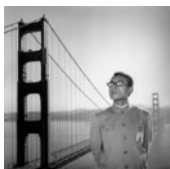


# Introducción



Algunas fotos de *Expeditionary Series*.  
Tseng Kwong Chi.



*Io sono una forza del passato.  
 Solo nella tradizione è il mio amore.  
 Vengo dai ruderi,  
 dalle chiese,  
 dalle pale d'altare, dai borghi  
 abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,  
 dove sono vissuti i fratelli.  
 Giro per la Tuscolana come un pazzo,  
 per l'Appia come un cane senza padrone.  
 O guardo i crepuscoli, le mattine  
 su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,  
 come i primi atti della Dopostoria,  
 cui io sussisto, per privilegio d'anagrafe,  
 dall'orlo estremo di qualche età  
 sepolta. Mostruoso è chi è nato  
 dalle viscere di una donna morta.  
 E io, feto adulto, mi aggiro  
 più moderno d'ogni moderno  
 a cercare i fratelli che non sono più.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Yo soy una fuerza del Pasado / Sólo en la tradición está mi amor / Vengo de las ruinas / de las iglesias / de los retablos, de las aldeas / olvidadas de los Apeninos o los Prealpes / donde vivieron los hermanos / Doy vueltas por la Tuscolana como un loco / por la Appia como un perro sin amo / O miro los crepúsculos, las mañanas / sobre Roma, sobre la Ciociaría, sobre el mundo / como los primeros actos de la Posthistoria / a los que asisto, por privilegio del registro civil / desde el borde extremo de alguna edad / olvidada. Monstruoso es quien ha nacido / de las vísceras de una mujer muerta / Y yo, feto adulto, doy vueltas / más moderno que todos los modernos / buscando hermanos que ya no están. Pier Paolo Pasolini, *Le poesie*, Milán, 1975, p. 344.

## INTEMPESTIVAMENTE

Ser contemporáneo no tiene que ver con un estar plenamente adecuado al tiempo de uno, sino más bien con guardar una peculiar distancia con el tiempo que le ha tocado vivir, con ser intempestivo. Cuando Agamben afirma en que la «contemporaneidad respecto del presente» consiste «en una desconexión y en un desfase», y cuando insiste en que «pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo»,<sup>2</sup> no está sino indicando esa generosa y dadivosa distancia. Cada tiempo es la oportunidad de una cita en y con ese mismo tiempo. Cuando se está a la moda de los tiempos se pierde la distancia de la que hablamos y se desperdicia con ello esa sugerente cita. No se trata de ser un nostálgico ni de odiar o despreciar el tiempo que nos toca, sino de saber que pertenecemos a él y más plenamente aún si lo hacemos, como nos recuerda Agamben, con determinado anacronismo y desfase, y más aún incluso si es un tiempo de vertederos, de cenizas y ruinas —pese a lo que pudiese parecer—, de profunda conversación con la barbarie y la muerte, como califica, en la estela de Pasolini, nuestro Luis García Montero.<sup>3</sup> La tarea no es cualquier cosa: ver en esa discreta distancia puede hacer de uno, como le sucedía dolorosamente a Pasolini, un «perro sin amando vueltas por la Appia».

Pero quien vive intempestivamente se convierte casi inevitablemente en testigo. ¿Qué testigos? ¿Testigos de qué? Resuena entonces el análisis que Agamben lleva a cabo del ser testigo a

---

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *¿Qué es ser contemporáneo?*

<sup>3</sup> Luis García Montero, «Los talleres y la sepultura», en *Pier Paolo Pasolini. Palabra de Corsario*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005, p. 12.

propósito de Auschwitz (representando Auschwitz el puro y absoluto paradigma del espacio biopolítico), encontrando en él generosas señales sobre este asunto del testimoniar. Con Lyotard afirmará que en el testimonio hay siempre una laguna, siempre algo así como una imposibilidad de testimoniar, y esto, dirá con Primo Levi, hace que los verdaderos testigos, los testigos integrales, sean los que han tocado fondo, los hundidos. Los que hablan son sólo los pseudotestigos, los que hablan en lugar del testigo por delegación, y los que saben que el testimonio que dan no es sino el de la imposibilidad real de testimoniar. Parecería que escribir fuese tomar la palabra imposible de otro, aun sin olvidar que es también la propia. A veces para tomar así la palabra y dar testimonio en el modo que decimos, la lengua no se acomoda, e inevitablemente debe ser otra. No basta la lógica de la sintaxis, hace falta encontrar algo así como una no lengua, una lengua impura, monstruosa por anormal y polimorfa (por poner algún ejemplo, Celan lo hace con sus poemas oscuros, inarticulados, mutilados y balbuceantes; Pasolini toma en sus primeros poemas el dialecto de su Friul materno, formando un lenguaje pastiche que convierte la tradición en una vanguardia, o en *Petróleo*, texto extraño en el que trabajaba al morir; Sayak Valencia refiere los poemas en *spanGLISH* de las mujeres chicanas, etc.), que a veces llega al silencio, como le sucede a Bartleby. Son lenguas intempestivas; lenguas más aldeanas que globales, porque la globalización no puede darse sin la aldeanización, y por ello esta escritura que podemos llamar local se presenta como un lugar de resistencia en estrecha solidaridad con aquello que hay que testimoniar. Fuera de la trama clásica y al apostar por esas obras que parecen mal montadas, que simulan torpeza a veces, sucede un decir más auténtico. Como dice P. Handke: «*il n'y a qu'aujourd'hui qu'on peu écrire une épopée qui parle du presque rien et qui sois en même temps si dramatique*».

Se es testigo porque se está fuera y dentro a la vez, y por ello se oye y se ve más que lo hacen otros, otros que parecen

sordos («¿es que no escuchan?», dice Pasolini en alguna carta), ofreciendo a la vez, a aquellos que saben y desean prestar oídos —como dicen Gadamer o Canetti—, su testimonio. Escribir de verdad es tomar el lugar, muchas veces un lugar de indescriptible discreción, del testigo. Etimológicamente, testigo puede ser bien el que habla por otro, bien el que ha vivido una realidad. Pero una y otra acepción son indiscernibles: ese estar intempestivamente, dentro y fuera a la vez, no es sino estar presente, y estar verdaderamente presente es a la vez mirar a lo otro, a los otros, esos otros, con Žizek, que no queremos ni ver porque nos son tóxicos; es hacer del yo un nosotros. Cada uno de los escritores que aparecen en las páginas siguientes son de este modo testigos. Afortunadamente, estos autores han elegido ser intempestivos, dar testimonio: son reconocibles por ser escritores desplazados, deportados, desposeídos, que, como afirma Philip Roth acerca de su amigo el escritor A. Appelfeld, escriben desde una narrativa desquiciada y haciendo de su desplazamiento y desorientación su tema más propio.<sup>4</sup> Lo son porque no tratan de componer, ni de ordenar, ni de montar la desmesurada sinrazón de la realidad (siempre tan espectacularmente narrada por Kafka), sino de hacerla aparecer. A veces la escritura que la muestra se presenta con candidez, como sucede con la Norestina de *La hora de la estrella* de C. Lispector, o sin censura, como *El gran cuaderno* del Claus y Lucas de A. Kristof, o con un horror asumido, como con los *Días hermosos* de F. Innerhofer, o con la amoralidad desatenta de los protagonistas de algunas novelas de M. Houellebecq, o con la rabia de *Las amantes* de E. Jelinek, o con la delicadeza poética de la palabra de Leopold que no ha podido renunciar a la memoria en *Todo lo que tengo lo llevo conmigo* de H. Müller, o con el calor abandonado de D. Lessing en *Canta la hierba*, o con la oscuridad profunda de C. McCarthy, o con las vidas exiliadas nada épicas de *Los emigrados* de W. G.

.....  
 4 Philip Rot, *El oficio*, Barcelona, Seix Barral, 2007.

Sebald, o con la ternura del trabajo sórdido de David en la perrera en *Desgracia* de J. M. Coetzee, o con la palabra dialectal y las imágenes sagradas, pobres y preindustriales de Pasolini. Las palabras de cada uno de ellos son un modo de devolver la escritura a la vida, de hacer volver, con impureza, las luciérnagas a la noche campesina.

Pero testimoniar es sin duda colocarse en un lugar de resistencia. W. G. Sebald se refiere en este sentido a la literatura austriaca, de la que dice que posee —como también para nosotros esta escritura tóxica, fuera de tiempo, de la que hablamos—, entre unas de sus características más propias, una sobresaliente disposición a la melancolía<sup>5</sup> (así señala, entre otros, la maniobra de Kafka durante cuarenta años para retirarse de la vida, el solipsismo de Musil o el alcoholismo de Roth). Sin embargo, dice, pese a que la mayoría de estos escritores consideran que el progreso es un negocio ruinoso, su melancolía, su reiterada reflexión sobre la infelicidad existente, no tienen nada en común con una derrotada ansia de muerte, con una resignación. Es, dice Sebald, una forma de resistencia, alejada de lo que podría verse como una función reaccionaria, que incluye la posibilidad de superación. Insiste Sebald en que, a su manera propia, donde más se presenta esta característica es en T. Bernhard y en P. Handke, a pesar de su meticulosa visión de la *historia calamitatum*, de su pútrida patria, una pútrida patria llena sin embargo de podredumbre noble. Ello les hace ser, como dice Pier Paolo Pasolini, más modernos que los modernos. Siendo aldeanos hacen eso que ya Hegel nos decía: que lo universal no sea la negación de lo particular sino la profundización y el abrazo de cada singularidad. Todos tienen, como Pasolini, un cuerpo corsario.

Es cierto que algunos autores eligen ser los príncipes de los integrados, autores globalizados, pero ninguna de las escrituras de las que hablamos aquí están en ese ámbito cómodo de la

.....  
<sup>5</sup> W. G. Sebald, *Pútrida patria*, Barcelona, Anagrama, 2005.

integración: no lo es T. Bernhard, ni H. Müller —pese a su Nobel—, ni J. Winkler —pese a su premio Büchner—, ni Jelinek —también premio Nobel—, ni F. Innerhofer, como tampoco lo son Celan o Jabès, por citar algunos. Cada uno a su modo toma aquel estado de excepción del que es testigo: Bernhard, el horror de la guerra, el nacionalsocialismo y el catolicismo que hacen de sus compañeros de colegio suicidados una normalidad, y de él mismo un estado de lesión continuado, plenamente ocupado por las ganas de colgarse cuando toca el violín en esa estancia rancia que es «la habitación de los zapatos», el único modo de huida del micro estado de excepción que es el internado de la *Schrannengasse*, construido abyectamente contra su espíritu y en el que sólo cabe la obediencia absoluta a la humillante dictadura del director y sus vigilantes; así lo cuenta, con su habitual prosa excepcional, en *El Origen*, la primera parte de su larga autobiografía. Sin duda, esa tendencia a testimoniar, esa vocación de dar cuenta hizo que se diese la conocida —por difícilísima y controvertida— relación entre Bernhard y su país, Austria. Dice Bernhard: «mi ciudad de origen es en realidad una enfermedad mortal». De modo similar, Müller escribe de los sobrevividos o sobremuertos alemanes que vivían en Rumanía y que fueron enviados a los campos de trabajo rusos a finales de la Segunda Guerra Mundial: Leopold y la caja del gramófono como maleta, una maleta ordenada pensando en ir como de excursión a los Cárpatos sin saber que ella será su única casa en el espanto de un lugar en el que las leyes han quedado en suspensión y en el que la sola compañía fiel es la de «el ángel del hambre», un hambre sin huecos que le acompañará siempre, aún lejos y en otra vida: «el ángel del hambre busca huellas imborrables, y borra huellas perdurables. Por mi mente pasan los sembrados de patatas, las parcelas inclinadas entre los prados de heno en el Wenh, patatas de la montaña de mi tierra. Las primeras patatas tempranas, redondas, pálidas, las patatas tardías irregulares de color azul cristal, las patatas harinosas del tamaño de un puño,



de cáscara correosa y dulcemente amarillas, las patatas rosadas, esbeltas, lisas, ovaladas, que no se deshacen al hervir [...]; qué deprisa me comí con el labio levantado todas las mondas heladas de patata. Metiéndome en la boca una tras otra, sin huecos como el hambre».

Cuando se es testigo, cuando se escribe intempestivamente, se abandona el riesgo de estar en esa *zona gris* de la que habla P. Levi. Decíamos que Agamben ve en el campo de concentración, fundado en el estado de excepción, no un desquiciamiento anómalo e irreplicable de la historia sino, muy al contrario, «el paradigma oculto del espacio político de la modernidad, del que tendremos que aprender a reconocer las metamorfosis y los disfraces». Quizá Auschwitz existió antes que Auschwitz, y quizá siga existiendo ahora. Tal vez haya que saber mirar, testimoniar. Los griegos tenían dos palabras para referirse a la vida: *zoé*, el mero hecho de vivir, el cuerpo viviente, y *bíos*, la manera propia de vivir de un individuo o grupo. Mientras para los griegos hablar de una *zoé polotiké* carecía de sentido, la modernidad, sabemos con Foucault, incorporó ese cuerpo viviente, esa *vida nuda*, como objetivo de las estrategias de la biopolítica. En el estado de excepción se suspenden la normas, se produce una suerte de *zoé sin bíos*, una vida que resulta ser vida nuda, matable, una vida uccidible e insaclicable, a la que se puede dar muerte impunemente, sabiendo que la excepción hace que algo se excluya manteniendo lo excluido en conexión con la norma en la forma de suspensión (encerrar el afuera, dice Blanchot). Si en el campo de concentración se materializa el estado de excepción, en el que la vida nuda y la norma entran en una zona de indistinción, una «zona gris», entonces nos encontramos en presencia de un campo «cada vez que se crea una estructura de este tenor, independientemente de la entidad de los crímenes que allí se cometan y cualesquiera que sean su denominación o sus peculiaridades topográficas». Agamben pone ejemplos concretos que conocemos, pero podríamos hablar de otros muchos con mirar

alrededor de nuestros espacios acomodados. En todos ellos aparecen los subalternos de G. Spivak, las vidas no lloradas de J. Butler, los otros tóxicos de Zizek, o los residuos humanos y las vidas desperdiciadas de Z. Bauman. Están en otros, pero y por ello en cada uno de nosotros. Micro estados de excepción. Distopías.

Tampoco estaría de más escuchar las palabras de A. Césaire a propósito de la negritud y del principio de ruina que los colonizadores han introducido en algunas civilizaciones al tomarlas como vidas nudas, como vidas de bestias, como vidas bobas. Auschwitz antes de Auschwitz (*Esperando a los bárbaros* de Coetzee presta buena voz a ello). O las de S. Valencia en su señalamiento de la invisibilidad del capitalismo gore mejicano, de los usos predatorios de violencia extrema ejercidos sobre los cuerpos por esos sujetos endriagos del necropoder. Auschwitz después de Auschwitz.

Resistir es atender a todo esto que venimos diciendo; y para hacerlo, creemos con Deleuze, debemos ser más nómadas, más rizomáticos, menos molares y más moleculares, más proclives al devenir de los flujos y los pliegues, menos unitarios, más vitalistas y menos melancólicos. Todos de algún modo somos escritores. Narradores de nuestra propia vida, y con ello irremediabilmente de otras vidas. Seamos, en el modo en que podamos, intempestivos. Podemos intentar esa distancia para que la historia de vida que escribimos y que nos da identidad no sea un *best seller*. Sólo así será una vida lograda.

Hemos tratado de hablar con los autores y los textos, y de hacerlos conversar entre ellos, de abrir los textos y corresponder a los ofrecimientos que tal apertura proporciona, de ser atentos y adecuados lectores trastornando esos textos y trastornándonos con ellos, de sacarlos de sí para que digan más y den más que decir. Ese ejercicio hermenéutico que también tomamos de la mano de Ricoeur significa un peculiar y generoso modo de entender la apropiación de los textos, ya que leerlos no es sino

reabrirlos incesantemente, exponerlos y devolverlos a su esencial orfandad. En esa relación hermenéutica los textos literarios se han imbricado con los filosóficos hasta a veces llegar a confundir sus perfiles y sus límites. Ello nos ha conducido incluso a que a lo largo de estas líneas el texto mismo acabe deviniendo una incursión en la escritura poética y fragmentaria, incursión que creemos comporta una no peyorativa relajación de la articulación filosófico-discursiva o argumental, y pensamos que ello ocurre porque la forma misma del discurso viene exigida por el contenido del mismo. No se trata más que de la indigencia de quienes no disponemos de otros medios mejores para mostrar aquello que querríamos demostrar, y no en ningún caso de arrogancia, de voluntad de estilo o de deliberada y retórica oscuridad o pereza de la razón.