

LA ORFANDAD DE LA LENGUA MATERNA

Carlos Cortés

Tal vez algunos de ustedes reconozcan detrás del nombre Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno el de Juan Rulfo. Cuando lo supe me sorprendió la borradura de los nombres, los fantasmas que deja entrever. Juan Rulfo es un nombre hecho de nombres tachados, fantasmáticos, como los personajes de su obra. Los espectros del padre asesinado a sus siete años, de la madre muerta dos años después, de los pueblos muertos en Jalisco. Es un nombre nacido en el orfanato en el que se crió y desarrolló su mundo imaginario, un nombre huérfano de nombres completos.

“- Han matado a tu padre. – Y a ti, ¿quién te mató, madre?”, se murmulla famosamente en *Pedro Páramo*. ¿Quiénes murmuran? Los nombres de lo indecible, de lo no nombrado, de lo innombrable. El nombre de Rulfo, como su literatura, está hecho de lo que no se dice –y no deja de decirse-, de espacios en blanco, de silencios, porque se escribe a partir de la pérdida, en los intersticios de una ruptura –estrageo, desastre, catástrofe- que ahonda en las ruinas de un orden quebrantado, abolido, el “reino que estuvo para mí” –en palabras de Darío- y que nunca fue nuestro en el presente. Como dice Paz sobre Rulfo: “Páramo es un antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación”.

Se escribe de un silencio despallabrado a un silencio de palabras –balbuceante-, como anuncia Foucault en referencia a una novela de Claude Ollier: “el espacio accedía al

lenguaje por un ‘tartamudeo’ que abolía el tiempo”. Queriéndolo llenar, el espacio permanece vacío. En esos espacios que no se dicen, en los cuales podemos leer a Rulfo y escuchar a sus muertos desintegrándose en lenguaje –“Me mataron los murmullos”, dice Juan Preciado, en la frase más célebre del libro-, he encontrado el rastro sin rostro de mi nombre hecho y deshecho también de tachaduras, de apellidos y nombres rasgados, y mi relación indecisa, indecible, con las palabras.

En mi nombre roto, en mi nombre impronunciable, el de mi propio padre, encuentro los nombres secretos –borrados, olvidados, consciente o inconscientemente tachados- como si todo proceso escritural los volviera visibles en su invisibilidad. Eso no dicho que me pone en situación de orfandad, como a Rulfo, entre decir y no decir, con relación a la lengua materna, en la grieta-grito de silencios audibles que nos dicen y nos escuchan, está la escritura y, más tarde, la tradición literaria, ese palimpsesto de palimpsestos redescubierto por Borges.

Pedro Páramo es, como sabemos, una telemaquia –los primeros cuatro cantos de *La odisea*-, es decir, la búsqueda del padre perdido en un viaje intertextual que va del arquetipo occidental –el *nostoi* de Ulises- al mito mesoamericano –Quetzalcóatl descendiendo al Mictlán-. Sin que el lector lo sepa aún, al principio de la novela Juan Preciado llega a la “provincia de almas muertas”, el lugar de las cenizas –donde se asienta el comal, Comala-, a recoger lo que no sabe de su padre. En realidad, va en busca del hecho narrativo fundacional, el hilo de lenguaje con el cual tramar el relato.

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera”, se nos

advierde en el mandato testamentario –la muerte de la madre- que convoca el acto escritural y desencadena el mecanismo narrativo. El tercer párrafo explicita el “rencor vivo” que será la catábasis rulfiana y el reclamo de reconcomio que estremece el texto: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”.

Juan Preciado parece invertir el *Ecce homo* nietzscheano: “Como mi padre estoy muerto, como mi madre vivo aún y envejezco”. Como mi madre estoy muerto, como mi padre estoy muriéndome, dice el personaje de Rulfo. Lo que le pide la madre es memoria, aunque sea una memoria muerta. Es el mandato de memoria que se le exige al sobreviviente –aunque esté muerto o en tránsito de morir- y que hace que la literatura autobiográfica y autoficcional en Occidente provenga del luto y adquiera un carácter testamentario: “El sobreviviente no sólo ve su propia muerte prefigurada, es decir, hecha posible, en el morir del otro, sino también reconoce que ahora la sobrevivencia del otro se confía a su propia memoria nada más” (Ferraris: p.56).

Pedro Páramo reúne telemaquia y catábasis –*descensus ad Inferos*- en un relato con reminiscencias míticas que, si bien entronca con la tradición clásica y la cosmovisión mesoamericana, se diferencia de Homero, Virgilio, Ovidio y Dante al no ofrecer escapatoria, al respirar a través de las palabras. Si la imagen arquetípica del agua es la espiral, según Giorgio Agamben (2016: 51), la imagen del tiempo rulfiano es un remolino de polvo suspendido, el desierto sin entradas ni salidas.

Como dice Paz: “El personaje de Rulfo vuelve a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación... es

el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen –no una descripción- de nuestro paisaje... no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú” (Paz: 17-18).

Los murmullos de la novela se petrifican en el silencio perpetuo del autor y explican el lenguaje roto y el tiempo entrecortado que vuelve sobre sí mismo. De Comala no hay fuga, ni en el relato ni en su lenguaje balbuceante que, como dice Frida Kahlo, musita “calladamente, la pena. Ruidosamente, el dolor”.

El viaje a Comala de Juan Preciado, un sobreviviente que no sobrevive, una memoria que va desmemoriándose, invoca el mito ancestral del dios Quetzalcóatl que parte a la región de los muertos, el Mictlán, por los huesos del padre a los que infundirá vida para crear al género humano. En *Hombres de maíz* (1949), Asturias alude al mito: “...porque los que se han entregado a sembrar méiz para hacer negocio, dejan la tierra vacía de huesos, porque son los huesos de los antepasados los que dan el alimento méiz, y entonces, la tierra reclama huesos...”

Otro intertexto del relato se refiere a Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl –un rey que a menudo se confunde con el dios homónimo-, quien reclama los huesos de su padre asesinado y se horroriza al descubrir que fue muerto por sus hermanos. El códice *Anales de Cuautitlán* se expresa en términos que recuerdan a los de la novela: “Y el joven 1-Caña (Ce Ácatl) ya va en busca de su padre. Va diciendo: - ¿En dónde está mi padre? Le responde el buitre: - A tu padre lo mataron: allá yace, allá lejos lo fueron a enterrar” (Garibay: 24).

Los *Anales* incluyen un dibujo primitivo, tomado de un códice anterior perdido –un palimpsesto-, en que el nombre Ce Ácatl está atado por un cordón umbilical a los nombres de sus padres. Tu nombre pasa, parece decirnos, por los nombres de los ancestros. El nombre porta los orígenes, como lo hace Rulfo al negarlos. Como lo hago yo mismo, al negarlos. Los personajes de Rulfo no pretenden salir de Comala sino encerrarse en el lenguaje, en los murmullos secos del habla de los muertos.

Como se permite recordar Foucault, el duelo convertido en el acto de escritura se remonta a las *laudatio* fúnebres e *hypomnemata* –cuadernos de notas- de la antigüedad, pero adquiere su sentido moderno con la literatura cristiana confesional que funda San Agustín de Hipona, quien dice en las *Confesiones*: “Me sorprendía de que viviesen aún los demás mortales, cuando había muerto él, a quien había amado como si fuese inmortal, y aún más me sorprendía de vivir yo mismo, que era otro él. Alguien ha hablado bien de su amigo, que era la mitad de su alma. En efecto, yo sentía que la mía y la suya eran una sola alma en dos cuerpos: por ello la vida me causaba horror –yo no quería vivir a medias- y por ello me daba miedo la muerte, con lo cual habría muerto del todo también, a quien había amado tanto” (Ferraris: p.63).

En *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*, Maurizio Ferraris insiste en la filiación testamentaria de todo acto de escritura. El “rendimiento de cuentas” está en íntima relación con “la dimensión póstuma” de la memoria. Como puede constatar en el discurso confesional de Agustín de Hipona, Montaigne, Rousseau o Nietzsche, así como en autores contemporáneos que adrede desdibujan y redibujan las relaciones entre discurso autobiográfico y creación literaria –lo que llamamos en la actualidad autoficción-, “...el

luto, unido a la posibilidad o al pensamiento del sacrificio, se convierte en el origen del mundo humano, de la memoria, porque no existe memoria que no sea luctuosa” (Ferraris: p.65).

De la memoria, “que constituye la posibilidad y la pensabilidad de toda vida presente, (que) disuelve la inmediatez natural”, según Ferraris, surge el proceso de la escritura. La *postumidad* es inherente a la escritura. Es decir, todo escritor es póstumo en el sentido de que el “desastre” –la muerte, que antes que la propia es la muerte del otro y la imagen de su muerte en tanto imagen y representación-, ha ocurrido previamente. O dicho de un modo que me gusta: toda escritura es elegiaca.

El primer llanto o llanto de la literatura es el *Gilgamesh*, el poema más antiguo de la humanidad, y que Rilke define como “la epopeya del miedo a la muerte” y la búsqueda de la inmortalidad. El *Gilgamesh* precede a *La Biblia* y a *La odisea* en mil años y les hereda el relato del diluvio universal, el viaje del héroe y el descenso al reino de los muertos. Pero lo que lo hace memorable es la conciencia de la brevedad humana.

Como algunos de ustedes recordarán, los dioses deciden castigar a Gilgamesh quitándole lo que más ama, en una expiación similar a la que después llevará a Aquiles a lamentarse por la muerte de Patroclo o a Job por la de sus hijos. Los dioses condenan a su mejor amigo, Enkidu el salvaje, porque ambos mataron al gigante Humbaba y al Toro Celeste. Después de agonizar durante “doce largos días” Enkidu llama a Gilgamesh y le dice entre estertores: “¿Me has abandonado, amigo querido? Me dijiste que vendrías en mi ayuda cuando sintiese miedo, mas no puedo verte, no has acudido a ahuyentar este peligro. ¿Acaso no éramos inseparables tú y yo?” (Mitchell: p.136).

Durante dos cantos, Gilgamesh se plañe por Enkidu aunque es en la tablilla VIII en que su voz, que nos viene de casi cuatro mil años atrás, repite con estremecimiento las mismas emociones que desde entonces resonarán como una letanía en los cantos fúnebres de la humanidad:

“Que los senderos que te condujeron al Bosque de los Cedros te lloren sin cesar día y noche, que te lloren aquellos ancianos de la bien murada Uruk que nos bendijeron al partir, que te lloren las colinas y las montañas que ascendimos, que te lloren los pastos como a su propio hijo, que te llore el bosque que talamos con furia, que te lloren el oso, la hiena, la pantera, el leopardo, el venado, el chacal, el león, el toro salvaje, la gacela, que te lloren los ríos Ulaya y Éufrates, cuyas sagradas aguas ofrecimos a los dioses... Escuchadme, ancianos, escuchadme, jóvenes, mi amigo amado está muerto, está muerto, mi hermano amado está muerto, lo lloraré mientras respire, sollozaré por él como una mujer que ha perdido a su único hijo... ¡oh, Enkidu! ¿Qué es este sueño que se ha apoderado de ti, que ha ensombrecido tu rostro y detenido tu respiración? Mas Enkidu no respondía. Gilgamesh tocó su corazón, mas no latía. Entonces, como el de una novia, cubrió con un velo el rostro de Enkidu. Semejante a un águila, Gilgamesh trazó círculos a su alrededor, no cesaba de acercarse y alejarse de él, como una leona cuyos cachorros han caído en una trampa, se arrancaba mechones del cabello, rasgaba sus magníficas vestiduras como si estuvieran malditas”.

(Mitchell: p.137-139)

Gilgamesh es tanto la primera novela de iniciación de la historia de la literatura como una “autobiografía imaginaria” escrita en tercera persona. El poema es un canto a la fragilidad humana resumido en las irónicas palabras de Ut-napishtim –el antecedente del Noé bíblico- a su esposa: “¡Mira a éste! Quería vivir eternamente, pero, en cuanto se sentó, el sueño lo envolvió como la niebla”. En la mitología sumeria, el sueño es el hermano menor de la muerte.

Aunque podamos anhelar ser dioses, la paradoja esencial de la condición humana está ya presente en la epopeya: solo accedemos a la eternidad por medio del relato de su

búsqueda incesante. Enkidu es domesticado y abandona la naturaleza, pero a cambio del contrato social adquiere la dolorosa percepción de la muerte.

Después de enterrar a su amigo, en la tablilla IX, Gilgamesh sabe que la muerte del otro es la repetición de la muerte en uno mismo: “¿También yo he de morir? ¿He de estar tan carente de vida como Enkidu? ¿Cómo puedo soportar esta angustia que anida en mi vientre, este temor a la muerte que me empuja sin cesar?” (Mitchell: p.142)

El héroe atraviesa numerosas pruebas iniciáticas, encuentra al viejo Ut-napishtim en el Jardín del Edén, como sobreviviente del diluvio universal, en una tradición cultural que será recogida por el *Génesis*, e implora que le revele el secreto de la eterna juventud. Ut-napishtim accede a sus ruegos y le cuenta que el misterio reside en un “arbusto espinoso” en el Gran Abismo del fondo marino. Gilgamesh emerge eufórico del mar con la planta entre sus dedos sangrantes y proclama que ha vencido a la muerte. Sin embargo, la plenitud dura poco. Una serpiente, que veremos más tarde en numerosas representaciones cristianas, roba el regalo de los dioses y Gilgamesh acepta desconsolado su derrota. Su derrota o, más precisamente, la narración de su derrota, que es su triunfo.

El relato sobrevive en las tablillas cuneiformes mucho más de lo que jamás soñaron sus escribas sumerios o el propio Gilgamesh al mostrarse orgulloso ante las murallas majestuosas de Uruk, en la última línea del poema.

Desde *Gilgamesh* no hay escritura sin algo que se muera antes y sus palabras reviven en el *Cantar de Roncesvalles* y las numerosas variantes de la *Chanson de Roland*, las *Coplas de Manrique*, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de García Lorca, en la *Elegía a Ramón Sijé* de Hernández o en *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* de Sabines, para

apenas mencionar algunos ejemplos que trazan un arco temporal que cubre la tradición elegíaca hispanoamericana. Aunque no es este el tema que me corresponde tratar, en el *Gilgamesh* ya está dicho todo, como escribió Borges.

Solo se puede hablar de lo perdido, de lo que no se tiene, de lo que no es, de lo que no puede decirse, como expresa con acre asertividad Antonio Gamoneda: “Donde yo existo más,/en lo olvidado”. En su biografía sobre Zelda y Francis Scott Fitzgerald, Pietro Citati define esta ausencia como “la poderosa e imperceptible música trágica de las cosas perdidas” y menciona una frase del propio escritor estadounidense: “Las cosas resultan más dulces una vez que las has perdido”.

Durante la infancia no tenemos conciencia de la memoria. Y en el resto de la vida parece que no tenemos otra cosa que no sea memoria. En la infancia, esa que no recordamos, o que recordamos por la memoria de otros, por los recuerdos de los recuerdos, existe el presente que se nos presenta como real. En la infancia somos la memoria de lo que no recordamos, tal vez de lo que no entendemos, tal vez la plenitud de no ser conscientes del todo de lo que Maurice Blanchot denomina el desastre: “Toda literatura... es ‘escritura del desastre’: signada a la vez por la catástrofe histórica y el vértigo del lenguaje (...) condenada a interrogarse a sí misma sin descanso, a impugnar toda identidad, toda plenitud que pretenda fijarla, a abrirse siempre en una suerte de duelo inconsolable”, como explica Alan Pauls.

Ese duelo con las palabras es, en efecto, un duelo, llevar luto por lo ido/yéndose: la “innombrable incineración” (Jacques Derrida) que representa lo innombrable, “memoria de

lo inmemorial” (Blanchot) que es la esencia de toda pérdida y que el relato –cualquier relato- restituye con un vacío de palabras.

Como cuento en una de mis primeras narraciones, “Mujer arrodillada con los instrumentos de la pasión”, el personaje femenino pierde el anillo del esposo muerto. El anillo representa su dolor, ocupa el lugar de su dolor, y está vacío, redondo y abierto como una letra. Ella porta su duelo sin nombrarlo en la vacuidad de un anillo que solo rodea su dolor sin expresarlo. El lenguaje son como anillos que retienen el contenido de los objetos y que al mismo tiempo lo dejan escapar. T.S. Eliot, en la admirable versión de *The Dry Salvages* que nos legó José Emilio Pacheco, refiere esta contradicción: “Tuvimos la experiencia aunque no captamos el significado./Y acercarse al significado restaura la experiencia”.

El dolor es silencioso, como el anillo perdido, pero yo escribo para darle silencio a mi dolor. El dolor es indecible, lo sabemos, pero acometemos el ritual de decirlo en el nombre secreto del otro, convocando la muerte del otro, aunque ignoramos el destino de esas palabras reunidas en su nombre.

En la infancia no tenemos memoria y a la vez establecemos la conciencia luctuosa de la pérdida. La infancia parece existir en un presente perpetuo, anterior a la memoria, hecha, sin embargo, de pura memoria. Nada sabemos de la infancia que no sea memoria porque la vida es una memoria que va construyéndose y construyéndonos a la vez. No existe el pasado, existe la memoria.

Dentro de esta memoria irremediable, que es convocada por los murmullos o balbuceos de los que habla Rulfo, en los nombres secretos, en los entresijos de lo dicho,

está el lenguaje que pugna por decirse y desdecirse continuamente en el mandato testamentario del acto de escritura.

“Mi herida existía antes que yo. He nacido para encarnarla”. Esta frase, del poeta surrealista Joë Bousquet, condensa lo que pretendo decir. El desastre, diría Blanchot, que es anterior a mí y que me define en mi postumidad, se reúne en mi doble condición de escritor póstumo –como todo escritor- y de hijo póstumo.

No hay escritura sin algo que muera antes, como ya mencioné, en la memoria o en esa pantalla de la memoria que es la imaginación. En la casa del presente –la infancia- no existe la muerte o la noción de la muerte, existe la desgarradura interior por la que se infiltra el lenguaje. La herida es la insatisfacción ante el lenguaje que, paradójicamente, solo puede expresarse por medio del lenguaje, aunque sea un lenguaje tartamudo, como dije al principio.

Antes de los cinco o seis años yo nunca había oído de la muerte pero la herida estaba presente –preexistía a mí, era toda yo o yo era toda ella- en un vacío de palabras o, si se quiere, anterior a la voluntad de decir, anterior al suplemento, al residuo del proceso imaginario que es el texto. Antes de que fuera el verbo, por así decir, existía la herida en una niebla de no decir que busca decirse. No existían las palabras con las que decir el dolor o el desastre, que es algo que rebusca el escritor ansiosamente, sino la herida. El dolor existente más allá de las palabras. La muerte existente más allá de las palabras, independiente de las palabras, pero, una vez acontecida, transformada en algo que va más allá del dolor y de la muerte.

No se puede escribir, al menos como yo interpreto el acto de escritura, sin una fisura en la frágil estructura del mundo, “la derrota, la grieta, la muerte oculta tras las luces”, en palabras de **Fitzgerald**, y sin que esa incisura se convierta en un elemento constitutivo del proceso escritural. La herida preexistente y la escritura como proceso por el cual lo no dicho, lo no decible del todo, que no se deja trasladar al papel o a la computadora, clama y reclama por convertirse en palabras.

Desde niño busco mi herida preexistente así como Kafka escribe en una de sus cartas a Milena: “Nada se me ha regalado, todo me lo he tenido que ganar: no solo el presente y el futuro, sino también el pasado; hasta esta herencia que todo ser humano suele recibir me he tenido que ganar, y quizá con más denuedo aún” (Josipovici: 2012, p.11).

La muerte preexiste a la palabra en ese otro pasado del que habla Kafka –el reino perdido u olvidado que estaba para mí-, en ese palimpsesto sobre el que está escrita la página imaginaria anterior a la página real. La muerte preexiste a la palabra porque es anterior a la conciencia de la muerte. Sin el vacío que produce –hendidura, hendidura, rajadura, vacío ruidoso y silente- no es posible escribir porque todo proceso creativo es un profundo acto de resistencia ante el peso de lo irremediable. Un profundo acto de resistencia ante el peso de la realidad, de irrealidad contra realidad. El sentido de la escritura es inscribir eso que el lenguaje no puede expresar y que no puede dejar de expresar.

Hace unos años le preguntaron a Norman Manea, escritor rumano de origen judío y exilio estadounidense, dónde se sentía “en casa”: “¿En Estados Unidos, en Rumanía o allá donde tenga lectores?”, le dijo el periodista. Él contestó: “En mi lengua”. La lengua de

Manea, como la de Joyce, Kafka, Celan, Nabokov, Beckett, Canetti o, en nuestro ámbito lingüístico, Borges, Gelman y Fabio Morábito, entre otros, porta lo que George Steiner llama extraterritorialidad, una cierta marranía, una lengua sin casa que se refugia en otra, en una “lengua madrastra”, como la denomina la lingüista argentina Gloria Borioli o tal vez “una lengua mamadre” (“Oh dulce mamadre / nunca pude / decir madrastra”), de la que habla Neruda en *Memorial de Isla Negra*.

¿Cuál es la lengua de un escritor? ¿Cuál es la lengua del bachiller Fernando de Rojas, judío converso, criptojudío, marrano, hijo de Hernando de Rojas, quemado vivo por judaizante y autor de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o simplemente *La celestina*? ¿Cuál es la lengua de Rulfo? He intentado contestar a esa pregunta en la primera parte de esta intervención. La lengua de Rulfo es una lengua huérfana que quiere trascender su orfandad transformándose en literatura.

“Todos los poetas son judíos”, decía la escritora rusa Marina Tsvietáieva. De alguna manera todos los escritores somos transhumantes o huérfanos en una casa, la lengua, que no es nuestra. La lengua materna de un escritor no es un mero hecho biológico o territorial, como confirma Steiner, sino identitario, que define no solo la cosmovisión del autor sino su relación con la lengua de procedencia y de adopción.

Si la lengua fuera totalmente mía, exclusivamente mía, ¿cómo podría ser del otro? ¿Cómo podría hablar en nombre de los otros? Como dice Derrida: “Aun cuando no se tiene más que una lengua materna y uno está enraizado en su lugar de nacimiento y en su lengua, aun en ese caso, la lengua no pertenece. No dejarse apropiar hace a la esencia de la lengua.

La lengua es eso mismo que no se deja poseer, pero que, por esta misma razón, provoca toda clase de movimientos de apropiación”.

La lengua es la lengua de otro –la madre- como hecho íntimo y como hecho político –el poder, el estado, el imperio, la lengua del conquistador, en Latinoamérica- y también la lengua póstuma, la lengua que pronuncia la muerte del otro en mí mismo como espejo y reflejo y me obliga a la escritura. Lo que define la creación literaria es esa orfandad de la lengua, la imposibilidad de apropiarse de algo que es parte de nuestra identidad de pertenencia y que debe ser borrado en el acto de escritura, justamente para acceder a esa escritura como una realidad autónoma, lo que hace decir a Proust que “los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera” (*Contra Sainte-Beuve*).

Para explicar este distanciamiento no encuentro un mejor ejemplo que mencionar a los escritores judíos que, como Paul Celan y Elías Canetti, rumano uno y húngaro el otro, escogieron el alemán como expresión literaria después de Auschwitz, contestando sin contestar a la imposibilidad de la escritura después del Holocausto. Canetti, cuya lengua materna era el ladino, “la lengua de la cocina”, como él la caracteriza, judío sefardita, conocía el español, el húngaro y el inglés, pero escogió lo que algunos han llamado el idioma del verdugo.

Evidentemente, estos autores hicieron suya una “lengua sin pueblo” –según señala Giorgio Agamben- como acto de resistencia ante la catástrofe que lo destruye todo, incluso la lengua, o en particular la lengua. La lengua de Celan es posible en tanto lengua desollada, vuelta contra sí misma, justamente porque no se reduce a su territorialidad o a su nacionalidad, que vendría a ser la del verdugo. Una lengua que, como mencioné al

principio, refiriéndome a Rulfo, es una presencia llena de ausencias, de no dichos, de indecibles dicientes.

Cuidándome de no banalizar lo que considero un acontecimiento central en la vida de todo habitante del siglo XX –la catástrofe suprema, la herida cifrada en un acontecimiento, la Shoah-, podríamos parodiar a Cabrera Infante diciendo que “el alemán es algo demasiado importante para dejarlo en manos de los alemanes”. Borrar el idioma, exterminar el idioma, sería sumar una catástrofe a otra y de paso suturar lo imperdonable, la herida que no tiene fin.

Mientras exista la herida de Celan en “el abismo de lo indecible”, que es su lengua literaria, permanecerá la inmensidad atroz, inconmensurable, de lo que no puede decirse si no es a través del silencio.

Para un escritor, la lengua materna no aparece como una herencia o una materia dada sino como una potencia, como la página imaginaria que debe ser reescrita todos los días o como el palimpsesto que debe ser descarnado para iluminar otro debajo de las palabras. El hecho de ser escritor se relaciona con asumir la lengua propia como una lengua extranjera, la que habla otro que no soy yo cuando escribo, espejo y reflejo de lo que también soy.

Gelman, argentino de origen judío ucraniano y expresión rusa, hace explícita esa lengua anterior a la lengua en su libro *dibaxu*, escrito en ladino:

dibaxu dil cantu sta la boz
 dibaxu di la boz sta la folya
 qu'il árvuli dexara
 cayer di mi boca

Debajo del dialecto judeoespañol o sefardí que contraría el origen askenazí de Gelman leemos –o escuchamos-, una rotura, una lengua dormida, la de Gelman mismo, que como una serie de estratos de dolor nos lleva a la pérdida de pérdidas que revela su escritura desde que “me deportaron de mi lengua”, como él mismo dice.

La lengua es la casa propia en la que el escritor erra y se extravía y encuentra de vuelta su camino a una casa que pierde, que debe perder, para volver a escribir. Una casa que habita para dejar constantemente vacía, que es de todos y es de nadie, como un patrimonio común que se hereda sin título de propiedad.

Gelman, que no inventó la lengua en la que escribe, escribió en otra lengua, porque “la única manera de defender la lengua es atacarla”, como decía Proust. Cada escritor debe inventar su tradición literaria y, de alguna forma, su propia lengua, para acercarse a la lengua materna, de la que es huérfano al acometer el acto radical de escritura. La única forma de escribir es el parricidio, la traición de la tradición, “una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis”, como escribió Gilles Deleuze.

Escribimos o escribo para hacer posible mi silencio. Para hacer visible mi dolor, que es invisible, que es infinito y que a la vez se reduce a unas pocas palabras. Por mi historia personal, mi vida ha sido una lucha por apropiarme de ese silencio que es el de mis muertos –como el de Rulfo-, el de mi herida, el de las majestuosas mujeres de la tierra que me criaron y que gritaron sin palabras. La escritura es un grito que no se dice, que no puede decirse, pero que puede escucharse.

En mi primera novela, *Encendiendo un cigarrillo con la punta del otro* (1986), el protagonista, un niño enfermo prematuramente del mal de la orfandad, llena de relojes despertadores su casa y los pone a funcionar todos a la vez para que los niños que juegan en la acera de enfrente, al otro lado de la calle, que no lo consideran su amigo, escuchen la alarma, se acuerden de él y lo incorporen al juego. Ese ruido ininteligible de los despertadores, que desconcierta a los vecinos, no transmite palabras y al mismo tiempo porta sin decirla la herida del niño huérfano, la herida que “existía antes que yo”, de la que habla Bousquet, y que él encarna.

Los despertadores dicen, “calladamente, la pena. Ruidosamente, el dolor”, lo que el niño no dice o no puede decir o no quiere decir, por miedo a no ser entendido, a que no le salga la voz o a no tener lengua. Dicen lo que tarde o temprano se convertirá en una sucesión de palabras, en el mandato testamentario del acto de escritura.

Muchas gracias.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. *El fuego y el relato* (2016). México: Sexto Piso.
- Citati, P. *La muerte de la mariposa* (2017). Barcelona: Gatopardo.
- Derrida, J. “La lengua no pertenece. Entrevista con Évelynne Grossman”. *Derrida en castellano*. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/celan.htm> Tomado de *Revista de Poesía* #58, primavera 2001.
- Ferraris, M. *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger* (2001). México: Taurus.
- Garibay, A. *La literatura de los aztecas* (1978). México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Josipovici, G.: *¿Qué fue de la modernidad?* (2012). Madrid: Turner.
- Mitchell, S. (editor). *Gilgamesh* (2014). Madrid: Alianza.
- Paz, O. *Corriente alterna* (2009). México: Siglo XXI Editores.