nada como planteo de perfiles nítidos o certezas irrefutables, sino que justamente *es verdad por ser oscura*, por trascender una frontera y cuestionar el horizonte mismo, por permitir asomarnos a su dimensión de zozobra y ambigüedad.

La duda de Hamlet se origina entonces, en la procedencia incierta de la narración, ante cuyas siniestras manifestaciones no puede cesar de preguntarse por el sentido y la veracidad de sus sentencias, puesto que esas formulaciones son de un orden distinto, provienen de la oscuridad y de la ausencia. Ausencia (del padre) que nos remite a la propia naturaleza de la lengua en tanto proclama paradójica que configura sus objetos a partir del vacío. Porque el ser de la palabra también es una ausencia, un espectro: ella es la nada que convoca y sustenta toda la creación. Veamos esto; la palabra implica una mirada, viene de una mirada y como tal de una distancia sin la cual no habría diferencia sino *con-fusión* con la cosa, el lenguaje mismo sería impensable sin esta distancia que proporciona la imprescindible perspectiva. Aunque resulte paradójico para que la palabra aparezca la cosa que ella evoca debe retirarse, más categóricamente Blanchot asevera que *la palabra mata a la cosa*. (Blanchot, 1993, pp. 43-50). Claro que de ese asesinato figurado brota la vida más intensa: la *nominación* extendiéndose sobre los objetos como principio de dominio, y el universo de *lo abstracto* como fundamento esencial de todo proyecto de producción material del mundo humano.

Esta naturaleza paradójica del lenguaje, en tanto vacío que nos permite apoderarnos de las cosas y crear otras, nos conduce al trillado problema de la relación con el referente y –de manera oblicua– al tema de la especificidad o *autonomía*. Para lograr su autonomía la obra construye su especificidad a partir de sus propios límites, pero esa *diferencia* que la hace ser proviene de las relaciones que establece con lo que ella *no es*. Esto implica concebir al *borde* no como una coraza rígida o hermética, sino más bien como una piel, como una zona porosa de intercambios y tensiones, puesto que allí se manifiesta la alteridad: sobre ese fondo oscuro se dibuja el contorno de su cuerpo y de esa oscuridad toma también profundidad, sentido.

La idea de que el lenguaje humano no puede decirlo ni abarcarlo todo no es nueva. Para el pensamiento oriental lo inefable es la culminación iluminadora del acto contemplativo, al que arriba el sabio después de desprenderse de las limitaciones del lenguaje, sobre todo del concepto ingenuo y consecutivo del tiempo, inherente a la sintaxis. A manera de ejemplo remitimos a las célebres compilaciones de aforismos y sentencias atribuidas a Lao Tsé, conocidas como el *Tao Te Ching* (siglo VI A. C.) y su forma de desarticular los encadenamientos silogísticos utilizando la paradoja como herramienta fundamental para acceder al verdadero sentido de la vida humana.² Por otra parte, mediante los *koan-zen* los maestros budistas enseñan las limitaciones de la lógica causal provocando una ruptura, un desfase entre la interrogación del discípulo y la naturaleza absurda de la respuesta.³ Más reciente, sin embargo, resulta el intento fundamental de la literatura moderna de romper las secuencias causales y la temporalidad lineal y sucesiva *con* el propio lenguaje, con las palabras y con el silencio. Estudiando la categoría de lo inexpresable y la desconfianza radical en el lenguaje resumida en aquella frase de Wittgenstein sobre que “la ética no puede ser expresada”, George Steiner concluye que el lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido: *lo demás es silencio* (Steiner, 1976, p. 38).

El carácter de *inenarrable* del holocausto, la incompatibilidad del orden fáctico con el orden del discurso es una constante en los testimonios de Primo Levi, quien nunca se cansaría de repetir que *nuestra lengua no tiene palabras que expresen la destrucción de un hombre*. Si el *lager* era una gigantesca maquinaria planificada para convertir millones de hombres en alimañas con la finalidad de simplificar su exterminio, resulta coherente que la articulación del lenguaje humano sea incapaz de dar cuenta de semejante regresión. Por eso sostenía que

² Véase el capítulo XXII del *Tao Te Ching*, en que leemos: “Si te doblas te conservarás íntegro. Si eres flexible te mantendrás recto. Si estás vacío permanecerás lleno. Consúmeme y serás renovado.” En el LXXVIII: “Nada hay en el mundo tan débil y blando como el agua. Pero nada hay más poderoso que el agua para erosionar lo fuerte y lo duro. (...) Lo débil vence a lo fuerte y lo blando a lo duro.” Y en el capítulo LXXXI: “Quien más entrega, más posee.”

³ Respecto de estos ejercicios de indagación conocidos como *koan Zen*, si bien se los puede clasificar según su enunciación, diremos muy básicamente que si “definir” implica poner límites, estas breves formulaciones tienden a poner de manifiesto las limitaciones de toda explicación racional dicotómica mediante una brusca inmersión en lo que llaman *vacío flexible*. Por ejemplo, ante la pregunta del discípulo que inquiere por el sentido de que el profeta haya llegado por el oeste, el maestro le responde con un golpe o le dice que se lo rebelará cuando el río fluya hacia la cima de la montaña.

quizás no se pueda comprender todo lo que sucedió, o “no se deba comprender”, puesto que *comprender* casi es justificar. La etimología del verbo, en el sentido de “contener”, “ponerse en el lugar, identificarse”, pareciera darle la razón (Levi, 1947, pp. 28 y 208). Sin embargo, junto a esta impotencia encontramos la más inquebrantable voluntad de dar testimonio con las palabras, de estampar el horror del nazismo bajo caracteres indelebles que no permitan que la memoria se disperse como las cenizas de Auschwitz en el viento.

Existe un inconciliable antagonismo entre esta necesidad de crear conciencia acerca de la peligrosidad del fascismo –necesidad que suele ahogarse en el límite de lo inefable–, y la manipulación repugnante y obscena que el Tercer Reich imprimió al idioma, distorsionándolo hasta la deformación y el agotamiento. En un ensayo de 1959, George Steiner caracteriza con lucidez implacable la corrupción llevada a cabo por los nazis en la lengua de Rilke y Thomas Mann. Las torturas y experimentos atroces practicados en los prisioneros por la Gestapo eran registrados y clasificados en forma detallada y minuciosa, así como la propaganda de Goebbels y Himmler recurría a eufemismos como “Solución final” para referirse al exterminio de millones de seres humanos en las cámaras de gas. Cuerpo y lenguaje fueron uno en el martirio:

las palabras fueron forzadas a decir lo que ninguna boca humana debiera haber dicho jamás. El Idioma fue utilizado para incorporar a su sintaxis lo infernal, usado para destruir lo que de hombre hay en el hombre e instaurar en su conducta lo propio de las bestias. Poco a poco, las palabras perdían su significado original y adquirían acepciones de pesadilla. Jude, Pole, Russe vinieron a significar piojos con dos patas, cucarachas que los maravillosos arios debían aplastar. (Steiner, 1976, pp. 127 y 128).

Frecuentemente se confunde la imprescindible autonomía literaria con independencia de lo social-histórico, lo cual es tan absurdo como pretender negar el aspecto instrumental del lenguaje. En el tratamiento crítico de *Las cartas que no llegaron*,⁴ este riesgo parece nulo dado su enorme componente autobiográfico. Mauricio Rosencof, fundador histórico –junto con Raúl Sendic– del Movimiento de Liberación Nacional “Tupamaros”, fue uno de los rehenes que la dictadura uruguaya (1973-1985) mantuvo durante doce años en cautiverio bajo amenaza de muerte como represalia ante cualquier eventual actividad del Movimiento, sometido a todo tipo de torturas y vejámenes, simulacros de ejecuciones, encapuchado, obligado a padecer la sed hasta el extremo de llegar a beberse los propios orines, incomunicado en celdas minúsculas que eran verdaderas mazmorras medievales.

Lo que suele olvidarse ante textos con semejante carga testimonial es el límite entre el o los narradores y el autor real. En este caso, ese olvido –en tanto soslaya una de las operaciones esenciales de su escritura– actúa en desmedro del alto nivel de formalización que la novela posee. Tramada desde la incertidumbre y la carencia, con un enorme poder de síntesis que nunca apela a explicaciones *realistas*, la configuración del narrador principal contiene

⁴ *Las cartas que no llegaron*, Montevideo, Alfaguara, 2000. Todas las citas, consignadas mediante el número de página entre paréntesis, remiten a esta edición.

evidentemente datos de la experiencia del autor, pero estos ingresan en el texto depurados bajo diversas técnicas de selección, fragmentación y montaje, enhebrados por mecanismos analógicos, metafóricos y simbólicos, es decir, sometidos a un procedimiento complejo que les confiere *status* literario fortaleciendo además su eficacia en tanto testimonio. Afirmando esto a la luz de que el testimonio en cuanto género posee una funcionalidad circunstancial y un pragmatismo de lo inmediato que en muchos casos actúa como un lastre forzoso una vez que se ha modificado la coyuntura histórica. Respecto de la autobiografía como género, aquí tampoco encontramos una relación pautada por un orden cronológico ni un desarrollo consecutivo que tienda a reponer en forma sistemática y rigurosa la historia individual o la personalidad del sujeto.⁵ Por otra parte, la configuración estética no debe concebirse como un afeite superfluo ni un adorno prescindible, sino como el producto de un trabajo que favorece la articulación reflexiva de la vivencia particular con otros registros y circunstancias, potenciando, en consecuencia, su operatividad testimonial en el tiempo (Léjeune, 1975, p. 14).

Dividida en tres partes, en "I. Días de barrio y guerra" se recuperan las vivencias de "Moishe" en Montevideo desde los finales de la guerra civil española, con la intercalación de cartas apócrifas de los parientes judíos desde Polonia durante la ocupación nazi; la segunda parte (II. "La carta") corresponde a una larga carta imaginaria al padre desde la prisión; y en "III. Días sin tiempo" se alternan el tono coloquial con el padre y referencias al holocausto en relación con la dictadura uruguaya (1973-1985).

No se puede

La novela comienza con el reconocimiento de una imposibilidad ("No puedo precisar con exactitud qué día conocí a mis padres"), e inmediatamente, el segundo párrafo, instala la dimensión del recuerdo: "Pero recuerdo –eso sí– que cuando vi a mamá por primera vez, mamá estaba en el patio". Puesto que el conocimiento de los progenitores normalmente es gradual, podemos entender este planteo introductorio impregnado en parte por los recursos interpretativos de la infancia que se busca recuperar. En estos dos párrafos iniciales aparecen de manera embrionaria los mecanismos productivos del texto: a la negatividad inicial que exhibe una falta, se le opone la actividad volitiva de las imágenes subrayada por el coordinante adversativo. Hay un vacío, parece adelantarnos el texto, *pero* también está la determinación de trabajar con la memoria y la imaginación en torno a lo inenarrable, dibujando las aristas del cráter, invocando al silencio para que se manifieste, de la misma manera que en el presidio se leen las cartas censuradas.

Te autorizan una cada quince días, en una carilla, letra de imprenta, donde no se puede decir nada más que está todo bien: la salud, el tiempo, mamá; y no nombrar a nadie, como si no tuvieras vecinos, amigos –parientes sé que no–, pero la gente del barrio está ahí, en las líneas no escritas y tantas veces tachadas. (75)

Consecuente con la estrategia de “entrelíneas” la narración tampoco *nombra*, sino que pone en escena la imposibilidad de nombrar; como si el cuerpo del texto participara, con sus procedimientos elípticos, de la mutilación y la carencia. La escritura se dispara hacia los baches de la historia familiar reciclando el *recurso* original del cautivo que supo refugiarse en los recuerdos para preservarse del desquicio, reproduciendo una disposición epistolar, un dialogismo *forzosamente imaginario*, ya que sus cancerberos no le permitían ninguna conversación ni escritura.

Vivir en un mundo sin niños

En este primer capítulo pareciera más pertinente hablar de volver al niño, ya que los recuerdos asumen una actitud mucho más radical que la de una evocación; no se describen las peripecias infantiles desde la perspectiva del adulto, sino que el procedimiento se introduce, se focaliza en el niño (Genette, 1972, pp. 244-248). reproduciendo los mecanismos asociativos con la frescura y las incongruencias propias de la edad, veamos:

Y además de todo eso, yo también tenía un hermano grande, que era el que me defendía cuando nos atacaba el enemigo. Me defendió toda la vida, hasta que se murió.

A él lo habían traído de Polonia hace mucho, y ahora tenía como diez años. Se murió cuando tenía dieciséis, y mi mamá se pegaba en la cabeza. (12, el subrayado es mío)

Toda retrospectiva supone un presente desde el cual se evoca, pero aquí el pasado se presentiza por medio del adverbio “ahora”, cuando lo usual sería *entonces*, para luego saltar seis años adelante, hacia un pretérito más cercano – “Se murió...” – pero que para aquél pasado anterior –el del “ahora”– funcionaría como un futuro. Este adverbio provoca el anclaje en la infancia revelando el tiempo verdadero de la emisión. La irregularidad en el manejo de la sintaxis está en función de la perspectiva infantil, de la misma manera que la concurrencia en la misma cláusula del dato “cuando tenía dieciséis” con la imagen de la madre golpeándose la cabeza (conjunción presentada a la manera del *zeugma*, figura de uso poético que coordina términos de semas diferentes) permite al lector captar la índole de la percepción del niño. Veamos otro ejemplo:

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

Al repetirse el orden con que las instancias del acontecimiento se grabaron en la mente del niño (el bulto misterioso, la opacidad del envoltorio, las perillas percibidas como “botones”, la admonición paterna) no sólo se recrea su expectación sino que el suspenso generado a partir de las imprecisiones descriptivas propias de la modulación infantil, contribuye a que el lector participe en forma gradual del develamiento como si estuviera *dentro* del niño.

El cajón se transforma en una radio sólo después que el padre la hace funcionar: no se relata el descubrimiento azorado, se lo produce. Otros mecanismos que colaboran con este efecto perceptivo son las oscilaciones lógicas sobre la base de contradicciones, desplazamientos temporales y saltos cuantitativos, alternando conjugaciones verbales en presente con pretéritos imperfectos.

Entonces nos íbamos a la vereda a juntar cajas de cigarrillos vacías para sacarles el plomo. Hacíamos una pelota con el papel de plomo y con eso en España hacían balas. Para la guerra. Pero no era para la guerra. Era para la Brigada, que *es* para la guerra. Acá también hay Brigada. Pero papel de plomo no precisan. (13)

Veamos otro momento en que la memoria narrativa se fija en el presente de la enunciación para reforzar esta forma de percibir el mundo de los progenitores con rasgos heroicos, es decir, *desde* la estatura del niño:

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

El hipérbaton condiciona el advenimiento de la noche a la actividad paterna, como si su progenitor fuese un dios pagano de cuya voluntad dependieran los ciclos cósmicos. La focalización en el niño también habilita el uso de onomatopeyas (el repiqueteo de la máquina de coser), exageraciones y reducciones, así como errores diversos en la conjugación de verbos irregulares: el artificio operando contra la gramática que es la ley de la lengua. Todos estos procedimientos pueden entenderse como destinados a romper el automatismo perceptivo, provocando el *extrañamiento* según el cual Víctor Shklovski caracterizaba al lenguaje poético (Shklovski, 1997, pp. 55-70). Objetos y situaciones cotidianas aparecen renovados en su intensidad expresiva bajo una imagen fresca, nueva, donde, por ejemplo, las penurias económicas se manifiestan desprovistas de todo dramatismo en la locuacidad inocente de Moische:

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

Estas distorsiones pueden percibirse también cuando a la Guerra Civil Española el niño la llama “la guerra con España” (13) o en redundancias y acotaciones de refuerzo identitario, por ejemplo cuando –luego de desplegar profusamente su admiración por el hermano mayor– concluye con el tono de una revelación: “La mamá de León es mi mamá” (17).

El grito o la rebeldía del silencio

En contrapunto, a las vivencias infantiles se intercalan las cartas de Polonia que esperaba su padre y que nunca llegaron. El texto no esconde su ficcionalidad, por el contrario, la exhibe: en la página 14 y con el recurso tipográfico de la espacialización, se dice:

“Las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca.”

Y a continuación con “Querido Isaac” se inicia la reproducción de las cartas apócrifas. Aunque hay un único encabezamiento, este registro sintetiza la correspondencia como una crónica de inmersión gradual en el horror, a lo largo de los trece fragmentos en que sus protagonistas pasan por las condiciones del gueto de Varsovia hasta ser deportados al *campo*. Las cartas comienzan narrando la instalación de la Gestapo en Polonia, en que se refuerza lo repulsivo de la propaganda nazi justamente por el contraste con el relato crédulo e inocente de la tía. En la ausencia de las cartas se inscribe la pérdida, el vacío que nos remite al genocidio, pero también al negarse su existencia se afirma el derecho –casi diría la *necesidad*– de la ficción a ocuparse del tema.

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

El humor en los *campos* encuentra su paralelismo en el de la cárcel dictatorial, y en ambos casos se propone como un recurso de las víctimas para resguardar la propia cordura. Ruth (“la que nos hace reír”) sostiene la moral de sus compañeras no permitiendo que desfallezcan, burlándose de la situación extrema: “Consumé, chicas. Hoy consumé”. La *carta* no disfraza su ficcionalidad bajo convenciones realistas, y hasta por momentos se libera también del condicionamiento epistolar, reproduciendo diálogos con guiones más propios del relato o la novela:

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

– ¡Jaime, Jaime!

– ¡Ruth! ¡Dónde está Ruth! ¡Dónde te llevan, Ruth! (23)

Desde que ingresan a Treblinka se incorpora el registro del tío Samuel alternándose con el de su esposa, aludiendo así también a la separación entre hombres y mujeres que regía en las barracas. Un mecanismo interesante de repetición es el que se pone en práctica para narrar el pasaje de una situación de exterioridad a la de integración, transformando al *yo* emisor en el *otro*. Veamos como la tercera persona describe a las prisioneras al entrar al *campo*:

Acá se ven muchachas en harapos, sucias, con los vestidos descuidados, deshechos y todas rapadas. *Están* como idas, locas tal vez. Parecen jugar a algo, como a la ronda o a la rueda-rueda. (27, el destacado es mío)

Y ya en la próxima carta (fragmento 5) la misma narradora –la tía–, describe su propio estado con idénticas palabras, incluso con el mismo verbo pero ahora conjugado en primera persona del plural; pasaje enunciativo que al encarnarse en *el otro observado* elimina la distancia de la mirada inicial que supone la narración en tercera. En esa mínima variación léxica que adopta el cambio del punto de vista, se resume la toma de conciencia y la superación del individualismo: nadie debe permanecer ajeno o indiferente puesto que “cada uno de nosotros es cada uno y todos los demás” (42).

Y *estamos* como idas, locas tal vez, en harapos, sucias, con los vestidos descuidados, deshechos, y todas rapadas, en esta danza de la que escapo, y me fugo hacia la placita de nuestra calle, donde tomadas de la mano con Irene y Sara y todas las chicas reíamos y reíamos sin saber de qué... (30)

Esta intercalación epistolar proyecta una sombra sobre la infancia. Pasajes y situaciones de paralelismo conectan el terror de los campos con las vivencias de Moishe, extendiendo una obscuridad premonitoria e incierta que acecha sus juegos inocentes, marginales respecto de las preocupaciones y el dolor de sus mayores. Las cercanías en la página de los diferentes registros configuran impregnaciones, vínculos solidarios de parentesco y relaciones ideológicas constitutivas para el personaje, lo cual se manifiesta, por ejemplo, en la percepción siniestra que el niño tiene de los tranvías “porque se llevan a la gente y no se sabe a dónde” (19), junto a la carta que narra las deportaciones en *los trenes de la muerte*, asociación recuperada por el lector que sí conoce el destino de aquellos trenes (21-23).

Hay veces que el viento envuelve el Campo en una nube gris, negra. Respiramos cenizas, están en nuestros pulmones, en los poros. Se abren las fosas de multitudes, se las riega con bencina, arden. Arden y arden. Entonces tienes más cenizas. Son como las montañas de carbón que asustan a Moishe. Pero de ceniza.

Apenas un espacio en blanco separa ambas oscuridades, ambos registros, como si el de arriba (desde Polonia) estuviera leyendo al de abajo (de Uruguay).

José, el que vende carbón es muy sucio. Su mujer también. Cuando mamá me manda a buscar carbón, yo no voy y va León, porque él no tiene miedo a nada. Fito y yo sí. Está muy oscuro. (43)

La contaminación entre ambos discursos evidencia la forma en que el holocausto flanquea al niño montevideano tanto como el terrorismo de estado al adulto: entre estos dos sistemas represivos se proyecta una vida, entre ambas alambradas la narración cava su trinchera. La ficción que ocupa el vacío epistolar, esa ausencia donde la muerte despliega su dominio (anunciada desde

el título de la novela), transforma ostensiblemente la anécdota familiar en una síntesis de la historia.

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

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

Estas últimas frases provienen de una conciencia grupal, como si millones de silenciados, de *desaparecidos* tomaran la palabra para la posteridad, y en ellas también vuelve a asomarse el narrador contemporáneo, responsable del párrafo de apertura. Cuando dice “Moishe es también todos nosotros” en realidad está afirmando *ellos viven en mí*, en un salto cualitativo del tono que supera la circunstancia narrada, reivindicando el lazo comunitario, social, constitutivo. Junto al tono de fe y esperanza inicial de las cartas se ha ido gestando otro código subterráneo; bajo la apariencia del acatamiento, fragua una actitud de resistencia que progresa desde ironías o expresiones de humor negro, recurriendo a la negación o la fantasía como recurso para no dejarse embrutecer,⁶ hasta desembocar en el grito y la insurrección.

[El grito] es la forma, tal vez la única, que tiene un hombre de dejar una huella, de decir a los demás cómo vivió y murió. Con sus gritos hace valer su derecho a la vida, envía un mensaje al mundo exterior pidiendo ayuda y exigiendo resistencia. Si ya no queda nada, uno debe gritar.
El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad [...].
Quiera Dios que nuestros gritos se escondan bajo las almohadas de los que no saben, de los que saben y callan, de los que no quieren saber. (31, 32)

Reflexión y exhorto se cargan con la experiencia de quien puso el cuerpo, y se conectan con las exigencias de silencio del discurso monológico de la dictadura, silencio que aquí cobra la dimensión ideológica de lo *no dicho* como lo desplazado y suprimido. Tensión compleja, conformadora, con sus silencios, puesto que, como plantea Pierre Macherey, la obra sólo puede construir la diferencia que la hace ser, estableciendo relaciones con lo que ella *no es*. La obra es autónoma pero no independiente –ya lo hemos dicho. Goza de la autonomía que le otorgan sus propios límites, su propia corporalidad, sus problemáticas y propuestas, pero la obra literaria en tanto *producto del lenguaje* se relaciona a través de él con otros textos literarios y con otros usos del lenguaje. En resumidas cuentas, afirma Macherey, *un libro nunca viene solo*. (Macherey, 1966, p. 67). Por otra parte, a este *principio de diversidad* de lo literario se le suma de manera complementaria el de *inacabamiento*, donde se manifiestan los silencios, los agujeros, la opacidad inagotable siempre abierta a nuevas lecturas.

Hay un párrafo en que el adverbio de negación se repite diez veces (32); la negación de someterse al silencio de la censura, silencio colaboracionista al

⁶ “Porque la fantasía, ¿sabes?, es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad” (43).

que la descarga del grito pone en evidencia. Grito que también significa abandono de una lógica racionalista –deudora lineal de causas y consecuencias– que tuvo al fascismo como su manifestación extrema.⁷ El grito es una manifestación de lo inexpressable, de la incapacidad del lenguaje corriente para explicar lo que significó sobrevivir en Auschwitz. Ahora bien, el grito, en tanto denota una ausencia de formulación no difiere del silencio, también es un agujero, una falta, aunque estentórea. Pero en todo caso se trataría de un silencio que no acata: el grito es un silencio que se rebela revelando su condición silenciada, su imposibilidad de decir.

Por eso este segmento, que culmina con la sublevación de los prisioneros del Campo deja la imagen detenida en el grito, en el instante previo a la caída – a la manera de un efecto cinematográfico–, en el grado más alto de resistencia:

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

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

Disociando lo divino de lo humano en la oposición con el silencio cómplice de los dioses –en tanto crimen de lesa humanidad–, se deriva en una ética del compromiso y la participación. Este poder de síntesis que resume en unos cuantos párrafos los testimonios sobre el holocausto y que además incorpora una rebelión –como las que efectivamente ocurrieron en Sobibor, Birkenau, Treblinka, y sin ninguna posibilidad de triunfo, al igual que la heroica resistencia del gueto de Varsovia–, supone una toma de posición que polemiza con las canallescadas acusaciones de autosometimiento y pasividad que agravan al pueblo judío. Todos estos elementos hacen del texto una ficción que opera con la verdad –como propone Foucault– (Foucault, 1996, p. 137)⁸ desplegando una eficacia política cuyos recursos narrativos me recuerdan a los utilizados en *Morirás lejos* por José Emilio Pacheco, según los trabajara en otra parte (Lespada, 2001, 179-218).

La trama desde el pozo

El narrador necesita sobrevivir en el relato, ser rescatado del *nicho* por la saga familiar; le urge poder armar con los escasos datos que posee (“con cuatro cosas”) la historia del padre, dejar constancia de ese humilde heroísmo por medio de una construcción episódica que postergue, que empuje el final para adelante lo más posible, pero a la vez asumiendo su ficcionalidad sin pretender disfrazarla de *realidad* o, dicho de otra manera, reconociendo la realidad de la

⁷ Adhiero al planteo adorniano de Ricardo Piglia (*Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981) en que concibe a la ideología nazi como una consecuencia del racionalismo cartesiano y el positivismo, contra la hipótesis de Georg Lukács que, en *El asalto a la razón*, caracterizaba al nazismo por su irracionalidad (pp. 240-272).

⁸ Foucault postula que el discurso literario se instaura decisivamente como ficción, como artificio, pero *comprometiéndose a producir efectos de verdad*. Consagrada a transgredir todo límite y hacer decir lo inconfesable, la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable.

ficción.⁹ Esta actitud se manifiesta de diferentes formas en la novela. Afirmando que en ese pozo de 2 X 1 “el territorio real era la imaginación, la fantasía, la locura reglamentada en la medida de lo posible” (138), pone en jaque cualquier intención reduccionista o subalterna respecto del orden del referente, además de reivindicar a la imaginación –componente esencial de toda ficción– como actividad humana imprescindible y, justamente, de lo que aquí se trata es de preservar la condición humana.

Las ficciones son agentes del cambio a la vez que formas de descubrir cosas, como acertadamente señalara Frank Kermode: *necesitamos y suministramos ficciones de concordancia*, relatos que nos brinden el amparo de la congruencia frente a la intemperie del caos. Pero también, en tanto invenciones autoconscientes, se oponen a los mitos, entendidos estos últimos como ficciones reificadas –es decir, naturalizadas con fines ideológicos– de pretensiones unívocas e inalterables (Kermode, 1967, pp. 46-49). Contrariamente al dinamismo de las ficciones que nos enseñan acerca de la vida y se renuevan conforme a las necesidades de los hombres, los mitos se consolidan como agentes conservadores de la dominación. Los deportados a los *campos* resisten con ficciones y todo tipo de refugios de la memoria al mito nazi del antisemitismo y la ‘raza superior’, de la misma forma que nuestro personaje-narrador resiste la tortura y el aislamiento evocando sus recuerdos o tocando un violín imaginario:

[...] a veces me paro en el centro de mis dos metros cuadrados y encajo el violín bajo la pera, lo sostengo, y mientras la mano izquierda ajusta las clavijas y afina, con la diestra –con el arco de cerdas blancas al que le vengo de dar una biaba de parafina, y con el pie izquierdo ligeramente avanzado– marco el compás, Viejo [...]. (60)

A la manera de un soliloquio, “II. La carta” abandona el registro infantil de la primera parte. Pero a pesar de los giros coloquiales que reponen la figura paterna, no se trata de una simple conversación o monólogo reproducido desde una cinta de grabador; bajo su aparente sencillez, el texto despliega diversas estrategias asociativas de componentes humorísticos, articula cohesivamente la historia familiar y construye conexiones de múltiples aspectos con una economía de lenguaje signada por la emergencia de lo imprescindible. El texto conforma mediante estos procedimientos una verdadera constelación de imágenes, recuerdos, tópicos que se relacionan familiarmente entre sí, provocando una concurrencia solidaria entre sus componentes. Luego de mínimas introducciones descriptivas se tiende a prescindir de explicaciones, buscando el atajo de la escenificación de lo narrado y que el relato se complete con los aportes de la enciclopedia y el imaginario del lector.

O en esa otra, ataúd vertical, de sesenta por sesenta, sin posibilidad de una flexión, sentarse ni te sueñes, y ahí, hasta la agonía del último ruego, agua, tal vez, poder recostarse, la última voluntad, un trago de agua. (107)

⁹ Ya en la novela anterior de (Rosencof, 1999), se afirma explícitamente la realidad de la imaginación, a la que el propio Marx le asignara un rol fundamental en la configuración del proyecto, etapa indisociable del proceso material del trabajo humano (pp. 138-139).

Aunque a nadie puede caberle ninguna duda sobre lo significativo del aspecto formal, creo pertinente la pregunta sobre cómo procesar la situación límite, de qué manera dar cuenta de nuestros miedos ancestrales y los sufrimientos inabarcables: ¿cómo se dice el dolor? Distintas respuestas nos proveen las ciencias humanísticas, la literatura, el arte en general, pero apelo a cierto consenso acerca de que el desgarramiento, aquello atravesado por carencias no puede ser procesado por registros homogéneos ni diáfanas imágenes de totalidad, como si los oscuros infiernos no admitieran la luz de la razón. Con acierto, Salvador Elizondo enumera el elemento satírico y la intención demencial como características sobresalientes en *El infierno musical*, también es cierto que el predominio de estos elementos bastaría para constituir su condición de infernal (Elizondo, 2000, pp. 27 y 28). Pero además, la formidable pintura del Bosco *es el infierno* porque no termina, por las imágenes incompletas que sus marcos laterales y superior seccionan dejándonos la espantosa certidumbre de que esos tormentos y alienaciones no concluyen, también es infernal por los suplicios ignorados que quedan fuera del cuadro y que provocan una inquietante sensación de inacabamiento. De igual forma procede esta novela dejándonos en el borde de lo soportable, aludiendo de manera fragmentaria y sesgada la inconmensurabilidad del horror.

A veces una situación que en tiempo real duraría unos segundos se dilata en varios párrafos, como aquella que narra la llegada de una carta, desde la llamada del padre “¡ROSA!” en la página 68 hasta que *–mise en abyme* mediante– se dispone su lectura, en la cocina, *lentes puestos y ojos nublados*, en la página 77. Y nuevas digresiones hasta retomar la escena en la página 81, con la madre preguntando, obsesiva: “para quién es, Dios mío, que quiero saber si mamá vive, si papá vive, si vive algo...” La morfología responde a la angustia: en la suspensión del relato se encuentra cifrada la ansiedad girando alrededor de un eje doblemente vacío, en tanto ausencia de noticias y en tanto narrador excluido por no comprender el yiddish de sus mayores: “ahí pasaba algo y yo no estaba y estaba ahí” (82). La imposibilidad nuevamente, la impotencia ante lo inaccesible hace que al final de este segundo capítulo se vuelva a retomar esa imagen desgarradora de la madre preguntando “¿para quién es?” (111-113). En otros momentos sucede algo inverso. Acontecimientos correspondientes a períodos más extensos resultan condensados en un párrafo, como cuando se narra la inmigración del padre desde Polonia, su primer empleo en América y la anécdota del frustrado intento de emborracharlo de sus compañeros de trabajo (89). El tiempo narrativo no se ata a la homogeneidad acompasada de las estrías de un engranaje, sino que se dilata o se contrae según las intensidades de la perspectiva y la memoria.

Aquella percepción idealizada del padre, deviene en relato infantil (para la hija) en que el abuelo Isaac asume el protagonismo como “el sastrecillo valiente”, el héroe de los cuentos. Estos dispositivos de cohesión ya aparecían en la primera parte, retomando temas con algún matiz nuevo (11 y 34), junto a formas de impregnación o diálogo entre los recuerdos y las cartas (43). Estableciendo puentes entre historias distantes, los diferentes registros *se comunican*, como los presos, a través del muro. En esta segunda parte se vuelve sobre muchos tópicos tratados en la primera, como la forma interrogativa de

hablar de la madre, la radio “eso no se toca”, el edredón de plumas de la “cama grande” u otro descubrimiento con mecanismos similares al de la radio:

[...] y llegué al escusado de Juan, que era muy grande, como de película, y él se estaba secando; y ahí vi, contra la pared, un cilindro blanco al que toqué con un dedo y giró media vuelta; y Juan: “Dejá eso quieto”; y yo: “¿Qué es?”; y Juan: “Para limpiarse el culo, idiota”. Así fue como descubrí el papel higiénico [...]. (80)

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

[...] arrancaba y arrancaba, y solo quedaba la cabeza tal cual, que cortaba para Miska, y las patas, también amarillas, de uñas negras; y la gata que no deja títere con cabeza, ni gallina. Y lo que le dolería, pobre, imagínate, Viejo, lo que *duele*, papá, eso de que te vayan arrancando. (57, el subrayado es mío)

En un primer grado o movimiento retrospectivo se ubica la figura del narrador escribiéndole una carta imaginaria al padre en el aislamiento de la prisión: “mi mundo es este, de dos metros por uno, sin luz sin libro sin un rostro sin sol sin agua sin sin y te escribo” (72). El juego fonético de la preposición reiterada acentuando la carencia, provoca la asociación irónica con la cárcel neoyorquina de *Sing-Sing*, célebre por las películas de Hollywood de la década del 60. El segundo grado de retrospectión estará dirigido a recuperar el universo de la infancia atravesado de incógnitas y ausencias, resaltando el rol que esta memoria e imaginación jugaron en la resistencia del personaje-narrador.

Y aquello era la vida, a las doce a la mesa y éramos tres la familia éramos tres tres tres tres en Polonia no había nadie tres León ya no estaba –Leonel– y se comía a las doce. Los tres.

La libertad en el manejo de los signos ortográficos se encuentra –como en un poema– al servicio de un ritmo percusivo, de una repetición que debe acumularse aunque nos quite el aliento, o tal vez, justamente *para* quitarnos el aliento. Pareciera que estas *licencias* estuvieran señalando la gravitación de lo formal en el asedio a lo ignorado (69) y todo *aquello* que evoca el genocidio y que ninguna expresión puede terminar de calificar o definir. La familia ha sido reducida a ese grupito apretado de tres miembros –“en Polonia no había nadie”–, y esa cifra se repite cuatro veces seguidas como aludiendo a la cuarta silla del hermano ausente. Uno de los cuatro *tres* es la muerte, la presencia del

vacío que León –*Leonel*, y la corrección entre guiones es otra manifestación de la ausencia– ha dejado en ellos, en *los tres*.

El nombre desaparecido

Buscando rastros de su familia en Europa, el narrador visita Belzitse, el pueblo natal de sus padres, recorriendo sus calles y recreando con su imaginación las vivencias de sus familiares. Como su progenitor, que había sido confundido con un mendigo al volver de la guerra y fuera finalmente reconocido por sus palabras (26), el prisionero –maltrecho por la tortura– logrará convencer a su padre de su identidad por medio de un relato, en la primera visita permitida (63-64). Este poder identitario depositado en las palabras también aparece en la búsqueda del propio nombre escrito, de la huella que –como la cicatriz de Ulises– posibilite el reconocimiento, la constatación de una existencia (96). Y lo que cuenta es que no encuentra, que la falta de datos es absoluta –su apellido no figura en las guías telefónicas, no hay registros de nacimiento–, el silencio total de los habitantes de Belzitse (104), la carencia de signos vitales o mortales –ni siquiera una lápida con su nombre–, puesto que “no queda ni un judío” en la aldea natal del padre (105).

Frente a la ausencia del nombre en las listas y valijas de Auschwitz, frente a la desaparición que impone esa repetida *nada*, la novela nunca cae en la servidumbre de proporcionar explicaciones totalizadoras e innecesarias que sólo resbalarían por los agujeros de lo indecible, sino que esgrime sus fragmentos discretos, sus imágenes incompletas transidas de incertidumbre y de silencios cargados: la impregnación evita la disonancia e incapacidad de cualquier respuesta racional *reteniendo en la oscuridad lo que sólo puede iluminarse por lo oscuro* (Blanchot, 1955, p. 218). Pero a la vez esta configuración literaria evoca la figura jurídica del crimen de *desaparición forzada de personas* –tal cual se la describe en el artículo 43 de la Constitución Argentina– que fuera el más perverso y cobarde mecanismo de aniquilamiento empleado por las dictaduras del Cono Sur –y coordinadas en el “Plan Cóndor”–, vinculado a la metodología de exterminio nazi. No es casual que ese episodio en que se comprueba la desaparición de toda la familia esté intercalado con los detalles de la visita a Auschwitz (105-111).

Esta polaridad que hemos venido señalando desde el comienzo de nuestra exposición y que se manifiesta de diferentes formas (memoria y olvido, identidad y carencia, grito y silencio), puede pensarse también en referencia a dos conceptos que provienen de reflexiones sobre el teatro –sin proponer una relación mecanicista con la condición de dramaturgo del autor, tampoco quiero descartar la productividad que este aspecto puede tener en el texto literario–. Y ellos son, por un lado, el concepto de *distanciamiento* utilizado por Bertolt Brecht para neutralizar los efectos adormecedores de la catarsis, recurso destinado a colocar la capacidad reflexiva por encima de las emociones. Este procedimiento puede reconocerse operando en el texto bajo distintas formas de *corte* de la tensión narrativa, la más frecuente es la del humor, que ya viéramos en diferentes registros. El otro concepto –menos difundido– se ubica en las antípodas, y tiene que ver con el aprovechamiento de nuestras emociones; se denomina *memoria emotiva* o “memoria de las emociones”, y lo debemos a

Constantin Stanislavski. Este último mecanismo fue concebido como un método de asociación de emociones pasadas con acciones de la escena, persiguiendo como objetivo que los actores no “representen” sino que *vivan* sus personajes, que “actúen siendo ellos mismos”, suscitando una mayor empatía y credibilidad en la recepción (Stanislavski, 1953, pp. 139-162).. Esta idea de actividad a partir de las emociones también puede ser fácilmente detectada, de hecho, constituye uno de los núcleos narrativos más vigorosos en la construcción del *presente infantil* de la primera parte, además de conmovedores pasajes a lo largo de toda la obra. Pareciera que, a contrapelo de tanta frivolidad y cinismo posmoderno, esta novela también se ha propuesto reivindicar la legitimidad y persistencia de los sentimientos.

Al final de este segundo capítulo la escritura anticipa el encuentro con el padre por medio de alteraciones verbales que rompen la progresión consecutiva del relato: tanto se suspende la imagen paterna desde una percepción en presente (“Y vos ahí, papá, con la cinta métrica al cuello [...]” p. 111), como se introducen elementos y formas que remiten a un futuro (para esa imagen) que ya ha transcurrido, como en el *flash back* del cine. Estos saltos temporales responden a tres instancias narrativas claramente diferenciadas. Un tiempo presente que coincidiría con el de la escritura de la novela:

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

El tiempo del cautiverio, cuya evocación también en presente exhibe el despojo como una herida abierta, irrestañable:

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

Y además las numerosas retrospectivas, que pueden aparecer tanto desde diferentes pretéritos como desde el presente de la focalización infantil. Aunque por lo general los recuerdos se reconstruyen *desde* el presente del calabozo, a veces provienen directamente desde el tiempo de la escritura o desde otra retrospectiva posterior. Hacia el final de este segundo capítulo, la forma que asume el presente de la escritura realiza una abolición del tiempo o la confluencia de todas las temporalidades; donde es factible que se intersecten itinerarios desfasados en el tiempo o separados en el espacio –como ese *encuentro* de la última parte–, y que el padre pueda leer la carta que el hijo nunca pudo escribirle (112).

La palabra golpeada

Todo el tercer capítulo que comienza con la frase “Lo que no recuerdo es la palabra” (117), se cierne alrededor de un indecible, acentuándose la disolución de las fronteras entre realidad e imaginación (138). Se relata el *encuentro*, una reunión incorpórea entre el hijo preso y el padre internado en un asilo de ancianos, en la que sólo el padre puede verlo y decirle una palabra en

idioma extraño (se menciona un posible caldeo o arameo, lenguas muertas, *desaparecidas*), palabra cuyo significado es una expresión de bienvenida, una invitación a compartir el alimento y el calor familiar.

A partir de una referencia a *En busca del tiempo perdido* se reflexiona sobre los iconos, los factores simbólicos de una cultura –junto con el lenguaje– como agentes cohesivos, como argamasa comunitaria. El episodio tomado de Proust narra el interrogante generado a partir del hallazgo arqueológico de los restos de un grupo tribal galo, a quienes además de matar se les habría quebrado sus tallas, destruido sus tótems y sus emblemas. El ensañamiento denotaba, sin embargo, un conocimiento cabal del rol que cumplían estos distintivos para el grupo, en tanto depositarios de una memoria e identidad cultural.

Porque no bastaba con matar los cuerpos, los cuerpos seguían viviendo en la memoria, la memoria estaba en las piedras talladas, había que quebrar las piedras para quebrar todo recuerdo. (159)

Este ancestral ejemplo de extrema intolerancia que persigue el aniquilamiento absoluto del adversario, buscando la desaparición de todo rastro del *otro*, remite, por analogía, al holocausto perpetrado por los nazis así como a los proyectos de exterminio y desaparición llevados a cabo por las dictaduras militares de la década del setenta en América Latina. (Rodríguez Molas, 1985, pp. 149 – 169)¹⁰ Pero hay claves, sortilegios en las palabras –dice el texto–, llaves que accionan sobre la memoria (130), hay algo más resistente que las piedras de los galos, hay los rescoldos que no se apagan (160), hay lo que no pueden censurar ni trastocar, palomas que a los halcones se les escapan como se les escapa el preso durante el *encuentro*. Encuentro que se da en medio del mayor despojo, cuando sus padres han sido desalojados, y que también será el encuentro con *La Palabra* (141).

Ahora bien: yo sé lo que esa palabra me decía.[...] Del pique lo supe y lo pronuncié, pronuncié la frase entera, más o menos larga, aquella palabra en caldeo era un ábrete sésamo en mis neuronas [...]. (118)¹¹

Pero esta palabra jamás aparece escrita, es como un agujero que presenta (que prefiero a *representar*, por las connotaciones subalternas de esta última) en el texto lo que no puede contarse sino por sus bordes mordidos, por medio de alusiones incompletas o desvíos. Se la define y trasmite clandestinamente a través del muro, conocemos su esencia de comunión, pero nunca se materializa ante nuestros ojos. He aquí el vacío como figura narrativa. También ella resulta golpeada –como los presos políticos: “la palabra jamás dicha fue golpeada” (164)–, en la precaria clave morse con que estos “incomunicados” derrotaron el

¹⁰ Rodríguez Molas nos proporciona una crónica y un documentado estudio sobre los crímenes aberrantes realizados por los militares argentinos (1976-1983) en estrecho parentesco con la metodología del nazismo.

¹¹ En la cita de la página 118 el uruguayismo “del pique” equivale a “enseguida” o “inmediatamente”. Hay otros, como “chiva” por bicicleta, “peludear” por pedalear. En tanto que “primus” es la marca de un calentador a presión de querosén muy difundido entre la población de bajos recursos.

aislamiento, reinventando el lenguaje. Allí, donde “las palabras estaban herméticamente prohibidas” (162), el arañar compañero en la pared restituye el mundo escamoteado: golpe a golpe, letra a letra se pasan la palabra solidaria como un plato de comida caliente.¹²

Lo que quisiera destacar ahora es algo que he venido señalando a lo largo del análisis, y que tal vez ha llegado el momento de delinear más claramente. Hemos visto que la novela soslaya las explicaciones, datos, fechas, evitando cualquier tono de la proclama maximalista; hasta las alusiones al horror y la tortura provienen de relatos analógicos. El rechazo de la *mímesis* como relato especular de la realidad, la falta de referencias directas a la dictadura –cuya palabra ni siquiera aparece– u otros términos que remitan a discursos más o menos codificados ideológicamente, nos habla de un *yo* narrativo –en sus diversas manifestaciones– estrechamente vinculado al lenguaje poético. En este sentido podemos hablar de un *texto liberado* del cautiverio racionalista de la lógica del testimonio. Y además, en tanto lenguaje poético, participa de la *paradoja específica de la formación lírica* –tal como la formulara Theodor W. Adorno–, según la cual la subjetividad se trasmuta en objetividad, y su estado de *individuación* en contenido social (Adorno, 1962).

El carácter subjetivo de sus enunciados y sus repliegues sobre los significantes hacen de la lírica un género aparentemente opuesto a lo colectivo, a la sociedad. Ahora bien, en tanto oposición al mundo la propuesta poética esboza la construcción de un mundo *otro*, o sea que en esta confrontación con lo establecido reside su naturaleza social, y en tanto inmersión en la lengua –que contiene sedimentos culturales, históricos– también allí se conecta, *trabaja con* y es *trabajada por* lo social. Cuanto menos tematizada, cuanto menos explícita, cuanto más involuntaria sea la relación entre el yo y la sociedad, tanto más fuerte será, para Adorno, la presencia de este sedimento social. Así enuncia la paradoja de la especificidad lírica, demostrando que una corriente colectiva subterránea pone fondo a todo enunciado poético individual. La palabra poética representa el “ser en sí” del lenguaje contra la servidumbre del reino de los fines, cifrándose en ella la idea de una comunidad libre. La elección estética, por lo tanto, también es política, puesto que garantiza una mayor profundidad y perdurabilidad de lo social, ya lo hemos dicho. Un registro explícito con el énfasis puesto en la transferencia comunicativa de datos o acontecimientos quedaría entrampado en la coyuntura, en la relación mecanicista, especular y subalterna, además del riesgo de caer en la vulgaridad del panfleto que de alguna forma implica el triunfo y la persistencia de la represión. Porque, como dice Adorno, *en lo vulgar reaparece lo reprimido y con las huellas de la represión*. El arte claudica cuando se vulgariza, cuando por oportunismo o torpeza recurre a la *conciencia deformada* y estimula esa deformación (Adorno, 1984, pp. 311-315).

El horror ha trastrocado las correspondencias lógicas del lenguaje a tal punto que la *representación* ya no es posible. Buscando caminos analógicos,

¹² Esta operación del texto en torno a la palabra que falta, al peso apremiante de la carencia, me recuerda un pasaje de *La tregua* de Primo Levi, en que se relata la historia de un niño que había nacido en el campo, parálítico de medio cuerpo, que no sabía hablar, pero sus ojos cargados de preguntas desde las descarnadas cuencas conmovían a todos con la palabra que le faltaba. Una vez, sin embargo, dijo algo que nadie pudo descifrar –cuenta Levi–, una palabra, un nombre, tal vez “comer” o “pan” en una lengua desconocida. Murió en los primeros días de marzo de 1945 con el número de Auschwitz tatuado en su antebrazo.

recurriendo al oxímoron y la paradoja como otras formas de articulación, el discurso literario participa del desgarramiento hundiéndose en el límite sombrío entre lo decible y lo indecible. Así, a la paradoja que postula a la imaginación como “territorio real” (138), se le superpone otra que también alude a la proliferación imaginaria provocada por el encierro: “este otro territorio, este enorme infinito desierto de dos metros cuadrados” [...] (144).

Esta idea de infinito concentrado nos remite a la configuración atómica y, obviamente, al aleph borgeano: ahí, en el pozo de castigo, detrás de la puerta sin pestillo, bajo siete cerrojos también hay un aleph. Un aleph que condensa los libros, las visiones de una vida, las demandas de muchedumbres expandiéndose dentro de la cabeza de un hombre encerrado. Confluencia de todos los tiempos y los espacios: “allí ahora el telón de la capucha se vuelve a levantar para los diez minutos de visita [...] en el instante simultáneo donde el tiempo corre por su cuenta y sin reloj” (166). Porque así como la inabarcable vastedad por no tener salida, es la cárcel; de igual forma –siguiendo a Blanchot– todo lugar sin salida se hace infinito (Blanchot, 195, pp.109-112). Se ramifica y dispersa en incontrollable proliferación de recuerdos e itinerarios imaginados. El límite de este infinito producido por la más radical de las carencias es, paradójicamente, *la unidad*: una sola falta, *una*:

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

Y luego cuenta que recorta, cuando encuentra, fotografías de niño de los papeles de diario que hay para limpiarse. A la manera de ciertos artefactos sanitarios, la estructura del relato semeja un sistema de vasos comunicantes. La *falta* de papel higiénico le sirve para neutralizar otra falta –la de niños– con los recortes del periódico *El País* que guarda en sus zapatos, además de conectarse con otro episodio familiar: la batalla por el papel higiénico (79-81). El hecho de manifestar, desde ese estado de absoluto despojo, el reclamo por los niños –en cuyo paradigma se despliegan cuidados y desvelos paternos, desarrollo y esperanza proyectados en el mañana– constituye una declaración de principios a la vez que una condensación del gesto narrativo: el porvenir como destino ineluctable (aunque deba rescatarse del escusado, salvarlo de la mierda) resguardado en los zapatos (necesarios para el camino) pero sin olvidar el legado de la memoria (en una caja de zapatos, p. 25 y p. 77), desde donde provienen esas fotografías reproducidas al final del libro. Entre ambos desplazamientos represivos –el holocausto y la dictadura–, la imaginación (pisoteada, golpeada) se revela como un mecanismo de resistencia y producción, aun a partir de los residuos, de los restos, de la nada.

La palabra no está dicha porque surge en condiciones irreproducibles y evidencia de esa forma *informe* –sin nombrarse, nombrando– lo indecible, la intransferible magnitud del dolor y del crimen, de la misma manera que se alude a la tortura sin nombrarla: la desaparición de las personas suscita la desaparición de la palabra. Dicha, correría el riesgo de quedar apresada en una entelequia, tapando el agujero con una cáscara. Porque además, esa palabra

producto del *encuentro* con el padre expresa el triunfo de lo inasible y de la transgresión del interdicto, la pérdida puesta del revés, la derrota invertida por todo lo humano que ningún presidio es capaz de retener. Cuando todo parece perdido queda el refugio, el umbral de *la palabra*:

Y acciona el cerrojo de la 45 contra mi sien, y queda amartillada con bala en la recámara, y a la mierda abanico que se fue el verano, el alférez este está en *cow-boy*, y en cualquier momento se le escapa un chumbo; y fue entonces que me murmuré, como un saludo final, cordial, la retirada, el chau no va más, por si las moscas: la palabra. (131)

Aunque aquí se trate de otra palabra, lo que quiero destacar es el trabajo de valoración del lenguaje; hay un detenimiento en su corporalidad, en su materialidad, que lleva a considerarlo como tangible reserva de integridad y lucidez. Entre refranes y alusiones tangueras se produce la “remisión al acto memorable”. *La palabra* nunca pronunciada es un icono tribal, un tótem operando de manera silenciosa. Pero aquí estamos frente a un silencio activo – parafraseando a Susan Sontag–, como expresión de rechazo de ciertos mecanismos racionalistas y como propuesta germinal de otras formas de pensamiento, un silencio que mantiene las causas abiertas y fuera del tiempo convencional (Sontag, 1969, p. 36).

Silencios y carencias que se relacionan, estableciendo algo así como una genealogía o un linaje de episodios y relatos. Mediante la producción de *isotopías* narrativas que aportan historias complementarias se refuerza el sentido de la desaparición, de la falta, de lo inconmensurable del vacío.¹³ Las diferentes anécdotas señalan un parentesco, una tonalidad familiar destinada a conformar una identidad capaz de reponer la trama de la memoria. Como ejemplo, remitimos a las conexiones y paralelismos con la historia del padre que también fue *un desaparecido*, en aquella “guerra reglamentaria” de principios de siglo, o la del microrelato de la araña aplicándole el pentotal a la mosca atrapada en la tela, o que la hoguera de la memoria convoque al grupo a su alrededor (157) y caliente los pies como los niños de papel (156) o el vínculo que ya señaláramos entre los tranvías de Moishe y los trenes de Auschwitz. La anécdota del rasqueteo en la puerta cancel con que se anuncia el perro extraviado que regresaba al hogar con su pata quebrada (149-150), será posteriormente retomada por el narrador que se identifica con su mascota:

No sé cuántas veces te anduve rasguñando la cancel, Viejo. (...) De noche, en el dormitorio calentado a primus y maceta, de noche, cuando mamá calentaba los pies con el porrón, que era mucho mejor que la bolsa, de noche, papá, no muy tarde, a las nueve, silencio. En ese silencio, papá, cuántas veces me oíste rasguñar la puerta. (151)

Esta familiaridad de referencias episódicas e imaginarios terminan conformando un colectivo en su concurrencia solidaria, un núcleo opuesto a los desplazamientos de la dominación y el autoritarismo (de la dictadura, de los

¹³ Tomo *isotopía* en el sentido que le da (Eco, 1979, pp. 131-144), quien a su vez lo toma de Greimas, como el conjunto de categorías semánticas redundantes que favorecen la coherencia y uniformidad de una historia.

nazis), en otra expresión de la polaridad en la novela. Emmanuel Levinas ha destacado las diferencias esenciales entre las ideas y la fuerza en torno a su finalidad y propagación: en tanto que las ideas al difundirse pierden la pertenencia pasando a ser patrimonio de la comunidad en un nítido proceso de igualación, puesto que *persuadir es crearse pares*, en el polo opuesto, en la sujeción de la fuerza se manifiesta su finalidad que no es otra que la de escindir al mundo en castas de señores y de lacayos. Contrariamente al carácter democrático de las ideas, la fuerza siempre implica desigualdades y jerarquías (Levinas, 2002, p. 20).

El silencio –como hemos visto– es trabajado por lo menos desde dos perspectivas en la novela. Una, sinónimo de sometimiento y complicidad, es un silencio habitado de muerte, frente al cual se rebelan los prisioneros del *campo* en Polonia, a la vez que constituye un tiro por elevación sobre los mecanismos de atemorizar con que los nazis transformaron en cómplice al pueblo alemán y mediante los cuales los militares latinoamericanos buscaban inducir la indiferencia en la población civil, aquél *no enterarse como programa de vida*.¹⁴ La otra manifiesta, por medio de lo inefable, un quiebre en la homogeneidad del discurso, instalando un silencio que se puebla de presencias y de voces, que instala un límite ante lo inaccesible a la vez que un desafío, ya que es a partir del reconocimiento de esa *carencia* (de recuerdos, de comunicación con el padre, de recursos) que el relato emerge con su borboteo de lo indecible, con su signo libertario atrapado en el lenguaje de los hombres, como una contenida promesa de redención de todo lo que ha sido avasallado y vencido (Rella, 1981, pp. 174-175).

Cuando Orfeo mira a Eurídice antes de llegar a la luz del sol desobedeciendo la condición del Hades, provoca que su amada se desvanezca definitivamente en las sombras. Blanchot lee en el mito clásico la paradoja nodal de la literatura: la promesa de colocar la obra bajo una forma aprehensible (clara, comunicable) pero sin poder evitar la transgresión de la ley que vierte en su interior la sombra sellada de lo inasible (Blanchot, 1955, pp.161-162). Siempre habrá algo de Eurídice en la literatura; deseo que deviene núcleo oscuro y anfibológico, que nunca será reductible a un secreto –de ahí la inconsistencia de toda hermenéutica–, ya que no puede ser descifrado ni traducido. Debe permanecer oscuro y decir con esa oscuridad *otra manera de decir*. Punto ciego del lenguaje, de la palabra mallarmeana, que es manifestación de una ausencia, expresión de un vacío y un reclamo. Esta insistente manifestación de lo *no dicho* pareciera presentarnos la falta como una montaña volcánica levanta su cráter al cielo: una manera de esgrimir lo inefable que termina por fundirse en su contrario, tornándose *imborrable*.

Por eso “la palabra caldea, aramea, babilónica, hebrea” se manifestó atravesando los diferentes espacios para volver a unir lo que fue arbitrariamente separado. Lo inefable –además del sentido místico-religioso y

¹⁴ Así se resume esta actitud generalizada en nuestro país durante *los años de plomo*, en "Argentina: esquizofrenia y sobrevivencia", en Jitrik (1984, p. 254). Foucault (1975, p. 206) señalaba la tendencia a reproducir internamente las coacciones del poder en los sometidos a un régimen de vigilancia. Otra categoría útil para pensar la autocensura introyectada por los sujetos, es la de *inxilio* (exilio interior), tal como la expone (Perelli, 1986, pp. 90-92).

su conexión con lo sublime— puede ser leído como la actitud de resistencia del lenguaje literario a participar de la atrocidad haciéndola inenarrable: en la subversión del instrumento lingüístico *la palabra* encontraría su trascendencia. Con el acento puesto en la comunicación, el lenguaje ordinario simula colocarnos frente a la inmediatez del mundo. La abstracción persigue al objeto como una invocación esotérica, pero como ya vimos, el nombre mismo es una articulación vacía, es una ausencia. En la lengua corriente solemos confundir las cosas con su nombre, sin percatarnos de que el nombre es socavado por la muerte. Por el contrario, la lengua poética evidencia esta falacia; justamente, poniendo de manifiesto este vacío encuentra el espesor de la palabra, sus ecos, sus conexiones secretas. Por eso *La Palabra* con mayúsculas, la indecible, la que nunca aparece escrita es la que señala el punto de reunión con el padre y consigo mismo. Puesto que, al hacer de *la palabra* una *desaparecida* del texto se desquicia esta paradoja de la lengua, pero además se apuesta a la restitución de una presencia que es colocada, ahora sí, *fuera* del alcance de la muerte —en tanto ausencia de una ausencia— y en tanto palabra literaria.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética* [1970], Barcelona, Hyspamérica, 1984.
- ARTEAGA Juan José. *Uruguay. Breve Historia contemporánea*, México, Fondo de Cultura, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá* [1959], Caracas, Monte Avila, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [1955], Barcelona, Paidós, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 1993.
- CAETANO, Gerardo. *El Uruguay de la dictadura, 1973-1985: La era militar*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1989.
- ECO, Umberto. *Lector in fábula* [1979], Barcelona, Lumen, 1981.
- ELIZONDO, Salvador. *Teoría del infierno*, México D.F., Fondo de Cultura, 2000
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar* [1975], Buenos Aires, Siglo XXI, 1991.
- FOUCAULT, Michel *La vida de los hombres infames*, La Plata, Altamira, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III* [1972], Barcelona, Lumen, 1989.
- HUHLE, Rainer. “Mauricio Rosencof: poeta, prisionero, tupamaro” en Rolland Spiller (editor), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1995.
- JITRIK, Noé. *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.
- KERMODE, Frank. *El sentido de un final* [1967], Barcelona, Gedisa, 1983.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- LESPADA, Gustavo. “Ética y estética en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”. *Revista Literatura Mexicana*, Vol. XII, No.2, México D.F. (segundo semestre de 2001).
- LESPADA, Gustavo. *Esa promiscua escritura*, Córdoba, Alción Editora, 2002.
- LEVI, Primo. *La tregua* [1963], Barcelona, Muchnik, 1997.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre* [1947], Barcelona, Muchnik, 1995.
- LEVINAS, Emmanuel. *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*, México D.F., Fondo de Cultura, 2002.

- MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*, París, F. Maspero, 1966.
- MOLAS, Ricardo Rodríguez. *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1985.
- PACHECO, José Emilio. *Morirás lejos* [1967], México, Joaquín Mortiz, 1991.
- PERELLI, Carina y RIAL, Juan. *De mitos y memorias políticas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- RELLA, Franco. *El silencio y las palabras* [1981], Barcelona, Paidós, 1992.
- ROSENCOF, Mauricio. *El bataraz*, Montevideo, Alfaguara, 1999.
- SHKLOVSKI, Víctor. "El arte como artificio" [1915], en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (T. Todorov compilador), México, Siglo XXI, 1997.
- SONTAG, Susan. *Estilos Radicales* [1969], Madrid, Taurus, 1997.
- STANISLAVSKI Constantin. *Un actor se prepara* [1953], México, Editorial Diana, 2000.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio* [1976], Barcelona, Gedisa, 2000.