



Un idioma construido por metáforas
Lenguajes en el desierto

Sandra Cornejo

[Localice en este documento](#)

Resumen: ¿Cómo logran ciertos escritores *representar* su versión de *la historia circundante* inmersos en un estado de opresión? ¿Puede narrarse un universo que socava/coarta la integridad física y mental, la libertad?

La idea es abordar una aproximación a la respuesta de estos interrogantes mediante la lectura de un libro referente de la literatura centroeuropea en tiempos de la intervención comunista en los países de Europa Central: **Pequeña Pornografía Húngara**, obra del escritor Péter Esterházy que en los '80 agitó el mundo literario como pieza única en el ámbito marxista europeo.

Se intentará reflexionar acerca del papel que juega el lenguaje en un sistema donde, según palabras del propio Esterházy, "hay que aprender a leer entre líneas".

Palabras clave: Péter Esterházy, literatura centroeuropea, lenguaje

INTRODUCCIÓN

Hace un tiempo, en una entrevista donde hablaba sobre la elaboración de su libro **El puente que cruza la Luna** - dedicado a la muerte de su marido Raymond Carver - Tess Gallagher se refería a esa experiencia como a una necesidad de bucear en "un lenguaje hermético o misterioso". "Con aquel libro -decía específicamente- sentí que tuve que inventar de nuevo mi modo de estar en el lenguaje". [1]

Si considero este comentario (más allá de mi adhesión o no a la poética de Gallagher) es porque tiene una estrecha correspondencia con el tema que rodearé: cómo hacer del lenguaje un vehículo de sentido cuando el imperio de la realidad advierte un estado de desvalimiento ante dicha posibilidad. Qué probabilidad existe de representar/expresar el dolor, la sofocación, lo cuasi indecible. Cómo restaurar/se a partir de la oscuridad, allí donde la palabra se escinde. Cómo y quién escribe sobre esa especie de destino *incommensurable* que le fue prescripto.

Sin presunción, las consideraciones expuestas en este escrito sólo intentan vadear un sendero, esbozar ideas, y de ninguna manera determinar un tema tan complejo y sinuoso.

En lugar del jardín hay un desierto
Los verbos auxiliares del corazón, Péter Esterházy

EN EL LUGAR DEL DESIERTO

El libro que sirve de excusa para pensar las ideas mencionadas, **Pequeña Pornografía Húngara** [2] del escritor Péter Esterházy [3], se edita por primera vez en Budapest en 1984. Ya desde el título, Esterházy apunta, mediante la ironía, al sistema comunista de entonces: en húngaro, las iniciales del título (**Kis Magyar Pornográfia**), coinciden con la sigla **KMP**, en las que podría leerse de inmediato **Kommunisták Magyarországi Pártja**, es decir, literalmente, **Partido Comunista Húngaro**. Esto ocurre cuando dicho Partido aún tenía poder, si bien la etapa en la cual se desarrolla KMP puede considerarse una época de transición hacia la apertura que vendría con la caída del Muro de Berlín en 1989.

Fue ese uso elíptico de la lengua para representar una crudeza extrema el camino que eligió o que le permitió a Esterházy hacer de su KMP una parodia satírica de la dictadura, una burla tácita. En el libro, escrito en cuatro capítulos, se describen anécdotas consideradas bromas históricas, infinidad de interrogantes difíciles de contestar, retratos de un tiempo presumiblemente perverso, comentarios y hechos y personajes caricaturizados que pueden leerse en forma lineal o aisladamente y que hacen de KMP un libro difícil y emblemático. Siempre en tono de broma, alude e induce a imaginar aquello que no se podía describir o *representar* de otra manera.

Para enhebrar un panorama es de destacar que a Esterházy se lo ha ubicado dentro de un grupo integrado por autores contemporáneos tales como Péter Nádas, Peter Handke, Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Imre Kertész o Stephen Vizinczey, entre otros, hayan o no permanecido en su tierra natal para desarrollar su escritura y hacer escuchar sus voces en un marco cruzado por las cicatrices del totalitarismo. De ellos quizá sea Esterházy uno de los más radicales, tanto por las temáticas que aborda - de las que muy raramente se desprende lo regional, lo nacional y lo familiar - como por su lenguaje, casi artesanal, en el que por momentos las particularidades del idioma de su país y cierto argot callejero, lo hacen difícilmente abordable, barrocamente húngaro.

Si bien *la barbarie política del siglo*, parafraseando a George Steiner, no convirtió a Esterházy en un *exiliado o vagabundo*, a su modo, también él, debió "construir una casa de palabras" [4] para sobrellevar un

estado de escritura. Fue en esa búsqueda de maneras de representar el devenir de su tiempo lo que hizo de la broma su idioma y de la sátira un recurso.

Caben aquí dos aclaraciones a título informativo, una de ellas se relaciona con la elección por parte del autor de la palabra “pornografía”, además de que dicha palabra encaje en las siglas mencionadas y que a partir de la misma se desarrollare la ingeniería del texto. Según expresa Jesús Pardo, traductor al español del libro y prologuista del mismo, la concepción de la pornografía plantea una cuestión clave en la construcción de KMP. “*La palabra pornografía -escribe Pardo- hace pensar automáticamente en revistas con señoras en cueros. Pero la pornografía, en griego: “Escritura sobre putas”, va más allá de tan angosto concepto, y significa, también, y por encima de todo, errores y embrollos políticos, y no sólo de hoy o de ayer. La pornografía, en una palabra, es la gran estafa histórica impuesta a los húngaros por su partido comunista, incluso teniendo en cuenta lo comedido y razonable que fue éste bajo la férula de Janos Kadar. Es la idea misma de tener la solución única de todos los problemas, la exclusión de cualquier otra opción, lo que constituye pornografía, y esto el lector lo capta a partir de la primera página”.* [5]

Fue justamente bajo el régimen imperante entonces en los países de Centro Europa que *la exclusión de cualquier otra opción* era la moneda corriente en casi todos los sentidos. Pero cuál era en síntesis el escenario en el que Esterházy narra su KMP -y vaya aquí la segunda aclaración que mencionaba-; para ponerlo en palabras del propio autor, transcribo un comentario esclarecedor: “*Cuando apareció Pequeña Pornografía en 1984 en Hungría - yo la había escrito entre 1982 y 1983, dice Esterházy - atravesábamos el peor momento de aquella dictadura o “democracia” aparente de entonces. “Soft” dictadura, le llamaban, suave, como si yo dijera “soft” porno, que tampoco se puede traducir. En 1982 y 1983 parecía que esa dictadura iba a durar para siempre. Comprendí en aquella época que el idioma de una dictadura verdadera era callar y el idioma de una dictadura “soft” o suave era la mentira, porque se puede hablar, pero justamente de lo que es más importante no se puede hablar. Ahora, mirando hacia atrás, estoy convencido de que la mentira es la palabra más adecuada para describir ese sistema. Uno se pregunta entonces que si todo es mentira, qué es lo que está pasando con nosotros, en qué se puede creer. Estos interrogantes sugieren preguntas muy puntuales, punzantes, acerca de nuestro rol, de nuestra actitud. Si todo es falso entonces cómo encontrar en esa realidad de mentiras una oración verdadera. Pequeña Pornografía es el libro del fracaso de nuestra habla, porque si no puedes hablar de nada, tampoco puedes decir que no puedes hablar. Esto significa que hay una verdadera dictadura. En la soft dictadura sin embargo “algo” puedes decir: en aquel entonces un buen libro no pudo hablar sobre lo esencial pero sí pudo callar las cosas que quería decir, eso se notaba y de eso se trataba Kis Magyar.”* [6]

En ese marco de vaciamiento, donde la palabra apenas podía sostenerse ante el *fracaso del habla*, KMP testimonia e interpreta aquello que se omite. Es el autor quien, mediante el silencio o la falta, ironiza y sale al encuentro de un estado de cosas, transcribiéndolas mediante la metáfora, resignificando su situación de extrañeza. “Sólo un ser capaz de extrañarse puede tener una actitud crítica frente al mundo” [7] escribe Esther Cohen, a lo que agrego, también de otro texto de Cohen: “Si hay un espacio de resistencia donde la necesidad de vivir se hace enfáticamente patente, ese es el espacio de la *escritura*”. [8]

EN EL LUGAR DEL JARDÍN

Tal vez he buscado un atajo. He preferido tomar del seminario aquello con lo cual desearía familiarizarme: la posibilidad de representar o construir mediante el lenguaje una *realidad rota*, por llamar de alguna manera a aquella realidad que en su ajenidad nos desborda.

He iniciado estos apuntes con la declaración de una poeta, lo cual no es casual. Creo que la poesía es el lenguaje más cercano a “esa especie de lengua extranjera” con la que están escritos “los libros hermosos”, como pensaba Proust, y amplíó, siguiendo el hilo de Deleuze: “El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*.” [9]

Milan Kundera, estudioso también de estos vericuetos de la escritura, ha interpretado, según su concepción, que el poeta -y aquí siempre estoy intentando hablar de los “poetas necesarios” [10] como ha *determinado* Seamus Heaney - es aquel ser que puede ver lo que está “ahí detrás” y cita un fragmento del checo Jan Sjacel para ofrecernos un ejemplo bello de esa definición: “Los poetas no inventan los poemas/ el poema está en alguna parte ahí detrás/ desde hace mucho tiempo está ahí/ el poeta no hace sino descubrirlo” [11]. Por supuesto, para redondear su idea, Kundera resumirá que la obra de Kafka es la expresión más certera de ese *ver ahí detrás*, privilegio o don esencial de los poetas.

Kundera y Deleuze (junto con Octavio Paz, Beckett y otros) concuerdan así en lo esencial: de alguna manera ambos encuentran en el escritor “un vidente y oyente”, o viceversa (y naturalmente ambos ponen a Kafka en un sitial de honor en tal sentido).

Para poder hablar en una dictadura “es imprescindible que nazca un idioma construido por metáforas”, dijo una vez en su casa de Római Fűrdő, en las afueras de Budapest, el húngaro impertinente que Imre Kertész ha definido como “postmoderno” [12] (e Imre Kertész sabrá por qué lo dice aunque el impertinente no acuerde). En tal sentido, Esterházy se vio obligado desde muy joven a hacerse de una lengua peculiar para defender la lengua, o defenderse, lo cual es casi lo mismo. Hizo de la metáfora una muralla y de las entrelíneas un entramado de redes comunicantes. Prefirió el desfiladero de la paráfrasis para contar los hechos, al abandono de su idioma. Supo profundamente que no podría escribir en otra lengua más que la propia; entonces debió buscar el resquicio de esa lengua para expresarse.

Un libro escasamente leído en castellano me lleva a pensar en la posibilidad del lenguaje en épocas de sequía espiritual, de fisura. Un libro que fue haciéndose a la par que fueron ocurriendo los hechos. Un texto que pretendió decir lo que no se podía. O testimoniar lo acallado. O relatar, en medio del estómago revuelto que entonces era la patria, de una manera sesgada, *esa patria*.

No puedo evitar aquí traer a escena un texto leído y cotejarlo con KMP. Hemos analizado en el seminario el relato **Nadie nada nunca** [13] de Juan José Saer [14], alguien que ha expresado como pocos su intento constante -según sus propias palabras- de “combinar poesía y narración”. El lenguaje abordado precisamente en *ese* libro, fundado en un contexto de represión y censura, se convierte también en un testimonio solapado, en un acoplamiento de entrelíneas tal como Esterházy experimentara con su obra. Ambos escritores se recuestan en un balbucir, en un decir sin decir, en un deslizarse sobre el lenguaje en el filo peligroso de la falta donde sólo el saltar en brazos de un *nuevo alfabeto*, salva. En una nota publicada en Radar Libros en junio de 2005, Leonardo Moledo dice sobre **Nadie nada nunca**: “tardé en comprender la clave cierta, irremediable y triste de esa literatura engañosa, en la que todo es mentira; nada se muestra y todo se oculta, a fuerza de repetición los signos pierden sentido y significado, y se desnudan como lo que son; signos verdaderamente vacíos.” [15]

Vacíos. Huecos. “Elementos de indeterminación” [16] del texto que requieren de la imaginación (e intervención) del lector. El escritor, o *vidente*, observa lo que hay *ahí detrás* y nos lo aproxima, metamorfoseado, para que demos cuenta de ello. Construye un mundo paralelo al mundo *re-describiendo* la realidad [17]. Es de alguna manera nuestra elección seguir esas huellas que dejan en el texto, observar *el otro lado* del residuo transcripto.

“Inventar de nuevo mi modo de estar en el lenguaje”, explicaba Tess Gallagher ante la necesidad de poner en palabras la muerte del ser amado. “Aprender a leer entre líneas” insistía Esterházy frente a la amenaza de leer/escribir/describir en un sistema totalitario. “Transcurre un instante en el que ningún instante transcurre” narra Saer en **Nadie nada nunca**. Maneras de reformular el mundo propio y ajeno cuando ocurre que nos despertamos y de pronto *en lugar del jardín hay un desierto*, como ha escrito Esterházy en ese bello libro llamado **Los verbos auxiliares del corazón**. Nadie queda exento de encontrar un desierto en un jardín, ante esa posibilidad, el tema es qué se hace con esa áspera circunstancia entre las manos, cómo se instala el *oyente* dentro de esa sonoridad de lo baldío.

“La diferencia entre la palabra y la escritura es la falta -escribe Derrida- la cólera de Dios que sale de sí, la inmediatez perdida y el trabajo fuera del jardín. “El jardín es la palabra, el desierto, escritura. En cada grano de arena nos sorprende un signo”. [18]

La memoria y su arcilla afloran para reinventar un mundo, los surcos de esa memoria sostenidos por los libros que han rondado el desierto, que han permitido que las frases vayan encontrando su cauce en un fracturado derrotero, permanecen. Ante el temor del “inmenso abismo negro” del que daba cuenta Erich Fromm en **Miedo a la libertad**, ciertos escritores prefirieron el momento justo del salto. Ellos, como tantos otros *luego de Auschwitz*, no pudieron evitar dar testimonio, lo cual, claro está, no garantiza nada, salvo, el inmenso ejercicio de la libertad espiritual del ser humano.

Y para finalizar, cito el fragmento con el cual Peter Handke inicia su libro **La tarde de un escritor**:

“Desde que una vez vivió convencido, durante casi un año, de que había perdido el habla, cada frase que el escritor anotaba, y con la que incluso experimentaba el arranque de una posible continuación, se había convertido en un acontecimiento. Cada palabra no pronunciada pero hecha escritura traía las demás, y él respiraba sintiéndose de nuevo unido al mundo; únicamente con uno de esos apuntes logrados, empezaba el día para él, y entonces se encontraba a salvo, o así lo creía, hasta la mañana siguiente.” [19]

Será esta certeza indispensable del hecho escritural para quien escribe, lo que lleva a Esterházy a afirmar, en una de las partes centrales de **Pequeña Pornografía Húngara**: “Y yo entonces eché a mi amigo, lenta, suavemente, de mi casa, porque quería trabajar, y cuando me pongo a trabajar, siento crecer en mí el amor”.

Bucear en el lenguaje para poder respirar fuera de él, de *eso*, parecería tratarse algo semejante a un idioma construido por metáforas.

Notas

- [1] Apablaza, P. La vigencia de un cuentista delicado. En *adnCultur*, diario La Nación. Septiembre 2007.
- [2] Esterházy, P. 1992. *Pequeña Pornografía Húngara*. Madrid. Santillana (Alfaguara).
- [3] Péter Esterházy (Budapest, 1950) escritor húngaro. Estudió matemáticas en la universidad ELTE de Budapest de 1969 a 1974; y sus primeros escritos se publicaron en publicaciones literarias en 1974. Trabajó como matemático de 1974 a 1978 y se dedicó sólo a la literatura a partir de 1978. El apellido Esterházy es bastante conocido por provenir de una de las familias aristocráticas húngaras más importantes desde el siglo XII. Su obra más conocida es *Armonías Celestiales* de 2000. En ella, aparecen alusiones a sus ancestros desde el imperio astrohúngaro hasta la llegada del comunismo. Su novela, Edición revisada (Javított kiadás, 2002), se centra en la búsqueda de la actividad de su padre como policía secreto del régimen comunista. Sus libros se han traducido a más de 20 lenguas, y ha recibido numerosos premios en varios países.
- [4] George Steiner, *Extraterritorial*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- [5] Esterházy, P, o.c., p 8.
- [6] Cornejo, Sandra, “El húngaro impertinente”, en *El País Cultural*, N° 460, agosto de 1998
- [7] Esther Cohen, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, Taurus/UNAM, México, 2003
- [8] Ver en <http://www.fractal.com.mx/F34Cohen.html>
- [9] Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1997.
- [10] Seamus Heaney, *Al buen entendedor, ensayos escogidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- [11] Milan Kundera, *El arte de la novela*, TusQuets editores, Barcelona, 1987.
- [12] Ver en <http://cronicashungaras.blogspot.com/>
- [13] Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Editorial Planeta/Seix Barral, Buenos Aires, 2000.
- [14] Juan José Saer, Santa Fe, 1937-2005. Fue profesor de la Universidad Nacional del Litoral, donde enseñó Historia del Cine y Crítica y Estética Cinematográfica. En 1968 se radicó en París. Su vasta obra narrativa lo ha llevado a ser considerado una de las máximas expresiones de la literatura latinoamericana.
- [15] Ver en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/1613-219-2005-06-20.html>
- [16] W. Iser, “El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico” en J.A. Mayoral, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987.
- [17] Mario Presas, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol XVII, N°2, 1991.
- [18] Jaques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Anthropos editorial, Barcelona, 1989.
- [19] Peter Handke, *La tarde de un escritor*, Alfaguara, Madrid, 1995

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/idiometa.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

