

Prólogo al libro
LO LARGO Y LO CORTO DEL VERSO HOLOCAUSTO

“La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, junto con la obligación de expresar”

Samuel Beckett

Yo me morí a los veintiún años. O a los dieciocho. O a los quince.¹

Orfeo, hijo de Calíope y de Apolo, tenía la facultad de detener los ríos, hacer mansas a las fieras y cambiar de lugar las selvas sólo con tocar la lira. Fue con su canto que atrajo el amor de Eurídice. Un día, mientras ésta se pasea por las orillas del Hebro, viendo que quiere ser cortejada por un pastor, huye; al correr, una serpiente muerde su pie, la mata. Orfeo baja al Hades, ruega que Eurídice le sea devuelta. Perséfone decide devolverle a Eurídice con la condición de que no la mirase hasta que llegara a los lugares de arriba. Y cuando ya estaba muy cerca, arrastrado por un deseo irrefrenable

Eurídice ¿estás ahí?

Vuelve sus ojos hacia la que iba a su espalda porque ya no puede resistir ese deseo de verla

Eurídice ¿estás ahí?

Y él la pierde por segunda vez. ¿Y él?

Como si hubiera muerto, como si se cumpliera en la invitación de *Muere siempre en Eurídice*

*Sé siempre muerto en Eurídice, cantando más
y celebrando más, a la pura relación remóntate.
Aquí, entre los que desaparecen, en el reino de la caída,
sé como una copa resonante, que ya se quebró con el sonido*

Rainer María Rilke

¹ Yo morí en Auschwitz pero nadie lo sabe. Charlotte Delbo

Si no quieres perder a Eurídice no la mires hasta llegar a los lugares de arriba.

Das Wort Tod ohne Negation zu lesen, subraya Rilke. Ley que rige la vida del poeta. Una radical impaciencia, una urgencia, celebración del deseo.

Después.

Más tarde.

No la mires hasta llegar arriba.

Así se abre el espacio- tiempo catastrófico. Escribir, para Blanchot, es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Constituyendo la escritura una verdadera insurrección contra el habla. El escritor es aquel que resiste al pacto de la palabra. Quizás encontremos allí la causa de su expulsión de la ciudad platónica. Arriesgar el lenguaje en ese tono donde el yo del escritor no hace más que desaparecer.

¿Qué podía hacer? ¿Adónde dirigirse, cuando por dos veces le habían arrebatado la esposa? ¿Con qué llanto podría conmover a las Manes, con qué súplicas a los otros dioses? Mientras, ella navega, fría ya.

Virgilio

El que escribe es quien oyó lo incesante, lo interminable. Así el poema es aquella voz que no puede interrumpirse porque no habla: Es, indica Blanchot. Ausente de sí, perdido para el mundo; en esa extrema debilidad intenta recogerse en el poema.

*Lo que yo quiero no es cantar al hierro: es el hierro.
lo que yo pienso es sólo dar la idea del acero- y no el acero-
lo que me enfurece en todas las emociones de la inteligencia
es no cambiar mi ritmo que imita el agua cantante
por la frescura real del agua tocándome las manos,
por el sonido visible del río donde puedo entrar y mojarme,
que puede dejar mi ropa escurriendo,
donde me puedo ahogar, si quisiera,
que tiene la divinidad natural de estar allí sin literatura.
¡Mierda! Mil veces mierda por todo lo que no puedo hacer.
¿Qué todo?- ¿qué es todo, todo, todo?*

Fernando Pessoa

Susan Gubar comienza su ensayo con la cita *demasiado y demasiado poco* tomado del libro “El niño quemado busca el fuego” de Cordelia Edvardson. Todo lo que es, dice Bataille, es demasiado: “al final, todo me pone a

punto, me quedo colgado, desnudo, en una soledad definitiva: ante la impenetrable simplicidad de lo que es... Completamente disuelto el mundo en mí tiendo con todas mis fuerzas hacia lo que me derribaría”. Una suspensión del sujeto ante lo que es, una suspensión que invoca al ser desnudado, desnudado de todo.

La explosión total del lenguaje para partir de cero. Arrancar de la propia lengua una literatura menor cuya voz exasperada, desviada, se topa con el silencio. Salir de las palabras que no son más que la presencia de otros en la lengua.

Se me lleva la profunda tiniebla que me envuelve mientras tiendo hacia ti, ¡ay! Sin ser ya tuya, mis manos impotentes, Orfeo.

A contrasentido. Si le dicen: no debes darte vuelta, su demasiado deseo le hace volverse. Encarnar el verbo, darle cuerpo. El propio cuerpo. El escritor sufre y goza de un hambre primordial que se cristaliza sobre la palabra.

Nunca el deseo de decir es tan imperioso. Sin embargo, su deseo de decir es, absolutamente, otra cosa. El ayunador, espectador de su hambre completamente satisfecho. Así, el artista del hambre de Kafka sabe que le es forzoso ayunar ya que no puede evitarlo.

Porque- dice con los labios alargados como si fuera a dar un beso, - porque no pude encontrar comida que me gustara. Si la hubiera encontrado, puedes creerlo, no habría hecho ningún cumplido y me hubiera hartado como tú y como todos.

Y sin poderse contener, volvió los ojos a su querida Eurídice. En ese momento quedaron rotos los pactos.

Demasiado y demasiado poco.

Respondía con sonrisa forzada a las preguntas que le dirigían o sacaba, quizás, un brazo por entre los hierros para hacer notar su delgadez. Entonces se quedaba mirando el vacío... “Ser artista es fracasar, como nadie más se atreve a fracasar” resuena la voz de Beckett quien en su último poema “Cómo decir” plantea el tópico de la imposibilidad y la obligación de decir. Obligación que lo lleva a saber que se enfrentará al fracaso. Hablar implicaría el poner en cuestión dónde están y quiénes son. Beckett se acerca a ese estadio del lenguaje que llama “unword”, y que Laura Cerrato traduce como despalabra.

Literatura del agotamiento: *try it again. Fail again. Fail better*, siendo el apartarse del fracaso: la deserción, manualidades, el dedicarse a tareas domésticas, *vivir*.

Yo me morí a los veintiún años. O a los dieciocho. O a los quince.

La literatura de los campos nace de una obstinación de querer nombrar lo innombrable. Así el poeta Holocausto es un sobreviviente que desea como mendigo la salvación por la escritura. Según se cuenta, en un poblado jasídico, al final del Shabat, se planteó la pregunta sobre cuál sería el deseo de cada uno. Un mendigo en un rincón oscuro, respondió que quería reinar y ser poderoso, hallarse durmiendo en el palacio y que el enemigo irrumpiese y que él sin tiempo para vestirse emprendiera la fuga en camisa habiendo llegado sano y salvo hasta allí. Eso querría, argumentó. ¿Qué hubiera ganado con este deseo? Una camisa, responde Héctor Murena. Pero no cualquier camisa, sino una camisa “salvada”, con la cual se hubiera salvado. Un bien material respaldado por el recuerdo del reino que se pierde. Un mendigo desea ser un rey derrocado, desea una camisa.

La experiencia del horror puede engendrar dos actitudes opuestas: o bien una especie de mutismo que se traduce en un silencio total o bien, por el contrario, un deseo irrefrenable de testimoniar, una urgencia verbal, eso que Antelme denominó “una verdadera hemorragia de la expresión”. Momentos, episodios, personajes, mezclar la temporalidad, romper la coherencia narrativa de diversas maneras. El escritor, consciente o no, el escritor- testigo, teatraliza su relato, procede a una puesta en escena de los acontecimientos, se esfuerza por encontrar una palabra adaptada, alucinada.

Demasiado y demasiado poco.

En su libro *Poetry After Auschwitz*, Susan Gubar cita a Michael Berenbaum, director del Museo del Holocausto de EEUU, quien utiliza la suerte corrida por la mujer de Lot para explicar la dificultad de introspección del sobreviviente.

“Una persona no puede disponerse a mirar hacia atrás mientras huye”.

Escapa por tu vida, no mires tras de ti, ni pares en toda esta llanura, escapa al monte, no sea que perezcas.

Qué de la destrucción, qué de la mirada hacia el desastre, paraliza. Entonces llovió Jehová sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego y destruyó las ciudades y toda aquella llanura. Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él y se volvió estatua de sal.

El poeta- Orfeo sin poder contenerse vuelve los ojos a su querida Eurídice. En ese momento se echaron a perder todos sus esfuerzos y quedaron rotos todos los pactos con el tirano. Y si Orfeo no estuviera en el hades sino que estuviese sentado a la puerta de Sodoma. Si eso que quiere tanto no es su amada, sino su amada en el medio de la destrucción. Si en lugar de huir se diera vuelta..., porque él siempre se da vuelta. ¿Cómo cantaría su garganta llena de sal?

Lot y sus hijas se alojan en una cueva. Ellas, creyendo ser las únicas sobrevivientes del desastre y con el fin de conservar la generación deciden emborrachar a su padre y acostarse con él. *Y concibieron las dos hijas de Lot, su padre.*

La catástrofe de saberse solo, de creerse aislado degenera la descendencia. Frente a ello, lo único que queda: guardar silencio.

Debes escribir no sólo para destruir, no sólo para conservar, para no transmitir, escribe bajo la atracción de aquella parte de desastre en que zozobra, a salvo e intacta, toda realidad.

Maurice Blanchot

Yo me morí a los veintiún años. O a los dieciocho. O a los quince.

¿Acaso morí? Apenas. Apenas, dice Blanchot, acerca de Narciso. Hecho imagen, se disuelve en la disolución inmóvil, ahí, donde se diluye sin saber, perdiendo una vida que no tiene. Apartado de sí. No es él, su yo tal vez inexistente en ese retiro absoluto frente a la prohibición de ver. Aislado de esa presencia reflejada, ese sí mismo que le falta, obtiene el habla fingida de la voz sin cuerpo de Eco. Representación sin presencia, lo invisible en lo visible.

¡Eurídice! La seguía llamando aquella voz y aquella lengua gélida. ¡Ay, desventurada Eurídice! Y se le estaba escapando la vida. ¡Eurídice! repetían las riberas cuan largo era el río.

Modos del discurso que denotan consecuencias políticas, psicológicas y estéticas de la calamidad. Los poetas desean no olvidar aquello que no pueden recordar. Recordar lo que no se supo según el verso de Celan *Nadie atestigua / por el testigo*. De manera que los poetas Holocausto actuarían como testigos por poder o por delegación.

Si escribir poesía después de Auschwitz es para Adorno una barbarie, queda por analizar los conceptos del antes y del después, del allí y el aquí.

Si yo me morí a los veintiún años, o a los dieciocho o a los quince.
¿Cuándo es después?

Así, lo que Susan Gubar introduce es la idea de un tiempo fuera de quicio ya que para el habla de los artistas el después no ha sobrevenido.

*No es difícil de ejercer el arte de perder
Aunque se parezca (¡Escríbelo!) al desastre.*

Escribir palabras que se parezcan al desastre; pide Bishop. El asesinato, la masacre exige de una voz entrecortada, una voz que amenace asfixiar. Si, al decir de Milosz el lenguaje es la única patria; de qué naturaleza es la residencia de los poetas Holocausto. Qué lenguaje como patria garantizando el terror, la amenaza, qué patria asesina exiliadora de sus hijos. Las palabras como lugar de la corrosión; lo que desintegra, hace desaparecer

*Leche negra del alba la bebemos al atardecer/...
Cavamos una fosa en los aires allí no hay estrechez*

La palabra como alimento siniestro que el poeta sólo digiere en forma de muerte- ceniza. Alimento que provoca la confusión entre el antes y el ahora. Hacer del lenguaje criminal otra cosa. Hacer de ese uso que la barbarie dio a la lengua, música, una fuga. Acaso una Todesfuge, ese poema de Celan que *grita tocad más dulcemente a la muerte la muerte es un maestro de Alemania/ grita tocad más sombríamente los violines luego subiréis como humo en el aire*. Derrida analiza la expresión *mit Fug und Recht* que normalmente significa “con derecho”, pero que equivale a lo desencajado, lo dislocado, lo desajustado. Análogo al inglés *the time is out of joint* del espectro en Hamlet, desincroniza. La polisemia de la palabra *Fuge* entendida tanto como nota musical o como disolución recorre los efectos del fantasma: no vemos cuando nos mira, pero estamos entregados a su voz. Entonces y ahora, allí y aquí, los muertos y los vivos, dice Gubar, apuntando a la cuestión de la identificación. Imaginación empática dicha en la voz media, esa voz intermedia (*in- between*) como alternativa a la voz activa y la pasiva. Barthes entiende que la tarea apremiante de la escritura moderna consiste en intentar recuperar discursivamente lo que se ha perdido en la gramática. Aquello a lo que apela Hayden White como manera apropiada de escribir el trauma. Relación privilegiada entre el pasado y el presente.

Ahora bien, qué presente, si el sistema verbal hebreo, al menos en el estado clásico de la lengua y, según el estudio que hace del idioma Baruj Spinoza, es un sistema aspectual y no temporal, es decir, que distingue entre aspecto

perfectivo (acción acabada) y aspecto imperfectivo (acción inacabada). El hebreo no suele referir las acciones a ningún otro tiempo que el pasado o el futuro. En lo que respecta al presente, se considera como un punto, esto es, como el final del pasado y el comienzo del futuro. Spinoza considera que los verbos referidos al pasado y al futuro son adjetivos, y los infinitivos no son otra cosa que adjetivos sustantivados.

El modo que los latinos llaman infinitivo es en hebreo un puro nombre de pensamiento que por esa causa no reconoce ni presente, ni pasado. Otra gran diferencia es el eje de su construcción. Mientras que el griego y las lenguas latinas se edifican alrededor del verbo de la cópula: Ser; el hebreo carece del verbo ser en presente. Entonces, más que frente a una ontología nos encontramos ante la arquitectura del acontecimiento.

La innovación espinosista consiste en considerar la lengua hebrea antigua como lengua viva, es decir, productiva. La suya, primera gramática del hebreo escrita en latín por un judío. Estudiarla geoméricamente, como líneas, superficies o cuerpos.

El lenguaje como línea, superficie o cuerpo. ¿Qué cuerpo? ¿En qué idioma habla mi cuerpo muerto?

Poetas Holocausto que escriben en inglés ó en francés o en rumano o en español. ¿En qué idioma hablan cuando escriben? Acaso la lengua materna sea esa geometría ubicua afectando los restos desplazados en otras lenguas vivas, sobrevivientes. Lejos de la metafísica de la presencia, dios como huella. Dios o Eurídice ya no presentes. Operación del *sive* spinoziano, del *Deus sive natura*: Dios, es decir, la naturaleza; *ius sive potentia*. Es decir, es decir... inflexión de la palabra, esa cosa singular existente en acto.

Ni locura, ni anestesia. Demasiado. Demasiado poco.

No aguantar, darse vuelta. Caerse del paraíso. Adán, Eva, la víbora y dios ¿Quién es el poeta? Ser la víbora: dar o no la manzana. La responsabilidad-respuesta del escritor es imaginar. Y la imaginación es la construcción de una identidad narrativa que funda al escritor y luego al lector. Esa es la acción del poeta, ir hacia el árbol y darle del fruto al Adán/ Eva- lector, y al entregarla provocar tal conmoción que ya nada sea como era entonces.

Después de comer, Dios pregunta por Adán. Él se mira, siente vergüenza, se ve desnudo. Expulsión y caída o el deambular de Orfeo.

Identidad narrativa que es tanto “lo mismo” como “la ipseidad”. Ser otro para sí mismo. La distancia de sí respecto de sí.

*Tus ojos en el brazo,
separados uno del otro por el fuego,
continúan meciéndote,
en volantes sombras
de corazón, a ti.*

¿Dónde?

*Apaga el lugar, apaga la palabra.
Extínguelos. Mídelos.*

Resplandor- de- cenizas, cúbito- de- cenizas- tragado.

Desdonde

*Hipo
de ceniza, tus ojos
en el brazo,
siempre.*

Paul Celan

El cambio del modo verbal, del indicativo que describe al imperativo en la mitad del poema, ahí donde el poeta parece tomar la voz del opresor, del torturador *extínguelos, mídelos* hace acontecer la distancia, la salida de sí. Ese otro en él; otro sin ser otro, dice Blanchot en “La escritura del desastre” o en palabras de Ovidio sobre Narciso *desgraciado, porque no eras lo otro, porque eras lo otro*. Alejado de sí, muriendo de no re- conocerse, deja huella de cuanto no ha tenido lugar.

En los versos una sintaxis fragmentada expresa la pérdida, la amputación. El *Khubrn*, la palabra yiddish dice lo que la griega Holocausto o la hebrea Shoah, habla sobre la destrucción en su idioma donde resuena la *yidische geshikte*. Cuando la palabra sale y está ahí, explica Hans- Georg Gadamer, soy yo quien se “desenrolla” de ella. Pero, ¿quién, yo? ¿Soy yo la palabra, como toda criatura es una palabra de creación? ¿Vuelvo a la palabra de la que provengo? *Khubrn*.

Ha llegado casi a la luz del sol cuando le asalta una terrible duda: ¿Le sigue realmente Eurídice? Y se vuelve.

Pero Eurídice se desvanece y muere por segunda vez. ¿De su descenso, habría traído noticias sobre la manera de llegar al Hades?

Nosotros no podemos no imaginar.

Terrence Des Pres

Un desastre que canceló el erotismo y la ciudadanía. El poeta, el yo lírico escribe sobre ningún tema.

*Te conozco, eres la profunda inclinada
Yo, el alanceado, te estoy sometido.
¿Dónde llame un verbo que de ambos testimoniara?*

Tú- toda, toda real. Yo- todo delirio.

Paul Celan

La métrica, la sintaxis, el tono, la musicalidad contribuyen a construir aquello que los romanos denominaban *damnatio memoriae*, término que Susan Gubar acerca al estado de vivo- muerto del poeta como aquella consciente obliteración de la memoria.

Y la serpiente dijo a la mujer: Morir no moriréis.

Se entra al desierto con la lengua materna y se sale con el Libro (ley). Itinerario complejo que, ante la catástrofe, quiebra el pasaje provocando la pregunta que formulara Hanna Arendt *¿Was bleibt? Die Muttersprache*. El signatario del acuerdo, de la ley, el autor. Si la ley es un ordenamiento racional dictado por una autoridad competente en miras al bien común. La determinación de no mirar hacia atrás, o de no comer del árbol son mandatos imperativos dirigidos a ese uno (Orfeo- Adán). Así, el poeta-Orfeo- víbora no es un trasgresor porque está justamente en ese estado fuera- de- la- ley. Por su condición de extranjero no le alcanzaría la jurisdicción legal. Y digo alcanzar en su doble sentido, no lo comprende pero tampoco le basta.

En el derecho hay escritura, no firma. Si a partir de Moisés la geografía se hizo mapa, desierto- texto, lugar marcado, quien lo atraviesa hace propio su nombre; quien marca en su cuerpo el recuerdo de la errancia se llama judío. Orfeo- víbora legisladora nombra el débito, eso objetivamente debido a otro, eso que propia y formalmente puede ser llamado derecho.

La imaginación literaria es una parte de la racionalidad pública. La capacidad de la imaginación empática es un ingrediente esencial de una actitud ética que exige que uno se ocupe del otro. Martha Nussbaum en su libro *Justicia poética* indaga la contribución que puede hacer la literatura a una sociedad más justa, y cita a Charles Dickens en “Tiempos difíciles”

¡Querido lector! De ti y de mí depende que en nuestros respectivos campos de acción sucedan o no cosas similares. Démosles reposo.

Yo me morí a los veintiún años.

Pero ¿quién de los poetas, pasados y presentes, no es un negro, y a cual de los poetas no lo mataron?

Marina Tsvietáieva

ANA ARZOUMANIAN