

## **PSICOANÁLISIS Y COMUNIDAD**

### **Escritura, Violencia y Terror\***

*Laura Veríssimo, Maren Ulriksen, Mónica Vázquez,  
Diego Speyer, Carlos Liscano.*

#### **Laura Veríssimo**

Vamos a empezar con esta mesa redonda sobre escritura, terror y violencia.

¿Por qué este tema ahora, por qué otra vez? Son preguntas que a veces escuchamos. Yo diría ¿Por qué no ahora en este invierno uruguayo de 2005?!. ¿Cómo no, “otra vez”, reunirnos para reflexionar como analistas y como escritores sobre el valor y la función de la palabra –la palabra hablada y la palabra escrita– y sobre la escucha, en tanto disponibilidad a alojar la memoria del horror, no sólo en sus expresiones “memorables” sino también en aquellas de nuestro presente?.

Ambos oficios aquí reunidos ponen en juego la receptividad, la disponibilidad a dar lugar y a hacer escuchar el horror que sólo el humano es capaz de infligir a sus semejantes cada vez que lo destituye del lugar de prójimo, ya sea en la tortura, el asesinato, la explotación o la indiferencia.

Desde el psicoanálisis, en la década de los 90, los trabajos de Daniel Gil, “El terror y la tortura”, y los de Maren y Marcelo Viñar, “Fracturas de memoria”, constituyen el primer aporte,

---

\* *Mesa Redonda realizada en las Segundas Jornadas de Literatura y Psicoanálisis organizada por el Centro de Intercambio de APU los días 2, 3 y 4 de setiembre de 2005. Versión desgrabada y corregida por la Sra. Brenda Falcon y posteriormente revisada por los autores.*

abriendo un camino del que muchos somos deudores. Lejos de la seguridad del refugio en el sujeto aislado ubican como propio de nuestra disciplina la indagación de la tensión entre sujeto y sociedad así como la exploración de los efectos del terror de Estado en la subjetividad. En 1997, en las Jornadas sobre Historia y Psicoanálisis, Maren Ulriksen presentó un trabajo justamente sobre este tema, sobre el que ella ha seguido trabajando. Maren es psicoanalista de la APU y es profesora agregada de Psiquiatría Pediátrica en la Facultad de Medicina, integra el comité académico de la maestría de Derechos de Infancia y Políticas Públicas y nos va a presentar su trabajo titulado “Terror, memoria y escritura”.

Desde hace unos años una nueva generación de psicoanalistas ha venido reflexionando sobre este tema, entre ellos Diego Speyer y Mónica Vázquez, los dos psicoanalistas de APU, han trabajado, entre otros temas, sobre la obra del escritor húngaro Imre Kertész. Como verán, han establecido con este autor un diálogo extenso y profundo, y algo de esa experiencia recogen en el trabajo que presentan hoy, que titulan “En obra, aún sin título”.

Desde la Literatura vamos a contar con dos exponentes, uno presente acá con nosotros, Carlos Liscano, quien empieza a escribir estando preso en 1980. Según sus propias palabras en “El lenguaje de la soledad”, “como cualquiera que intenta organizar una realidad adversa”. En 1981 empieza a escribir su novela “La mansión del tirano” en las difíciles condiciones represivas desatadas en el penal luego que los militares pierden -y el país gana!- el plebiscito de 1980. Desde allí su producción literaria en diversos géneros es riquísima, poesía, cuentos, novela, obras de teatro en versiones en español, sueco, francés, catalán, italiano y también textos periodísticos.

Por mi parte tomé otro exponente de la literatura nacional. Se trata de alguien que no pudo asistir, así que vamos a tenerla aquí presente a través del trabajo que yo misma voy a presentar. Tomé un texto de Circe Maia, poeta uruguaya radicada en Tacuarembó. Este texto lo escribe en 1974 y es publicado en

1987, es decir a dos años de la restitución de la democracia. Este texto, uno de sus pocos trabajos en prosa, se llama **“Un viaje a Salto”**.

La intención de Circe, explicitada en el prólogo, es la de aportar a “la necesidad de conocer más sobre lo ocurrido en esos años desde el punto de vista poco frecuentado de una familia del interior del país”. Apunta a registrar lo que una madre y su hija recordaban “lo más exactamente posible” de un viaje en tren realizado en condiciones muy especiales. Cada una escribe al regreso su experiencia. El libro está constituido, entonces, por dos relatos: el de la niña y el de la madre. Incluye además fragmentos de un diario que la autora había ido llevando entre mediados del 72 y comienzos del 73.

Vamos a dejar que sea la voz de la niña la que nos ubica en la situación:

**“Viaje con mi papá en tren a Salto”**. “Salimos con mi mamá de noche a las 10 y media, mamá se quería encontrar con él en el tren que venía de Montevideo y nosotras salíamos de acá y subíamos en Paso de los Toros. Primero salimos para Paso de los Toros en ómnibus. Mamá me llevó a mí porque si a ella no la dejaban hablar con él un rato, a mí, que era la hija y era chica, me podían dejar charlar con él. Yo estaba, antes de comenzar todos los viajes, muy optimista, pensando que todo iba a salir perfectamente bien. Cuando llegamos a Paso de los Toros pasamos dos horas en casa de M. que es esposa de un amigo de papá que también está preso. El tren salía a las 2 de la mañana, fuimos con M. y su hijo, que se moría de sueño, y cuando faltaba media cuadra se sintió un ruido de un tren que se iba y todos salimos corriendo con un susto bárbaro de perder el tren, pero cuando llegamos, casi creyendo que perdíamos el tren, nos dijeron que ese tren tendría que haber llegado a las diez de la noche, que ese tren no era el que iba a Salto. Fuimos allí con los bolsos y esperamos como media hora para sacar los pasajes porque se sacaban los pasajes cuando venía el tren, que paraba sólo ocho minutos y había que recorrer todos los vagones primero para ver si él venía de verdad en ese tren. Yo venía

pensando que todo se iba a arreglar, y salir lo más bien, estaba muy tranquila, pero mamá se veía que estaba nerviosa. Cuando llegó el tren ella le preguntaba al guarda y hablaba temblando por el apuro, pero de repente M gritó: “Está aquí”. Entonces mamá sacó los pasajes y subimos corriendo, pero no sabíamos dónde estaba papá, estaba oscuro y entonces M. le tocó el brazo y entonces los soldados se pusieron como arañas peludas y se colocaron delante y detrás de él. Mamá se sentó en un asiento y lo miraba y hacía una sonrisa, pero papá se hacía el que no la veía para no provocar más a los soldados. Yo pensaba que los soldados después se iban a acostumbrar, pero de pronto el soldado se dio cuenta que mamá le hacía una sonrisa y fue y le dijo: “O se queda quieta y callada o la bajo del tren”. Habló malo pero bajito, si no la gente se daba cuenta de quiénes eran todos. Mamá estaba que se le caía el corazón al suelo, yo un poco más cansada y nerviosa pero siempre optimista. Mamá se quería ir de ese vagón para no provocar más pero se sentó un poco más lejos. Yo me senté enfrente y el soldado me miraba, pero después vio que no hacía nada y me sonrió. Yo quedé más optimista todavía y mamá cuando supo eso quedó más contenta. Después vino el guarda y dijo que nosotras teníamos boleto de primera clase, que por qué viajábamos en segunda y que teníamos que cambiar de vagón. Nos fuimos pero cuando miramos para atrás vimos que también venía papá y los soldados, y mamá quedó radiante. Cuando amaneció el soldado me dijo que me sentara un rato con papá y yo quedé contentísima, fui corriendo y empecé a charlar de cómo estaba la abuela y yo le dije que estaba muy bien, que comía bien y que dormía bien. Después me preguntó qué cosas me habían dejado los Reyes a mí y a todos mis hermanos. También me preguntó cómo estaba mamá, yo le dije que bien pero un poco nerviosa, ahí estuve mal, etcétera. Al rato lo dejaron sentarse un ratito con mamá y charlar un poquito. Cuando llegamos a Salto mamá se alejó y el soldado le puso las esposas y le tapó las manos con un pulóver para que no se notara. El soldado le dijo a mamá que comprara cigarrillos y yo se los di al soldado. Después que pasó todo fuimos al baño y yo vi una

niña con la pierna enyesada y que la sostenía el padre, entonces mamá se ofreció para ayudar y acompañarla al baño y yo pensé: esa niña está peor que papá porque está como presa en el yeso. Diciéndole eso traté de consolar a mamá que miraba el jeep del Ejército que se alejaba”.

Hasta aquí el texto de la hija. En cuanto al de la madre, éste es atribuido por Circe a una “amiga de esa ciudad”. Circe comienza así sustrayéndose del lugar de sujeto de la escritura, como si fuera otra, no ella misma quien ha vivido esta experiencia y ha escrito estas páginas. Ya desde el comienzo, con ese juego, ubica el texto en una dimensión literaria. Marca distancia respecto al mero testimonio y así la historia vivida se hace ficción, “como el único modo, o el más efectivo ( me dice Circe en una carta), de acercarse a una verdad demasiado dolorosa”.

A través de la lectura del texto vamos escuchando muchas voces: la de Circe (como autora del prólogo), la de la amiga ficticia, la de la hija, la de otros familiares de presos, la de un sacerdote recién salido del penal y aún la voz del ausente mismo, en tanto interlocutor del diálogo imaginario que estructura el texto. Todo el texto está vertebrado con diálogos, gestos, palabras que van y vienen entre interlocutores a veces inesperados.

La propia situación de la dictadura implica la desaparición de un orden fundado en la ley. Los analistas decimos que se produce el borramiento del Otro de la Ley. En su lugar se erige la figura de un Otro Terrible, un funcionario que clasifica como un entomólogo (certificado de fe democrática A, B y C), funcionario que se erige como dueño de vida o de muerte. (“ Se entrega la mujer, no se entrega la mujer”, se lee en el documento donde se discute el destino de la maestra Elena Quinteros). Frente a este Otro, ciego a la condición humana de aquel a quien ha clasificado, frente a ese Otro impredecible y arbitrario, el texto nos muestra que la posibilidad de resistir, de no enloquecer, de no perderse en el sinsentido, radica en mantener viva la circulación de afectos y sentidos entre aquellos que se

reconocen como humanos y así logran sostenerse como tales.

El texto dice también de la función de la escritura, vinculada no al registro de hechos sino a la imperiosa necesidad de “explicar y explicarme cómo se ha producido en mí este desdoblamiento, cómo ha aparecido esa segunda dimensión de la existencia”. ( ) “Por detrás de todo lo vivido (...) está la realidad verdadera. Estás en el cuartel, estás procesado, preso... Esa ausencia está delante, entre todo lo que ocurre y yo, distanciándome”.

La vivencia de haber recibido “un golpe a la vez fortísimo y silencioso que deja una sensación de irrealidad”, y produce, entre otros efectos, ese desdoblamiento y un trastocamiento de la dualidad sueño y realidad, también en el preso: “Soñaba que estaba contigo a mi lado, conversando, o que estaba leyendo en el consultorio y oía los gritos de los niños...de pronto me despertaba, abría los ojos, veía el techo de zinc en vez del techo de nuestro cuarto, y sentía que dejaba la realidad y entraba en la pesadilla”.

Los otros, la escritura, aparecen aquí como antídotos ante lo que acosa: la posibilidad del desmoronamiento. “En cierto momento creí franquear el límite. Estaba hamacando el cochecito de la chiquita y le cantaba suavemente pero mi pensamiento se enfrentaba al sombrío presente y estaba lleno de presagios sobre un porvenir aun más sombrío... lo peor que puede ocurrir es la pérdida del sentido..., me sentía incapaz de entender ya nada... movía el cochecito cuando de pronto, al dirigir los ojos hacia un rincón mal iluminado, distinguí un muñeco desnudo con el brazo levantado. El brazo parecía moverse como saludándome. Apreté fuertemente los ojos y volví a abrirlas. Por segunda vez el muñeco inclinó suavemente la cabeza y movió el brazo. Un horror frío me penetró... El verdadero horror no es un monstruo espantoso que quiere devorarnos, sino un muñequito de goma que saluda y sonrío”.

Con un despojamiento estético y formal que dice de la contención del miedo y la desesperación y a partir de elementos de lo cotidiano, Circe hinca su pluma en los abismos del amor,

la locura y la muerte. Un viaje con papá en tren, un saquito que pasa de mano en mano, un muñequito olvidado en un rincón de la casa... Pero que el muñequito salude, que el saquito se transforme en un puente que parecía imposible y que el viaje con papá fuera en aquellas condiciones, transporta a simples objetos cotidianos a otra dimensión, la de la metáfora. Ese “saquito que pasa de mano en mano” en el texto de Circe me parece una metáfora cuyos sentidos se los dejo a develar a cada uno de ustedes en el encuentro con el texto. A mí me suscita la idea tanto de trasmisión de una generación a otra - de analistas como en este panel-, así como de lo que ocurre cuando el funcionario contacta con la humanidad de aquel a quien, según las instrucciones recibidas, debe destruir.( Para este aspecto me parecen imprescindibles las reflexiones de Primo Levi, en el capítulo titulado “La zona gris” en “Los hundidos y los salvados”).

“La ficción inventa lo verdadero”, dice Robin. Lo verdadero a lo que estos textos nos aproxima ¿no es acaso el horror de que lo familiar (heimlich), nuestro barrio, los objetos que nos rodean, nuestra rutina, se vuelvan irreconocibles y por eso siniestros (umheimlich)? ¿No es el miedo a lo impredecible, generado por el quiebre de la legalidad, y la ausencia de una mirada que me reconoce como “humano-de-pleno- derecho”, lo que dispara el horror a quedar expuestos a los abismos de la propia violencia y locura?

Al escribir, Circe y Nira inscriben vivencias personales que eran también colectivas. Se hacen portavoces de muchas Circes y Niras. El horror no les enmudece, por el contrario, su escritura es un acto de resistencia, logran “hacer surgir una palabra fuera del poder”, como dice Robin, en una verdadera dimensión de “contramemoria” si nos ubicamos en aquel año 1974.

¿No es en algo de esto donde convergen el oficio del escritor y el del psicoanalista? Porque la presión que el poder ejerce es muy fuerte, pero como lo advierte Primo Levi, “no es lícito admitir que esa presión sea irresistible”. Uno de los modos de resistencia es, como escritores, como analistas, emprender una y otra vez la tarea de sondear los abismos de donde puede surgir

tanto lo peor como lo mejor de lo humano, tarea que no es fácil ni apacible. “Se siente la tentación de volver la cabeza y apartar el pensamiento, pero es una tentación a la que debemos resistir porque lo que ha sido posible perpetrar ayer puede ser posible que se intente mañana”, dice Primo Levi... pero es urgente darnos cuenta que el mañana de Primo Levi es este nuestro presente, el de este invierno uruguayo de 2005, en el que parece que tarda tanto en llegar la primavera.

**Maren Ulriksen:**

Es un gran compromiso estar hoy acá con el querido y excelente escritor Carlos Liscano, y con compañeros más jóvenes que también han trabajado la escritura en relación a la violencia y al terror.

Ustedes escucharon recién a Laura citando la riqueza literaria de textos de Circe Maia, de Primo Levi... Yo sólo puedo hablar desde mi experiencia de vida, como psicoanalista y psiquiatra de niños y adolescentes.

No voy a retomar el texto publicado en el año 97 sobre el terror de Estado y sus efectos en la subjetividad; lo volví a leer y me gusta, sigo estando de acuerdo con lo que ahí trabajé. Mi dificultad esta vez, es cómo introducirme en este tema, terror, violencia y escritura, sin referirme a la memoria. Pensaba que lo único de “carácter literario” que escribí fue un cuento, cuando en el año 1980, en el exilio en París, me solicitaron dar cuenta y escribir sobre nuestra experiencia del terror, de la dictadura.

Marcelo preparó un relato anónimo, una aparente ficción; yo escribí lo que viví en los años violentos del terror, 1972 a 1975, junto a los niños, mis pequeños pacientes, mis hijos, los hijos de mis amigos. Lo titulé “Los ojos de los pájaros”, es un cuento corto que escribí en francés. Hacía cuatro años y medio que estaba en Francia, y me brotó así, en francés, con gran placer.

Se trata entonces de pensar en qué lengua se escribe sobre la experiencia del terror. ¿Cuál es esa lengua? Yo pensaba que tú eres políglota, ¿o tu obra está traducida?

Carlos — Sí, pero yo escribo solamente en español.



Maren — Me he preguntado cómo volver, cómo recuperar la lengua materna, la lengua natal perdida. No me ha sido simple; fue a través del largo pasaje por la experiencia analítica personal y con los pacientes. Preparando este encuentro, tuve nuevamente la necesidad de presentar algunos comentarios sobre Paul Celan, escritor nacido en 1920, en Czernowitz, región integrada a Rumania en el intento de independizarse del Imperio Austro-Húngaro.

Paul Celan es el gran poeta de la literatura surgida de la experiencia de los campos de concentración, junto a escritores como Robert Antelme, Primo Levi y otros. Escrituras que surgen del horror del siglo XX, donde han existido no sólo campos de exterminio nazi, sino el genocidio armenio, el gulag... Después de estos pioneros, también hoy los escritores en Latinoamérica, vienen dando cuenta de la experiencia de la violencia del terror en nuestro continente.

A Paul Celan lo descubrí en Francia. No sé bien qué me impulsa a citarlo hoy acá. No me surge el deseo -en este momento-, de traer autores de lengua hispana y me parece que tiene que ver con el trayecto personal que puede llevarlo a uno a expresar algo del terror vivido (que nosotros vivimos ya adultos), y que tiene significación en la historia íntima de cada uno. Descubrí a Paul Celan en París, revisando una librería me topé con una edición bilingüe, -alemán/francés- de sus poemas. Y ahí mismo me encontré leyéndolo en voz alta en alemán, que no comprendo pero que sé leer y pronunciar. Después de escucharme con placer en mi propio alemán incomprendible, leí los poemas en francés disfrutando entender el significado.

Y allí, me parece, que se inicia un movimiento fundador, ya que pienso que es esto lo que sucede cuando el pasado traumático, individual y colectivo, retorna para ser elaborado y trabajado.

Esto se une a mi historia personal de pérdida en mi familia, en mi generación, de la lengua alemana. Al finalizar la guerra en el 45, mi ingreso a la escuela, debió ser por tradición familiar en la Deutsche Schule. Mi padre dijo: “¡No!, está lleno de nazis,

vas al colegio inglés.” En ese gesto, se perdió la lengua materna y paterna; hasta esa edad yo cantaba en alemán, escuchaba hablar y entendía bastante. La lengua quedó perdida y abolida por el nazismo.

Entonces acá, hoy, la lengua alemana retorna. Me interesó saber que Paul Celan, judío, vivió y estudió en Chernowitz, capital de Bucovina, -región de árboles llamados *buc*, el haya-, donde la mitad de la población era judía. Sus padres, hablaban entre ellos el alemán. Su padre intentó que su hijo fuera a la escuela judía, pero a través de su madre -que era gran lectora y leía con él-, adquirió el alemán.

Paul Celan siempre escribió en alemán, salvo algunas frases perdidas que luego introduce de otras lenguas, sobre todo del español cuando muy joven conoce a los republicanos de la resistencia en la guerra civil española.

Marcado por la deportación de sus padres, de la cual siempre se sintió culpable, vive la experiencia de ser un judío en Rumania, donde había todavía una posibilidad para algunos de sobrevivir la guerra, enrolándose en un campo de trabajo forzado. Entre tanto sus padres mueren en deportación. Mucho más tarde, en el 48, Paul parte a París.

Paul Celan siempre escribió en alemán. Esto es muy impresionante porque el alemán, la lengua que mató a sus padres, él se la apropia para escribir sobre esta experiencia en sí mismo, en una poesía que es maravillosa.

Y hasta aquí llego para decirles que todo esto que venía en un discurso bastante psicoanalítico, se me deshizo y lo tengo que decir, no lo tengo escrito.

Uno de los temas que hemos trabajado es el efecto del terror de Estado, acá, en Uruguay, pero también la experiencia de los campos y de los genocidios que siguen ocurriendo. Un efecto central es la destrucción de la vida. El agujero, el blanco, la expulsión no sólo territorial, no sólo la muerte de los cuerpos, sino también la exclusión del espacio simbólico. La arremetida de los hechos significa la expulsión de la palabra. La construcción, el armado posterior que vivimos en Uruguay, - nosotros y

ustedes -, es el desconocimiento y el borramiento de los hechos del terror. El terror de Estado intenta la erradicación de una cultura y la supresión de todas las huellas del terror.

En este borramiento se instaura tanto el silencio como la intrusión de lo traumático del terror en la intimidad. En francés se dice “*non arrivé*”, del desconocimiento de lo que ocurrió: no tuvo lugar.

Pienso que esta anulación de los hechos se signó después de la dictadura, al refrendar la ley de caducidad: “Acá no ocurrió nada”. Estamos asistiendo, justamente, al conocimiento de hechos que nosotros sabíamos, pero hay quienes, hasta ahora negaban. La excepción son algunos poetas y escritores que más allá del silencio implantado han narrado la experiencia del terror.

Hoy en muchos ámbitos, por primera vez se empieza a hablar y a reconocer el horror. Los efectos que ha tenido el poder hablar, el poder recordar y enunciar en palabras, que alguien escuche, no sólo un otro privado de la intimidad, ni solamente el analista, - que ayudan mucho pero no alcanza -, hacen que exista una circulación, un reconocimiento social y público, donde se establece simbólicamente en el lenguaje, que estos hechos han ocurrido y pertenecen a una verdad histórica.

Esta circulación de la palabra permite, que la gente común pueda comenzar a reconstruir un pasado, vinculándose y apropiándose de su historia que había quedado oculta en el interior de las familias. Porque lo terrible de todo esto es que desde el espacio público donde ocurrió, el horror pasa a encriptarse en las historias familiares, privadas, marcando la transmisión transgeneracional. Esta posibilidad de reconocimiento que estamos viviendo hoy, es una conmoción que cambia las coordenadas, cambia la situación de tal modo que aún no podemos evaluar su alcance.

En Chile, el Presidente Lagos, llamó a los ciudadanos a hacer una declaración pública de los tormentos sufridos durante la dictadura de Pinochet, y 25 mil personas hablaron, muchas por primera vez, durante dos y tres horas frente a alguien, un interlocutor, representante del Estado chileno, que grabó y

registró todo lo que tenían que decir. Esto conmocionó al país y cambió la cabeza. Porque hasta hace poco, a pesar del régimen democrático, en Chile, más de dos millones de jóvenes no estaban inscriptos en el registro electoral porque no querían saber nada de política.

Allí hay un efecto, - que nosotros estamos viviendo -, de terminar con el silencio, entonces seguramente habrá mucho para decir y para escuchar, y tendremos la posibilidad de producir, más allá de lo que los escritores pueden hacer.

¿Por qué Celan?

En la poesía de Celan las palabras son graves, es difícil sonreír al leerlo. Su poesía “*irrumpe siempre ahí donde se detiene el curso de la lengua y la palabra poética funciona a modo de acto ...*»<sup>1</sup> Acto que utiliza el silencio, la imposibilidad de decir, su cualidad es hacernos sentir la desolación, la desesperación, como en su poema “*Lecho de nieve*”<sup>2</sup>, donde reposará después de su suicidio, como señala Henri Michaux.

*Lecho de Nieve.*

*Ojos, ciegos al mundo, en las quiebras de la muerte: ya  
llego,*

*duro es lo crecido en el corazón.*

*Ya llego.*

*Espejo lunar la pared a pico. Hacia abajo.*

*(Lámpara maculada de aliento. Estrías de sangre.*

*Alma en nube, una vez más forma casi.*

*Sombra de diez dedos – engarfados.)*

*Ojos ciegos al mundo,*

*ojos en las quiebras de la muerte,*

*ojos, ojos:*

---

1. Cohen, Sara. El silencio de los Poetas. Ed. Biblos. Buenos Aires, 2002. Pág. 64

2. Celan, Paul. Paul Celan. Obras completas. *Lecho de Nieve*. Schnebett. Ed. Trotta. Madrid, 1999, pág. 128

*El lecho de nieve bajo nosotros dos, el lecho de nieve.  
Cristal tal cristal,  
en el tiempo profundamente reticulados, caemos,  
caemos y yacemos y caemos.*

*Y caemos:  
Fuimos. Somos.  
Somos una carne con la noche.  
En las venas, en las venas.*

Lo importante de este texto es que él hace muchas alusiones a la nieve, el frío, la piedra, lo duro, y los que han estudiado más a Celan piensan, - y él también lo dice -, en la “representación” de la muerte del padre en los campos de concentración. Su producción poética nos conduce al agujero negro de los crímenes más horribles del siglo XX.

Celan escribe en su lengua materna, el alemán, y ahí, donde se quiebra la lengua por el horror, surge la palabra del poeta en su cualidad negativa, como señala André Gide, en un lenguaje que está por debajo de la vida orgánica como tal, el lenguaje de la cosa muerta, de las piedras y de las estrellas. Otros la han llamado “*lirica de la catástrofe*”, porque detenta la palabra del fin, la palabra del fin de la palabra, la palabra última y amortajada del testigo. Es muy interesante que en la biografía, de las Obras Completas<sup>3</sup> (completas hasta 1999, porque luego hay otras) hay una frase, - me parece -, de Primo Levi: “*Que nadie testifique por el testigo*”. Esto es tal vez importante, porque todos somos testigos, sí, pero también hay muchos testigos mudos y creo que Paul Celan en su poesía no pudo mirar hacia atrás en el sentido de representar. No pudo volver la mirada y poner palabras directamente al horror porque tal vez, como escribe César Vallejo en “Los heraldos negros”:

---

<sup>3</sup> Celan, Paul. *Op. Cit.*

*Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... Yo no sé!*

...

*Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como  
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;  
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido  
se empoza, como en un charco de culpa, en la mirada.*

*Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!*

### **Mónica Vázquez\***

Es difícil condensar en pocos minutos cosas que a uno se le van ocurriendo a lo largo de mucho tiempo de lecturas, de conversar, de pensar. Vamos a tratar de transmitir algunos fragmentos, nada más, de algunas cosas que se nos fueron ocurriendo. Creo que es muy importante la pregunta de por qué uno se mete en estas cosas, en lo individual y después colectivamente. Las historias personales son variopintas, y ahí cada uno se dará su respuesta. En lo personal yo no pasé por ninguna instancia de prisión ni todas estas cosas verdaderamente terribles. Pasé por una experiencia de exilio, que no fue exilio político pero me marcó mucho, y el retorno, en dictadura, también me marcó, lo que empecé a ver y descubrir cuando volví. Ese es un fragmento de algún rinconcito donde algo de esto se fue gestando. Este recorrido que venimos haciendo, con Diego, no nos ha ahorrado ningún desconcierto, han habido atascos y un entuerto afectivo considerable mientras lo fuimos haciendo. La literatura siempre fue para los dos una parte esencial de nuestras vidas y por suerte lo sigue siendo, incluso desde mucho antes de que ambos incursionáramos en el campo del

---

\* "En obra, aún sin título", Mónica Vázquez y Diego Speyer. Agregados coloquiales en la transmisión. Desgrabación textual con algunas precisiones.

psicoanálisis. Uno va viviendo cosas en lo personal, pero también en lo colectivo, que a veces se salen de cauce o de lo que uno cree que debería ser el cauce, y más o menos perplejos vamos portando las huellas de esa experiencia y quisiéramos encontrar las miguitas de pan, como Hansel y Gretel, que nos devuelvan a lo que, en apariencia era un entorno familiar y reasegurador, “en apariencia”. Imre Kertész, que es el escritor que nos convoca y que nos convocó a pensar algunas cosas, nos alerta sobre la repetición de un gesto, el de ubicar en una dimensión ajena, no humana, la ferocidad de que los humanos somos capaces y que con distinta intensidad habita ese territorio familiar

Este escritor padeció y fue testigo del régimen concentracionario nazi y del stalinismo. Nació en Hungría en 1929, de origen judío, y es traductor a su lengua materna de la obra de Freud, de Nietzsche, de Wittgenstein, entre otras. Ha escrito obra testimonial y de ficción y en el año 2002 fue premiado con el Nobel de Literatura, y al recibirlo pronunció un discurso cuyo texto tituló *Eureka*. Cuando lo leímos, Diego y yo, nos conmocionó. Curiosamente, más que partir de la obra de Kertész, partimos de ese discurso, aunque ya habíamos leído parte de la obra.

Cuando leímos este discurso iniciamos una conversación que continúa hasta hoy y en la que integramos además más material de la obra de Kertész y se fueron sumando escritores, escritores uruguayos, Carlos entre otros, y psicoanalistas y gentes de otros oficios. Hoy vamos a compartir con ustedes parte de ese itinerario polifónico, leyendo fragmentos de obras y planteando algunas de las ocurrencias que nos fueron surgiendo y, como dice San Juan de la Cruz: “*Para venir a donde no sabes, has de ir por donde no sabes*”.

Al recibir el Nobel comienza Kertész diciendo: “*Antes de nada debo hacer una confesión, una confesión insólita pero sincera, desde el preciso instante en que puse el pie en el avión que debía conducirme hasta aquí para recibir el premio Nobel, he sentido en mi espalda la mirada escrutadora de un observador imperturbable. Incluso ahora, en este momento*

*solemne, en que soy el centro de atención, me identifico más con ese observador frío e imparcial que con el escritor cuya obra se lee de repente en todo el mundo. Sólo me queda la esperanza de que el discurso que tengo el honor de pronunciar en esta ocasión me ayude a poner fin a esa dualidad y a fundir en una las dos personas que llevo dentro. De momento aún no alcanzo a comprender esta laguna que yo siento entre tan honrosa distinción y mi obra e incluso mi vida*". Así empieza el discurso. Kertész se objetiva desde una mirada escrutadora de un otro, la del observador imperturbable, frío, imparcial. Al mismo tiempo encuentra más de sí en ese otro que en el escritor que también lo habita. Ya no se trata sólo de la multiplicación de identidades o personas sino de la brecha que se abre entre su experiencia (la vida), la construcción de un relato (la obra), y la sorpresa de que esa obra sea leída en todo el mundo. Kertész continúa diciendo más adelante en este discurso: *"El héroe de mis relatos no vive su propio tiempo en el campo de concentración, porque ni su tiempo, ni su lengua, ni siquiera su persona le pertenecen. No tiene recuerdos, se limita a existir. Al pobre no le queda otro remedio que pudrirse en la siniestra trampa de la linealidad, sin posibilidades de evitar los detalles dolorosos. Él guarda una sucesión espectacular de graves momentos trágicos, tiene que vivirlo todo, lo cual resulta opresivo y ofrece poca variedad, como la vida misma*". Kertész señala que justamente esa linealidad inexorable le hace aplicar, cuando escribe, un método que le obliga a completar íntegramente todas las situaciones, produciéndose, según él, interesantes descubrimientos. Describe algo que es muy peculiar y que a nosotros nos impactó. Hay circunstancias de su experiencia como deportado que él sólo recuerda fragmentariamente. Una de ellas tiene que ver con los veinte minutos que transcurrían en el andén de la estación de tren del campo de exterminio de Birkenau desde que las personas descendían del tren hasta que estaban ante el oficial encargado de la selección. *"Veinte minutos –dice Kertész– como un abismo, como un espantoso agujero negro, como una fosa*



*común*". Para poder lidiar con esta memoria fragmentada, borrada, acude a testimonios de otros supervivientes con la esperanza de llenar los blancos de su memoria. Lo que recoge son recuerdos someros y una expresión coincidente en casi todos ellos. Todos dicen: *"aquello sucedía en un modo rápido y casi inadvertido"*. Luego cayeron en manos de Kertész unas fotografías tomadas por un soldado de las SS en el andén de la estación de Birkenau y las mira. Cuando las mira pasa algo que él relata en este discurso. Dice: *"las contemplé sin salir de mi asombro, mujeres sonrientes y encantadoras, y jóvenes de ojos brillantes. Todos repletos de buena voluntad y deseosos de colaborar. Comprendí entonces cómo y por qué se borraban de la memoria aquellos veinte minutos humillantes de inacción y desamparo. Y pensando en que la acción se repitió día tras día, semana tras semana, mes tras mes y año tras año, pude entrever la técnica del terror y comprender que la naturaleza humana puede volverse contra la vida humana"*.

Nosotros pensamos mucho en esto de las fotos, el ojo de la cámara, que también es imperturbable, frío, imparcial y escrutador como el observador de Kertész. Esta prolongación del ojo-mirada del soldado de las SS ¿recupera la memoria borrada? Creemos que desde allí la memoria arrasada puede empezar a reinscribirse en sus registros inconsciente y consciente, en tanto se objetiva. Pero en Kertész hay un paso más, hay una apropiación subjetiva y realización de la obra literaria. Por lo tanto, decimos nosotros, hay una inscripción psíquica y escritura literaria, que llamamos, en una especie de neologismo, una **"inscriptura"**. Un hacer por apropiación subjetiva, producto de la masividad y vertiginosidad de la experiencia vivida.

### **Diego Speyer**

Siguiendo la conversa con Mónica, yo creo que uno no se mete en estas cosas, que estas cosas se meten en uno. Luego hay un trabajo de intentar cómo y qué hacer con eso. Hay una poetisa, Ingeborg Bachmann, una formidable poetisa austríaca,

que además era académica, a los 33 años era catedrática de poesía en Frankfurt, y decía que en las jornadas, los coloquios, en realidad de los verdaderos problemas no se puede discutir. Que en jornadas y coloquios los verdaderos problemas son indiscutibles, que los verdaderos problemas en realidad pasan por el trabajo, por el trabajo con uno mismo, con la obra y eventualmente con los efectos que esa obra pueda producir. Ahora retomo en donde había dejado Mónica, en las **inscripciones (que fue como un lapsus entre inscripción y escritura), un hacer con la postración subjetiva producto de la pasividad y vertiginosidad de la experiencia vivida.**

La política del terror genera una vasta gama de efectos a nivel subjetivo, comprometiendo la vida psíquica en sus elementos estructurales y en la posibilidad de lidiar con una realidad amenazante y devastadora. Esto lleva con frecuencia a una destitución o desmontaje subjetivo, consciente o inconsciente, total o parcial. La humanidad, tejida en el cuerpo y en el psiquismo es atacada violentamente y de ello da cuenta Liscano, cabalmente, en “El furgón de los locos” y también con su personaje de historieta, el Tarumba, cuando dice y repite: *“Creo que no exagero ni miento, si digo aquí entre nosotros, sin mayores pretensiones, que el ser humano es capaz de cualquier cosa. Cuando uno dice cualquier cosa, todavía se queda corto, siempre hay algo más allá de lo que uno cree es cualquier cosa, al animal humano no hay con qué darle”*. Este ataque se puede extender a la red social que sostiene y regula la convivencia humana, claro. La intensidad de la experiencia muchas veces hace que el exceso derive en fragmentación y borradura. Marcas inconscientes fundantes de lo humano son desmontadas y los sujetos convertidos en objetos, despojos inermes que en su momento apelaron a lo que ni siquiera sospechaban posible o creíble de sí mismos para lograr sobrevivir.

De lo que relata Kertész podríamos concebir el pasaje por la mirada del agresor como uno de los medios, uno de los medios, para hacer posible la captación, desde el otro, de aquello que

fue imposible recordar y registrar cuando se fue objeto, como dice Kertész de “*la técnica del terror*”. Lo visto desde allí, la humillación, la inacción, el desamparo y el ansia de sobrevivir hacen que Kertész concluya, brutalmente: “*la esperanza es un instrumento del mal, y el imperativo categórico de Kant, la ética, no es más que una criada poco respondona del instinto de conservación*”.

Lo que Kertész dice haber descubierto en Auschwitz es la condición humana. Enfatiza que el problema es que Auschwitz ocurrió, que la humanidad admitió que ocurriera, y agregamos nosotros que sigue y sigue ocurriendo: Uruguay, Irak, Guantánamo, Israel, Palestina, Chechenia y más y más.

La condición humana se muestra aquí en sus aspectos más nefastos, de desconocimiento, descalificación, sometimiento. En el extremo, la destrucción del diferente, la tragedia de desconocer lo propio en lo ajeno y lo ajeno en lo propio, raíz mortífera en donde puede crecer, entre otras desgracias, la indiferencia, a la que hacía alusión Maren y de la que todos somos sujetos hoy por hoy: este juego macabro de aquí está-no está con los restos de nuestros compatriotas, por ejemplo.

Jorge Semprún dice que la situación de muchos sobrevivientes es la del aparecido, el que vivió la muerte aunque la haya sobrevivido. **Algunos, muy pocos, tramitan a través de la escritura su destitución subjetiva. Escribientes intentando una inscripción de huellas y afectos. Lo hacen desde las borraduras, los jirones de memoria, e incluso desde la mirada de sus verdugos. La obra, que es un producto inconcluso pero operativo, es lanzada en busca de otro que le haga lugar. No sólo un otro solitario y solidario en el mejor de los casos, sino también colectivo, que manifieste una imprescindible voluntad colectiva social y política de acoger los efectos del terror.** En su defecto no hay lugar para el relato, nos decía Liscano. Cuando esto último sucede, las heridas se eternizan en un siempre presente y el silencio ominoso se trasmite de generación en generación.

En su discurso, ante la pregunta ¿para quién escribe un

escritor? Kertész responde: “*La respuesta es evidente, para sí mismo*”. No olvidemos, sin embargo, que él siempre se empeñó en que sus escritos se editaran, se hicieran públicos. Una de sus obras, titulada “Yo otro, crónica del cambio”, incluye entre otras citas del acápite, una de sí mismo: “*Yo, una ficción de la que a lo sumo somos coautores*”, y en el cuerpo del texto dice que el verano de 1993 le recuerda el de 1944 por “*el odio virulento a mi alrededor, la locura que no para de actuar, el concepto de nación como una coincidencia desdichada que se impone a todo un país*”. Luego afirma “*resulta difícil conservar la mente sana en el campo de gravitación de la locura. ¿No se espera de mí que formule mi pertenencia nacional, religiosa y social? ¿No esperan de mí que tenga una identidad? Se los revelaré. Sólo poseo una identidad, la identidad del escribir*”, y agrega en alemán, aunque el texto está escrito en húngaro: “*eine sich selbst schreibende Identität*”. En español sería: “una identidad que se escribe a sí misma”.

Se la anuncia no sólo en su lengua materna sino también en la del agresor, las lenguas que hablan aquellos que lo despojaron de su destino, la dictadura nazi y la dictadura stalinista húngara. Retornan entonces en su identidad del escribir, y mediante esa identidad encuentra (Eureka, dice) su destino, y así convertir – dice él– en sujeto su eterna objetividad.

Entonces, además de para quién escribir está la cuestión de por qué escribir. En: “Un instante de silencio en el paredón”, responde así a la pregunta: “*sólo encuentro una explicación para mi insistente pasión, sólo empecé a escribir acaso para vengarme del mundo, y recuperar de él lo que me había arrebatado ¿por qué no? En la descripción reside un poder que puede apaciguar por un momento el instinto agresivo y generar una paz provisoria, y con los instrumentos del arte ser denominador en vez de denominado*”.

Oigamos finalmente a otro escribiente, el poeta Paul Celan, cuando le dan un premio en Alemania, el Georg Büchner, en el año 1960: “*El poema está solo, está solo y en camino, el que*

*lo escribe queda entregado a él. ¿Son esos caminos rodeos de ti mismo, a ti mismo? A la vez, son también sin duda caminos donde el lenguaje encuentra su voz, caminos de una voz hacia un tú que atiende, caminos de la criatura, proyectos de una existencia, tal vez, una proyección anticipada hacia sí mismo, a la busca de sí mismo”.*

Hasta acá llegamos en el diálogo con Mónica, y este diálogo llevó a incorporar otros autores, incluso pintores, otros oficios. ¿Cómo llegamos a estar acá con Carlos Liscano hoy? Nosotros conocíamos la obra de Carlos, la habíamos leído, nos había resonado cuando leímos el discurso de Kertész y entre los primeros textos que se nos ocurrió ir a buscar estaban “El furgón de los locos” y unas poesías que escribió en Suecia, en un librito que se llama “Miscelánea observata”. Fundamentalmente esos dos textos fueron los que nos vinieron primero. Nos conectamos con Carlos cuando supimos que estaba invitado a participar. Carlos se dio una vuelta por casa. Cinco horas después, y una botella de grappa menos, fue una cosa muy intensa. A partir de allí empezó un carteo, una charla, le dimos el texto de Kertész y algunos de estos balbuceos nuestros, y luego el azar, eso de lo que Aristóteles decía que es una causa de la que todavía se desconoce la causa, el azar es que vamos a Buenos Aires con Mónica y esa noche se estrena en Buenos Aires una obra basada en cinco textos de Carlos, y nos volvimos a encontrar con él allá. Luego Carlos nos sorprende, nos manda un par de textos inéditos, que nos impactaron mucho también. Pasamos a Carlos la palabra, el micrófono y la suerte.

### **Carlos Liscano**

Agradezco la invitación para participar en estas Jornadas de Literatura y Psicoanálisis. Yo no he leído a Kertész. Lo único que leí suyo fue el discurso al recibir el Nobel. Lo que me llama la atención en ese discurso es lo que cuenta sobre lo que le ocurre cuando va en el avión y siente que hay otro, que es él mismo, que lo va mirando. Creo que esa es una sensación que tenemos muchos escritores, la de ser dos.

Para tratar de saber algo sobre eso que a mí también me ocurre escribí un libro, que una editorial muy importante de Uruguay me rechazó con total entusiasmo. El libro se llama *Vida del otro*. Yo creo que el principal invento, la principal creación de un escritor no es su obra sino el “personaje” escritor. Creo que el escritor es un invento de un individuo cualquiera y que, a partir de que lo inventa, el individuo pasa a ser dos: el que era, el de siempre, y el otro. Este invento es tan importante que desde el momento en que el individuo inventa al escritor, si logra hacerlo, si se convence, si pone empeño, si pone ganas, ya está todo hecho: lo único que le falta es escribir la obra. Pero si no hay suficiente fe, porque es una fe, es una convicción radical, si uno entra con dudas habrá una obra fracasada. Creo que es así o por lo menos así ha sido para mí.

Por cosas que me pasaron, o por algo que no logro explicarme, hace años que no escribo ficción. Ante esa dificultad anotaba cosas que me ocurrían o simplemente anotaba cómo era esa dificultad. El escritor siempre encuentra la forma de escribir sobre algo, aunque sea sobre la incapacidad para escribir.

Ese invento, el del escritor, ese paso, eso de inventar a un escritor me ocurrió a mí en el año 80 en la isla, en los calabozos del penal de Libertad. Yo hasta ese momento estudiaba matemáticas y no podía seguir estudiando porque no tenía quien me guiara y con mucho dolor renuncié a las matemáticas. Renuncié para toda la vida. Nunca más iba a tener un libro de matemáticas frente a mí. (Muchos años después la matemática me dio de comer, cuando era inmigrante en Suecia. Entonces retorné a los libros que creía haber abandonado para siempre.) En aquel momento, en 1980, decidí escribir una novela. Estaba en un calabozo, no tenía nada para escribir una novela, para salir de ese divorcio terrible que me pasaba con las matemáticas, que me provocaba mucho sufrimiento porque era mi vida. Decidí escribir una novela y empecé a escribirla allí en donde estaba, mentalmente, porque para qué iba a esperar si tenía para mucho tiempo en los calabozos. Recién el año siguiente pude empezar a escribirla y ya nunca volví a ser el mismo. Inventé a ese tipo y

ese tipo se me comió toda la vida. Ya no pude separarlo de mí.

Escribir es una forma de ver el mundo, de contarlo. Entonces uno se transforma en una especie de observador de todo lo que pasa, cosa que puede ser muy antipático para los demás, tener al lado a alguien que sólo observa. Esa frase de Kertész que dice que siente que hay otro que lo mira y que él aspira en algún momento reunir a los dos me recuerda al invento que yo hice una vez para mí mismo, el escritor Liscano. No creo que se reúnan nunca, si estamos hablando del mismo fenómeno. Porque una vez inventado el escritor siempre habrá un individuo que lo mira a uno, el escritor, y que se quedará con todo. El otro pobre se dedicará a las tareas prácticas, a servir al que escribe, a pagar las cuentas, a comprar naranjas, y nunca se van a unir.

Ahora sí les voy a leer un fragmento de *Vida del otro* que en mi opinión está en relación con esto que trato de contarles:

“En algún momento, creo que fue entre 1982 y 1983, yo me convencí de que era escritor. Esta convicción absurda, que llega de pronto, sin justificación, era más absurda e injustificable en aquel momento y en aquel sitio. Pero quizá eso la hacía más real, valedera, auténtica. Todo escritor tiene su momento, aquel instante, quizá un día, un minuto, en que se convence de que es escritor. Si esa convicción absurda no le ocurre, entonces no llegará a ser escritor. Una vez alcanzado el estado luminoso, una vez en él, la alegría y la euforia no tienen límite, al mismo tiempo que comienzan los problemas, el peso de la responsabilidad.

La euforia de pensar en la obra que habrá de escribirse, la que no habrá de escribirse, la responsabilidad de tener que escribirla. El mundo se vuelve otro, uno mira la vida desde la literatura, desde la obra propia, todavía no escrita.

Pero también la vida del escritor es otra cosa. Porque entre el individuo real y sus ansias de infinito, la búsqueda de la obra, la necesidad de crear, hay una distancia que se llena de minucias, de servidumbres cotidianas, amores fracasados, pequeñas enfermedades, cuentas por pagar. Entre aquellas ansias y estas miserias transcurre el dolor de escribir. Porque es claro que el

escritor no siempre está a la altura de la imagen que tiene de su obra, ni a la altura de su sufrimiento. Entonces se distrae, se confunde, escribe por escribir, no alcanza a rozar el infinito que busca. Pero un día sí, un día llega, siente que ha hecho algo que se acerca a la idea que de su obra tiene. No es que entonces acceda a la felicidad, sino que sabe que ha cumplido. Cumplido ¿con quién, con qué?

El escritor es la mayor obra del escritor. El escritor es una ficción. Porque un escritor construye y reconstruye su imagen todo el tiempo. Porque él es su principal obra. La vida del escritor, la vida privada, íntima, carece de importancia para todo el mundo. Solo importa el personaje construido, que es el que da significado a todas las cosas. El fracaso de quien quiere escribir y no lo logra radica en no haber podido o no haber sabido construir al escritor que quiere ser. Porque llega un momento en que todo lo que haga colabora con esa construcción, siempre precaria, siempre fracasada. Porque escribir es una lucha perdida. Es la lucha contra la muerte, que siempre vence.

La literatura es un intento de dar un orden a la experiencia de la vida, que es caótica. El escritor le pone un centro a las cosas, su centro, y siente que quizá sería posible derrotar a la que sabe vendrá a buscarlo. Si logra establecer su centro tiene la ilusión, la vanidad, de creer que algo suyo sobrevivirá, quedará de él después de la muerte. Ese es, o sería, el triunfo.

Pero en un instante todo vuelve a ser precario, carente de significado, fútil. Si me descuido vuelvo a la sensación de frío, de sueño, a sentir que lo único que quiero, que de verdad necesito, sin personaje, sin literatura, lo más elemental y necesario, es dormir abrigado, dormir sin tiempo, sin la obligación de despertarme. Acostarme y saber que no voy a sentir frío y que no volveré a despertarme.

Se escribe para dejar testimonio de la vida, para intentar apresar el instante, luchar contra la fugacidad de todo suceso, para no sentirse informe. Pero ese intento puede invertirse. Puede conducir a escribir para sentir que se está vivo. Porque, al reconocer todo lo anterior, se quiere dejar testimonio por



escrito de ese viaje. Entonces la vida se vuelve la nada. Es la lucha por conservar una armonía que acaba conduciendo a donde no se quería llegar, al caos, a la angustia. Entonces el individuo vuelve a consagrarse a la vida, a la verdadera, la amistad, el amor, el sexo, las pequeñas cosas de cada día. Pero al poco tiempo regresa al intento de no vivir, de ser sólo literatura. La ironía da una visión del mundo desde la gran altura, la seguridad de no creerse nada, a diferencia del resto, que tiende a creerse algo. Enseguida se pasa a buscar abrigo, protección, un poco de calor, como todo el mundo. El individuo no encuentra escape. Pero es que tampoco hay escape, como se sabe desde siempre. Esa es la realidad del escritor, del grande y del pequeño. Porque la lucha por ser lleva constantemente de la grandeza a la miseria. Porque no se sufre más que cualquiera, pero se sufre. Quizá la diferencia está en que el escritor cree saber que es posible otra cosa. O que hay otro modo de vivir, pero que el suyo es el único que vale la pena. Porque el sufrimiento, que no le agrega valor a la obra de arte, si no vale la pena, entonces ¿qué?

Nunca hay que creerle del todo, al escritor, y tampoco crearme lo anterior. Es posible la contemplación de lo pequeño y la búsqueda allí de la armonía. No lo he vivido, pero me gustaría llegar un día a esa visión de la existencia. La salvación no está en ningún sitio que no sea yo mismo. La salvación está en permitirme vivir lo poco auténtico que pueda haber en mí. Pero, me digo, para aliviar la culpa, todo esto lo he descubierto escribiendo, y reflexionando, sobre qué cosa hace que yo me hunda en esta pasión. Tampoco habría escape para mí. Porque siempre tengo que volver a lo mismo. Intento no crearme nada de lo que digo, pero no puedo evitar decírmelo. Porque quiero salvarme. Porque a lo único que no quiero renunciar es a la felicidad, un día.

Para escribir es necesario estar dentro de la vida y a la vez quedarse fuera. Observar, aislarse, vivir en silencio. Son dos vidas. Es la humanidad construida de dos maneras, que exige una conducta para cada manera. Es un exceso. Ser humano de dos modos, y tener una vida completa en cada uno de ellos,

exteriormente visible. Una: la del ciudadano más o menos correcto. La otra: la del artista que solamente se muestra en obras de arte, pero que tiene una vida reconstruible a partir de esas obras. Tiene un pensamiento, se puede saber a qué sector de la realidad le presta atención, cuánto sabe sobre ese sector. Este individuo, ni que decirlo es necesario, está siempre con un pie, o los dos, en la locura. Como ciudadano, elige quedarse en una pre-vida, en una definición débil de su personalidad para, de ese modo, viviendo en la indeterminación, en la niñez perpetua, poder oscilar entre un modo y otro, sin renunciar a ninguno. Porque lo que no quiere, ni puede, es vivir de una sola manera. Porque si elige o decide o se le impone ser solamente ciudadano, dejará de ser artista. Porque, de la otra parte, no es posible ser artista sin ser ciudadano. Oscilará toda su vida entre esos dos modos y no se sentirá bien en ninguno. Tal vez por eso hay quien desprecia a los artistas. Porque son gente poco seria, parásitos que nada producen. Y el artista no puede argüir su sufrimiento. Porque eso no justifica ninguna vida ni modifica la imagen que los otros tienen de él. Individuo poco serio, dedicado al juego. Porque los demás siempre tienen razón en algún plano. Porque el artista debe saber que su vida y su dolor no importan nada y sólo su obra, al final, acabará justificando aquel infantilismo perpetuo que otros le criticaron. Por eso debe crear sin creerse nada. Ni siquiera mostrar la fe en su obra. De ahí la ironía, que protege y salva. Escribir es encontrar el infinito, aunque sea sucio.

Parece claro que la locura está en cualquiera de las opciones posibles. Porque si no es ciudadano, si no vive como cualquiera, es porque está loco. Y si para no estar loco debe dejar de crear, entonces, ¿para qué vivir?

Hay, tal vez, un camino de perfección, una situación intocable para el mundo, que es llegar a la lucidez total. Lo que transporta al individuo al otro lado de la realidad, sin que allí le importe nada. Ese estado lo consiguen los genios. Es decir, también se acaba en la locura, cuando todo lo que el artista dice es arte y solamente arte. Porque termina hablando con los astros o con

los dioses, pero seguramente no hablará con nadie que pueda seguir y entender lo que dice. Porque lo que dice no pertenece a lo humano. Es un loco. Acabó por entenderse y entenderlo todo, pero no puede contarlo a nadie. No se da la cabeza contra el muro porque no lo necesita, pero sin duda no ha dejado de sufrir.”

Voy a terminar con una referencia a Primo Levi, que es también una cita de *Vida del otro*.

“Cuenta Primo Levi que entró al *Lager* como no creyente y como no creyente salió de allí. No hay nada que lo haga sentir que hay alguna fuerza trascendente más allá de la Historia. Pruebas tiene: le basta recordar cómo los nazis mandaban a los niños a la cámara de gas. Pero una vez, reconoce, sintió la necesidad o la tentación de refugiarse en la oración. Esperaba, desnudo, ante la comisión que decidiría si debía ir a la cámara de gas o todavía estaba en condiciones de trabajar. Ante la inminencia de la muerte sintió el impulso de encontrar refugio en la oración. Fue un instante. Enseguida recapacitó. Dice, con una dureza que pocas veces he encontrado: “no se cambian las reglas del juego al final de la partida ni cuando estás perdiendo”. Agrega que recurrir a la oración en aquel momento habría sido la mayor impiedad de que es capaz un creyente.

Acepto lo que dice Levi. Pero no acepto que eso deba ser difundido, enseñado, propuesto como ejemplo. Porque la mayor impiedad es no tener piedad con uno mismo.

Una noche, mientras me llevaban a la tortura tirado en el piso de una camioneta, el preso que iba a mi lado, esposado a la espalda, encapuchado y empapado, se recostó a mí. Era su forma de buscar calor, pero también de dármele, de decirme: Estoy contigo, estamos juntos.

Aquel contacto sigue teniendo para mí, que no soy creyente, un sentido místico.”

Gracias