

ESCRITURA Y LENGUAJE EN LA NOVELA DE DAVID GROSSMAN

VÉASE: AMOR

Writing and Language in David Grossman's *See Under: Love*

MARÍA PÉREZ VALVERDE

BIBLID [0544-408X.(1997)46;87-101]

Resumen: Este trabajo analiza los conceptos de escritura y lenguaje en esta novela de David Grossman y los comparamos con las teorías de Platón y Nietzsche. Todo esto bajo la perspectiva de la dialéctica memoria-olvido que hay en *Véase: amor*.

Abstract: This article is an analysis of concepts of language and writing in David Grossman's novel *See Under:Love*. These concepts are compared with the ideas of Plato and Nietzsche. All this under the perspective of memory-oblivion.

Palabras clave: Crítica literaria. Hermeneutica. Literatura hebrea moderna. David Grossman.

Key Words: Literary Criticism. Hermeneutics. Modern Hebrew Literature. David Grossman.

«Realmente hay momentos en la vida de un individuo o de un pueblo en que el silencio implica una abyecta corrupción del lenguaje» (Amós Oz, *Tocar el agua, tocar el viento*)

Intentar analizar un texto literario siempre es una tarea difícil, pero lo es aún más cuando el texto es una de las obras señeras de cualquier literatura nacional. En nuestro caso el objeto de estudio es la novela de David Grossman *Véase: amor*, que desde su aparición en 1986 causó un fuerte impacto en las letras israelíes provocando numerosos estudios que la abordaron desde diversos puntos de vista. Podríamos definirlos en terminología estructuralista como «descodificaciones» que intentarían explicar el relato grossmaniano.

Véase: amor es una novela que trata el Holocausto desde la perspectiva de un niño cuyos padres, instalados en Israel, son sobrevivientes de los canipos nazis. Esta circunstancia va a condicionar su crecimiento convirtiéndolo en un hombre cuya memoria ha absorbido los recuerdos personales (hijo de sobrevivientes) junto a los recuerdos colectivos como individuo que ha vivido y vive inmerso en una sociedad, la israelí, que ha pasado por cinco guerras en sus apenas cincuenta años de existencia. No obstante, decir que el libro *Véase:Amor*

trata simplemente del Holocausto y de la influencia que éste tuvo en un hijo de supervivientes es decir muy poco o, más bien, ser inexactos. Agregar que, además, retrata a la sociedad israelí y sus problemas y el uso que hace de la fuerza militar, creemos que tampoco es suficiente. Por esto hemos optado por actuar de forma contraria al personaje borgiano de Pierre Menard cuya fidelidad al texto pasaba por la lectura literal de él, y nos hemos acercado a J. Derrida cuando en su ensayo «La Farmacia de Platón» afirma que todas las interpretaciones de un texto son imprescindibles para su comprensión, a pesar de que como él mismo dice es imposible acceder a la significación total de un texto por dos causas. La primera, porque no hay lector tan erudito que domine absolutamente la arqueología de todas las significaciones que permita reconstruirlo. La segunda causa que impide la comprensión global es que cada lectura nueva que se hace de un texto vendría a añadir una capa más de significaciones sobre las ya existentes desde el momento de su escritura. Toda interpretación es, por eso, una tela que envuelve a la tela: la decisión de cada lectura regenera indefinidamente el tejido del texto y reserva siempre una sorpresa. De este modo la lectura de un texto en palabras de S. Wahnón debe ser «totalmente consciente de que ella misma —y no sólo el texto— está instalada de lleno en el juego de la diferencia, es decir, en ese movimiento que hace posible la significación y que consiste en que cada elemento que aparece se relaciona con otra cosa y guarda en sí la marca del elemento pasado, constituyéndose, pues, él mismo por esa misma relación con lo que no es él. Cada lectura está llena de "huellas", de "marcas" de lecturas pasadas» (1995:77).

A pesar de las dificultades que Derrida esgrime para la comprensión de un texto, también argumenta que no hay otra manera de leer bien un texto. Según él, el objetivo de todo buen lector debería ser el reconstruir ese texto.

Deseando poder llegar a ser ese «buen lector» queremos contribuir a una mayor comprensión de *Véase: amor* aportando una nueva lectura en la que vamos a reflexionar sobre los conceptos de escritura y lenguaje que hemos encontrado en la novela de D. Grossman.

Desde Heráclito y, más detenidamente, desde el Cratilo platónico, ya hallamos especulaciones sobre el lenguaje, aunque ha sido a partir de Nietzsche hasta nuestros días cuando se puede hablar de una verdadera obsesión acerca del «lenguaje» (Bloom, 1975:96). Es lo que se ha dado en llamar el «giro lingüístico» de la filosofía que ha permitido que filósofos y teóricos de la literatura compartan con los escritores el asombro por el lenguaje (Wahnón, 1995:7).

Pero nuestra atención no se va a centrar sólo en este tema sino, ya que la consideración sobre los planteamientos filosóficos en torno al lenguaje deriva forzosamente hacia el problema de la escritura, también hemos considerado oportuno tratar la cuestión del lenguaje escrito en *Véase: amor*.

1. LA CUESTIÓN DE LA ESCRITURA EN *VÉASE: AMOR*.

El tema de la escritura como soporte de la memoria lo vemos claramente y de forma muy desarrollada en la primera parte del relato, en la historia de Momik.

Estos conceptos, escritura-memoria-olvido, conforman los pilares sobre los que se han ido formando las principales ideas acerca del lenguaje escrito. De hecho los textos en los que se han basado todas las reflexiones sobre la escritura tienen como punto de partida estos tres términos y pertenecen a dos tradiciones culturales distintas. Por un lado, el origen de la idea de escritura en la tradición judía hay que buscarlo en el texto bíblico, y por otro en las teorías de Platón, en el discurso *Fedro*.

1.1. *La escritura en la tradiciones judía y griega:*

Según el estudio que ha realizado Sultana Wahnón en su obra *Lenguaje y literatura* (1995) entre estos textos hay claras diferencias. El Dios de la Biblia no sólo no rechaza la escritura, como lo hace Platón, sino que él mismo hace uso de ella. La escritura es esencial dentro del Pacto de Yhavé con su pueblo. Ese contrato entre Dios y el pueblo de Israel se va a rubricar a través del testimonio escrito. Ya en Éxodo 24,4 es Moisés el que escribe todo lo que Dios le había dicho sobre la Alianza, «escribió, pues, Moisés todas las palabras de Yhavé». Y cuando va a recibir las Tablas de la Ley que han de guiar la vida del pueblo hebreo de igual modo se señala que «después dijo Yhavé a Moisés: sube a la montaña y estáte allí. Yo te daré unas tablas de piedra con la ley y los mandamientos que he escrito para instruirlos» (Ex 24,12).

Que la tradición bíblica no muestra reparo alguno hacia la escritura lo prueba también el que después de la destrucción de estas primera Tablas, Moisés recibe el encargo de volver a escribir unas nuevas con la que sellar el pacto: «Después dijo Yhavé a Moisés: escribe estas palabras, a tenor de las cuales yo hago alianza contigo y con Israel» (Ex 34,27). Moisés se convierte en el primer hombre dentro de la tradición bíblica que usa la escritura como medio de fijar y perpetuar el habla humana. Se comprueba que el Dios bíblico no pone objeción ninguna a este invento. Pero la escritura en la Biblia no es sólo un medio para fijar reglas o

legislación, se dibuja también como el único medio de transmitir a las generaciones venideras todo aquello de lo que no podrán ser testigos: «Entended hoy vosotros, a quienes hablo, y no a vuestros hijos. Estos no han conocido, ni han visto las lecciones de Yhavé... los milagros y portentos que obró en medio del desierto... Grabad en vuestro corazón y en vuestra alma estas palabras que hoy os digo... Escribelas en los postes de tu casa y sobre tus puertas» (Deut 11, 2-20).

Muy diferente es el caso de la escritura en *Fedro*, el diálogo que Platón dedicó al lenguaje escrito. En él el filósofo griego critica la letra escrita en cuanto sustento de la memoria y con ello de las experiencias humanas. Es al final del diálogo (274c ss) cuando Platón pone en boca de Sócrates el mito de Theuth y Thamus.

El dios Theuth le presenta al rey Thamus el invento de la escritura como un conocimiento que «hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y de la memoria» (275a). Este dios egipcio se nos aparece como el dios bíblico confiando a la escritura la memoria y la sabiduría del pueblo elegido. Pero a diferencia de Moisés, Thamus despreciará este invento «pues dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que, no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera» (275b).

El rechazo que en esta parte de la narración platónica se hace de la escritura arranca de un interesante presupuesto: el cultivo de las letras dará origen al olvido. ¿Qué forma de olvido? Vivir para Platón es recordar. El conocimiento es *anámmesis*, pero el llenar la intimidad con recuerdos tiene que venir de la intimidad misma. Las letras traen el recuerdo desde fuera. El argumento en que se basa Platón parece radicado en esta exterioridad que aporta hechos, noticias, pero que carecen del profundo sustento de haber surgido desde el fondo mismo de la propia personalidad. Todo lo que no brota de este fondo es «apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera». O como declara Derrida en su famoso ensayo *La Farmacia de Platón* cuando lee las palabras de Thamus del siguiente modo: «en realidad, la escritura es esencialmente mala, exterior a la memoria, productora no de ciencia, sino de opinión; no de verdad, sino de apariencia» (pág.

154); y el verdadero temor de Thamus es que la escritura perjudique a «la vida de la memoria» (pág. 157).

1.2. *El concepto judío y griego de la escritura en Véase:amor:*

En la primera de las cuatro partes de las que se compone el libro vemos la llegada a una casa de Jerusalén en el año 1959 de un anciano superviviente del Holocausto. Su irrupción provoca distintas reacciones en los miembros de la familia. En el matrimonio, que ha vivido el horror de los campos de exterminio, la presencia del abuelo Anshel desencadena angustia y desesperación ante la perspectiva de vivir con alguien que les recuerda con su sola presencia todo lo que dejaron en Europa. En cambio, para el hijo de la pareja, un niño de nueve años, este hecho supone el que se interrogue por aquello que sus padres no quieren recordar pero que para él es esencial, porque condiciona la vida cotidiana de la familia, del barrio, de la ciudad y del país.

Esta nueva presencia provoca una crisis en la «enfermedad» de algunos de los que sobrevivieron al Holocausto: el deseo de no recordar. Los nazis no sólo mataron físicamente, sino que en la mayoría de los que se salvaron produjeron una muerte emocional, cuyo síntoma más significativo es el OLVIDO. Es decir, lo que produce el abuelo se define sencillamente con una palabra: RECUERDO. Es en este sentido en el que debemos comprender todo lo que ocurre posteriormente en la novela. Lo que Grossman plasma es una lucha entre OLVIDO y MEMORIA. En esta contienda se entiende que Anshel cause efectos distintos: quejas y negativas a rememorar el pasado por parte de los padres de Momik, y a éste recuerdos de su reciente pasado que le va a suponer la primera pista para descubrir el remedio a la «amnesia» que cubre todo su mundo:

«Aquel mismo día Momik bajó a investigar al almacén que había debajo de su casa... Allí está también todo el equipaje de la abuela Henni que ella se trajo de Allí... pero lo más importante era lo que había en el fondo del equipaje: un cuaderno con toda clase de cosas escritas en yidish por la abuela, una especie de memorias que había redactado cuando aún tenía memoria... también una vez, mucho antes de que supiera leer, la abuela le enseñó una muy vieja página de periódico, en la que había un cuento que el hermano de la abuela Henni; este Anshel precisamente, había escrito unos cien años antes, y entonces mamá se enfadó con la abuela porque confundía al niño con cosas que pertenecían al pasado y que no era necesario recordar» (págs. 13-14).

En efecto, en este párrafo se nos confirma esa idea de querer olvidar o más bien el miedo a recordar, pero llama la atención la emoción que produce en el niño el descubrimiento del cuento del abuelo. No es una historia que nos hable de aquello sobre lo que quiere saber Momik, simplemente es una aventura infantil en la que una pandilla de muchachos «Los niños del corazón» van al rescate de los desamparados y oprimidos. Entonces ¿por qué los sentimientos de Momik se alteran ante ese descubrimiento? ¿Por qué es tan crucial ese relato? La respuesta la encontramos en la finalidad de esa aventura infantil; su misión es prestar auxilio a todo aquel que lo necesite. Esto es lo que actúa en Momik como si fuera una revelación. En el instante en que él lee el cuento comprende cuál es el papel que debe tener en su vida: ser un héroe que salve a sus seres queridos de las garras de la Bestia del Olvido. Con esta idea es con lo que podemos entender que:

«desde el momento en que comenzó a copiarlo en su Cuaderno de Espionaje, supo que era la historia más fascinante e interesante jamás escrita, y que la página despedía un olor milenario, ciertamente, y se parecía a una página del Libro de la Torah, y también las palabras eran como las del Libro de la Torah... Momik sabía que esa página era de hecho el principio de todas las cosas y de todos los libros del mundo» (pág. 16).

Momik piensa que es como la Torah, entre otras cosas porque, como ya hemos dicho, es un relato de una salvación. ¿Y que es la Torah, sino la historia de la salvación del pueblo de Dios? Momik se ve como un nuevo Moisés que reciba la misión de salvar a su pueblo de la esclavitud del silencio y el olvido (pág. 23).

Lo que vemos en estos párrafos es el carácter fundamental de la «escritura» que se nos revela en la novela de Grossman. Es el lenguaje escrito lo contrario del olvido, memoria frente a amnesia. Idea que no representa ninguna novedad respecto a lo que ya mencionamos que ha ido transmitiendo la tradición judía y que se remonta a la concepción que sobre la escritura nos dibuja el texto bíblico: el único medio de transmitir a las generaciones venideras todo aquello de lo que no podrán ser testigos (Deut. 11, 2-7). La escritura se convierte en depósito de la memoria histórica en el que es necesario conservar el recuerdo de los hechos que, a manera de Señales, pusieron de manifiesto la Presencia Invisible de Dios en los acontecimientos de la historia (Wahnón, 1995:28). Similar a un depósito se convierte el Cuaderno de Espionaje de Momik en el que va re-viviendo el mundo de Allá con los datos que logra recopilar en un primer momento de la

Enciclopedia Judaica y posteriormente investigando en la biblioteca todo el material que sobre el Holocausto cae en sus manos.

La preponderancia de lo escrito se manifiesta incluso con un detalle tan significativo como es el número que llevan impresos los que estuvieron en los campos de exterminio (pág. 24).

El señalar estos datos en los que se confirma esta primacía de las fuentes escritas (la comparación del cuento con un texto de la Torah, el hábito de Momik de escribir en su cuaderno todo lo que le ocurría) aparentemente nos confirmaría que en esta primera parte de la novela son las fuentes escritas las mejores armas contra el OLVIDO y, por tanto, las mejores aliadas de la MEMORIA. Es decir, una total fidelidad a lo que propone la tradición judía respecto a la escritura. Pero se observa algo más; en la intención de Momik de reconstruir en el sótano de su casa ese mundo pasado se aleja de la concepción judía de la escritura y se acerca a la platónica. Para nuestro protagonista es obvio que, para que puedan volver a vivir, deben volver a recordar, y ese recuerdo tiene que provenir del interior de la persona, por eso su idea de enfrentar a sus seres queridos con ese recuerdo silenciado. Sólo basten las palabras de Momik cuando se refiere al número que tienen escrito en las muñecas y veremos que ya desde el principio del relato él sabe que la solución debe surgir del interior de las personas:

«Después de eso, Momik intentó descifrar el código secreto que estaba escrito en el brazo del abuelo... Esos números realmente le abrumaban, porque no estaban escritos con pluma y no se iban ni con agua ni con saliva... el número permanecía, y por ello Momik comenzó a pensar que quizás ese número no lo habían escrito desde fuera sino desde dentro» (pág. 24).

Los que lograron sobrevivir al Holocausto la memoria no la van a recuperar a través de un papel. Ellos no necesitan conocer mediante nada ni nadie lo que allí ocurrió. Lo sufrieron y no lo quieren recordar. Se han instalado en un olvido que Momik sabe que sólo puede remediar mediante la re-creación de lo olvidado, provocando que salga a la luz ese otro yo escondido por el miedo y el silencio.

En todo esto subyace la idea de Platón de que la escritura trae el recuerdo desde fuera y de que el olvido se curará gracias a la medicina del recuerdo que nace de la misma intimidad (en este caso de las vivencias de los que sufrieron y fueron testigos del exterminio nazi). De ahí se puede entender, siguiendo nuevamente al filósofo griego, que Momik obtenga toda la información del mundo del País de Allá y de la Bestia Nazi a través de las letras, es decir, de una manera

exterior: datos, noticias, fechas, hechos... que le permiten reconstruir el escenario del miedo, pero que para él no dejan de ser nada más que eso: información. Él no recuerda porque no lo ha vivido. Todo lo contrario de lo que le sucede al abuelo Anshel y sus amigos provenientes de Allá que sí pueden recordar (y de hecho lo hacen) porque sí lo han vivido.

Sin embargo el episodio del sótano va a tener consecuencias imprevistas para Momik. Lo que él deseaba que ayudara a la liberación y vuelta a la vida del abuelo y sus amigos se va a convertir en una trampa para este niño. La recuperación de memoria que Momik buscaba va a suponer para él el deseo de olvidar. ¿Por qué sucede esto? Porque, a la vez que los supervivientes recuperan su memoria, Momik va sacando a la luz (recordando) todas las frustraciones que, gracias al silencio de los que le rodean, ha sufrido en su corta vida.

Momik ha ido teniendo conocimiento de lo que sucedió en el País de Allá y con la Bestia Nazi a través de la lectura de las fuentes escritas. En palabras de Platón, ese saber vino desde el exterior de su intimidad. No llega a tener verdadera conciencia de todo el espanto del Holocausto hasta que no lo vive a través de las palabras y de las historias que comienzan a narrar el abuelo y sus amigos al recobrar la memoria, y conoce la verdad del miedo y las atrocidades en los ojos de aquellos a los quería salvar. Esta experiencia será «olvidada» por nuestro protagonista lo que le conllevará una muerte no corporal, pero sí espiritual al negarse a recordar lo que en ese sótano vivió: «... y Momik que ya creía estar muerto o algo por el estilo, cerró los ojos... mientras en su interior él se burlaba aún de ellos porque estaban tan dispuestos a perdonar... y en pie en medio del círculo, se dijo que la Bestia nunca podría atraparlo» (pág. 85). Él ya conocía cómo escapar de la Bestia: olvidando o mejor dicho, no recordando todo lo que puede producirle lo mismo que en el sótano. Para ello lo mejor es rodearse de un aura de insensibilidad que le permita lo que él desea: no recordar.

En resumen podemos afirmar que en la idea que de escritura hallamos en este texto se nos revelan las argumentaciones que Platón esgrimía contra el lenguaje escrito: su exterioridad y el perjuicio que le ocasiona a la memoria.

2. LA CUESTIÓN DEL LENGUAJE EN *VÉASE: AMOR*.

Es en la segunda parte del relato cuando al problema de la escritura se une una reflexión sobre el lenguaje en general. Lo realiza a través de la figura del escritor polaco Bruno Schulz, muerto en 1942, pero siempre con el dilema memoria-olvido como referente.

Se vuelve a repetir la historia que ya aparecía en la primera parte. Al igual que le ocurrió a Momik con el relato del abuelo, ahora, cuando ya es adulto y convertido en escritor, es la obra de Schulz la que le va a indicar el camino para «recuperar la memoria». Hasta esta revelación él había crecido alimentando su odio y resentimiento hacia sus familiares y amigos por haberle hecho partícipe de una forma indirecta del Holocausto:

«...Te hablé de él, y también de mí. Y de mi familia, y de lo que la Bestia les hizo sufrir. Te hablé del miedo. Y de mi abuelo, a quien no consigo hacer revivir, ni siquiera en una historia. Y también de mi incapacidad de comprender mi propia vida hasta que no conozca mi-vida-no-vivida Allá. Y te dije que Bruno era para mí un indicio: un indicio y una advertencia». (pág. 113).

Ese temor a recordar le impide a Momik escribir el libro sobre el Holocausto que él desea: la historia que su abuelo le contó hace veinticinco años en el sótano de su casa y que se niega a recordar. Se conforma sólo con hacer una recopilación de datos que le permitan redactar una Enciclopedia del Holocausto para que la juventud no tenga que recrear o adivinarla en pesadillas (pág. 160). Sin embargo las personas de su entorno le insisten en su proyecto de escribir la historia del abuelo mostrándole las pautas que, aunque son dolorosas, debería seguir:

«... la tarde en que nos encontramos por primera vez, Ayalah me habló de la *habitación blanca* que debía encontrarse en uno de los corredores subterráneos del instituto Yad Vashem... y aquella *habitación blanca* se formó del dolor... es un homenaje que hacen todos los libros que se ocupan del Holocausto, los hechos, los números concentrados allí, en Yad Vashem... se trata simplemente del núcleo del reactor» (pág. 125).

«... la *habitación blanca*, me dijo, que era la piedra de toque para quien quiera escribir sobre el Holocausto... me explicó que, desde hacía cuarenta años, la gente escribía sobre el Holocausto y seguiría haciéndolo pero lo que era seguro, era que estaban condenados al fracaso porque, si las demás tragedias pueden ser traducidas a la lengua familiar de la realidad, el Holocausto no puede serlo, a pesar de esa necesidad compulsiva de intentarlo e intentarlo» (pág. 127).

En estos párrafos hay varias aspectos a señalar:

1. La idea, expuesta en páginas anteriores, sobre la problemática de la escritura: su exterioridad a la experiencia. De ahí que no pueda escribir esa historia sólo con los datos conocidos; debe provenir de él mismo, de sus sentimientos, de su propia vivencia. Esto es a lo que se refiere la metáfora de la *habitación blanca*.

2. El segundo punto que destaca Grossman para indicar el fracaso de Momik en escribir sobre el Holocausto es la no propiedad de la lengua para traducir en sus términos habituales y reconocidos la magnitud de la tragedia acaecida y la experiencia del dolor de los que lo vivieron. Grossman la llega a calificar de lengua enferma de elefantiasis, incapacitada para describir lo que Allí ocurrió (pág. 185).

Uno de los caminos para obtener esa lengua diferente es la destrucción de la que poseemos, que es una de las ideas que se pone en boca de Bruno Schulz. Tal pensamiento forma parte de su plan encaminado a lograr un nuevo mundo:

«Él (Bruno) quería asesinar el lenguaje... por parecer demasiado dulce... por otra parte... su mayor deseo no era sólo otro mundo, sino una lengua totalmente distinta, que le permitiera describirlo» (pág. 176).

En este nuevo mundo, que según el escritor polaco se lograría gracias a lo que él llama «la época genial» en la que llegaría el Mesías provocando el Olvido, su principal característica sería que no existiría pasado, ni nostalgia. En este orden natural, que era lo que buscaba Momik, en el que todo es pura y continua creación, cuando observa lo que produce no le agrada y se niega a llegar a esa situación. En el diálogo que sigue entre Momik y Schulz lo podemos ver claramente:

—«El Mesías ha venido. Mi Mesías. Y ellos olvidan. Todas las muletas del triste engaño que fue su vida anterior no les sirven de nada. Sólo tienen lo que tienen ahora, y es más que suficiente... Se convierten en artistas, Shlomo... Ninguna nostalgia del pasado. Sólo un ardiente apetito de futuro...son gentes sin recuerdos, almas de primera mano, que, para poder continuar viviendo, deben recrear a cada momento el lenguaje y el amor, renovar en un esfuerzo incesante unos lazos que se deshacen.

—¿Artista? Yo sólo veo desgraciados que lo han perdido todo...Pero todo esto es muy cruel, Bruno... Hay entre nosotros quienes tienen necesidad real de un ordenamiento de leyes, de estab...» (págs. 178-179).

En esta descripción de la «época genial» es donde se adivina lo que Momik decía sobre el indicio y la advertencia que le supuso Bruno Schulz. La

advertencia es mostrarle las consecuencias que puede tener en el mundo y en los hombres lo anhelado por Momik: el olvido. Por otra parte el indicio es que esta época genial encerraba un concepto de la vida en la que los artistas a los que se refiere Bruno Schulz son hombres cuya obra de arte primordial es su propia vida: «No has entendido nada. Todos son seres humanos, y por tanto creadores. Ese es su destino. Están forzados, por la naturaleza de las cosas, a crear su vida, sus amores, sus odios, su libertad y sus poemas; todos nosotros somos artistas, Shlomo, pero algunos de nosotros lo han olvidado, y otros prefieren ignorarlo a causa de un curioso miedo que no puedo explicarme» (pág. 183). La principal obra de arte es el propio ser humano.

En esta capacidad creadora del hombre que propugna Schulz tiene un lugar preponderante la actividad lingüística en tanto que es actividad humana.

Este concepto de *re-creación* del lenguaje que nos muestra Grossman es similar a lo que denomina F. Nietzsche en su obra *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* «capacidad de creación humana respecto al lenguaje» (pág. 22) y «el hombre como sujeto artísticamente creador del lenguaje» (pág. 29).

En la lectura que hace S. Wahnón en su libro *Lenguaje y literatura* sobre este ensayo del pensador alemán podemos encontrar las explicaciones que fundamentan nuestras afirmaciones de que la semejanza entre la teoría del lenguaje de Nietzsche y la que hallamos en la obra de Grossman va más allá de una terminología análoga.

2.1. *El concepto nietzschiano del lenguaje en Véase:amor.*

La fundamentación de Nietzsche sobre el lenguaje arranca de la duda cratíllica por la exactitud del nombre en relación con la cosa a la que se refiere. Coincidiendo con Sócrates toda palabra es inadecuada a su objeto, ya que es el fruto de «una excitación completamente subjetiva» (pág. 22).

Esta subjetividad es trascendental, pues el hombre concibe y percibe las cosas de acuerdo a ciertas formas a priori de la sensibilidad humana. Wahnón lo explica afirmando que «cada cosa es una enigmática x, una x que es para nosotros inaccesible e indefinible (pág. 24), sobre la cual el lenguaje *crea* imágenes que no pueden considerarse espejos de la misma, sino sólo interpretaciones» (1995:39).

Según esto, un lenguaje que proviene de la percepción humana, que es limitada, no puede ser un vehículo de conocimiento, sino de opinión.

No obstante este mismo lenguaje imperfecto desde el punto de vista del conocimiento es el que nos proporciona nuestra percepción del mundo; sólo por

el lenguaje ha quedado establecido lo que el objeto es, y lo hemos vuelto cognoscible. Debido al uso de una misma imagen para el hombre acaba siendo la única verdad, como si la relación entre esa originaria impresión y la palabra fuese una relación de causalidad estricta (pág. 30). Por esto es por lo que Nietzsche reclama que el lenguaje no se guíe por conceptos sino que dé cabida a las intuiciones; está solicitando la *repetición del origen*, es decir, una *constante creación*.

Al igual que Sócrates, Nietzsche propone que conozcamos las cosas partiendo de ellas mismas y no de sus nombres. De este modo quizá podamos intuir algo de lo que no ha sido recogido en los conceptos, que el hablante se libere del concepto y explore mejor y más detalladamente la realidad referencial, saliéndose de los límites del lenguaje establecido. Se obtendría un mejor conocimiento de la cosa si atendiendo a las características generales, se da cabida a lo que es específicamente suyo, a la singularidad de la experiencia que ha almacenado como *recuerdo* (pág. 23).

Por tanto la crítica que hace este filósofo al lenguaje se dirige hacia sus funciones de apertura del mundo y de comunicador, que han sido las que han hecho olvidar la originaria capacidad creadora del lenguaje humano, la libertad con la que se inventaron las primeras palabras. Esta prerrogativa humana que es la *creación* de la que el hombre no puede prescindir se la otorga Nietzsche al artista, al sujeto creador de lenguaje. En palabras de S. Wahnón, diríamos que lo que Nietzsche defiende en este ensayo es «la conducta *estética* que libere al lenguaje de una oposición ingenua entre ficción y realidad. Pues lo que parece ficción a quienes viven amparados en la fortaleza de los conceptos y toman toda nueva metáfora por desatino, puede ser la más fiel descripción de una realidad que resulta inaprehensible para el sistema establecido de la lengua» (1995: 47).

Si atendemos a lo que Grossman relata en *Véase: amor* notamos que efectivamente comparte la crítica que hace Nietzsche al lenguaje, y no sólo teóricamente, sino que una gran parte de la novela es la puesta en práctica de esas ideas.

Cuando Nietzsche reclama la constante creación, la vuelta al origen para dar nombre a una cosa, vemos que en esta novela se alude claramente a este aspecto. Lo encontramos en la última parte del relato, en la Enciclopedia de Kasik, cuando leemos la definición del término «sentimientos»:

«... se convirtió en un combatiente encarnizado y peligroso desde que declaró la guerra a los poderes limitados de los sentimientos. Desde el principio,

tuvo claro que el origen de esos límites residía en el lenguaje; que las personas son educadas para sentir sólo aquello que pueden nombrar. Que si descubrieran un nuevo gran sentimiento, no sabrían qué hacer con él y lo rechazarían, o bien lo confundirían mezclándolo con otro sentimiento conocido ya provisto de nombre» (pág. 421).

En estas palabras tenemos el razonamiento de Nietzsche cuando critica la formación de los conceptos por el proceso en el que una palabra intuitiva, fruto de una impresión individualizada y singular, se convierte en algo tan firme, canónico y vinculante que llega a confundirse con la verdad. La palabra se convierte en concepto en tanto que justamente no ha de servir ya para esa experiencia que estuvo en su origen, sino para encajar con innumerables experiencias, más o menos similares, pero jamás idénticas (Wahnón, 1995:41). Grossman explica ésto a través de la metáfora de los sentimientos pero se puede aplicar a cualquier referente. Ante este enclaustramiento es por lo que Nietzsche pide la *repetición del origen*, y el escritor israelí lo que él denomina *constante creación*.

Un ejemplo de esta *re-creación* la hallamos cuando Momik explica la invención de esta nueva palabra:

«*Ludobójca*, asesino de pueblos, palabra inventada en polaco especialmente para Rudolf Hess. *Ludobójca*: genocida. La palabra "asesino" no era suficiente para él» (pág. 106).

Se ha desestimado el término asesino porque no podía describir la experiencia de un exterminador de pueblos. Se realizó lo que pretendía Nietzsche: liberarse del concepto, en este caso «asesino», y explorar mejor la realidad referencial, saliéndose fuera de los límites del lenguaje establecido, dando nombre a esa experiencia, la de un ser responsable de la muerte de millones de seres humanos.

Pero no siempre ocurre de este modo. La búsqueda de Schulz de otra lengua viene dada por la incapacidad del lenguaje de transmitir esas experiencias únicas de cualquier hombre. Todo se ha convertido en meras fórmulas lingüísticas que hacen de simples instrumentos de entendimiento, pero no de conocimiento, que con el paso del tiempo se convierten en moldes de la realidad, mostrándonosla esculpida bajo ciertos condicionantes. ¿No es verdad que de tanto escuchar, leer, y ver cómo con un mismo término se denomina tantos y diversos referentes y ajenos a nuestras vivencias, nuestra propia realidad se identifica con la de los demás? Como si las experiencias que hay tras de cada nombre fuera idéntica en todas las personas.

En el caso de *Véase: amor*, la vivencia del Holocausto por parte de Momik le acerca a esa búsqueda de otro lenguaje, que va a ser producto, como lo proclama Nietzsche, del viaje desde la experiencia propia hacia el término. De este modo es posible leer la cuarta y última parte de la novela. La llamada *Enciclopedia completa de la vida de Kasik*. El intento de recopilar en una enciclopedia los sucesos más importantes de la vida de un hombre ya es, como se dice en el texto, un deseo de perturbar el orden (pág. 304), pero también algo más importante, es una enorme y audaz metáfora, como diría Nietzsche, que encierra una experiencia única: la vida de Kasik, en la que Grossman ha roto con ciertos condicionantes que obligan al ser humano a percibir y sentir de acuerdo a ciertas formas; esos mismos condicionantes que hacen que el lenguaje nos muestre una realidad no perfecta en cuanto a conocimiento. Grossman ha plasmado en un diccionario la vida de un ser que cumple su ciclo vital en un sólo día. Ha roto con la relación de tiempo y con todas las normas de la naturaleza desde la creación del hombre. Podemos decir que ha vuelto al génesis, olvidando todo lo conocido y creando un nuevo orden natural para Kasik. Todas las experiencias de Kasik serán descritas en la enciclopedia, pero dándole un nuevo significado a los términos según haya sido la vivencia de ese niño-joven-anciano llamado Kasik.

En definitiva podemos afirmar que la teoría del lenguaje que se enuncia en esta novela tiene bastantes puntos en contacto con la desarrollada por F. Nietzsche, principalmente en las ideas de recuperación de la capacidad intuitiva y creadora del hombre respecto al lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- BALABAN, Abraham, 1994, "Ola novísima en la literatura hebrea". *Ariel*, 94, 22-28.
- BENJAMIN, Walter, 1916, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa, 1970, 145-65.
- BLOOM, Harold, 1975, *Crítica y cábala*. Caracas, Monte Avila, 1978.
- CUESTA ABAD, J.M., 1991, *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*. Madrid, Visor.
- DERRIDA, J., 1967, *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- DERRIDA, J., 1968, "La farmacia de Platón", *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975, 91-261.
- GADAMER, H.G., 1960, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977.
- GROSSMAN, D., 1986, *Véase: amor*. Madrid, Tusquets, 1993.
- NIETZSCHE, F., 1903, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos, 1983.

PLATÓN, *Fedro*. Barcelona, Labor, 1975.

RICOEUR, P., 1975, *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Europa, 1980.

SEMPRÚN, Jorge, 1995, *La escritura o la vida*. Madrid, Tusquets.

WAHNÓN, S., 1995, *Lenguaje y literatura*. Barcelona, Octaedro.