



Novela (perdida) dentro de novela: escritura, olvido y testimonio en *Miriam* de Berdichevsky

Yoav Ronel¹

Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
yoavronel1@gmail.com

Resumen: Este artículo aborda la crisis de la memoria en la novela de Berdichevsky, *Miriam*. Aquí propongo que, a diferencia de la obra temprana de Berdichevsky, *Miriam* es una novela que no representa lo que ha sido conservado en el texto o en la memoria, sino lo que se ha perdido. Siendo este su rasgo distintivo, la novela gira en torno al testimonio imposible de lo olvidado como se verá en el análisis narrativo y, principalmente, de las diversas figuras narrativas de *Miriam*. Así, este artículo hace hincapié en el hecho de que la novela, como un tejido roto, no se compone solamente de los fragmentos textuales conservados, sino también, y acaso sobre todo, de los espacios que se producen en las fisuras del texto.

Palabras clave: Berdichevsky – Testimonio – Monumento – Olvido – Narrador

Abstract: This article considers the crisis of memory in Berdichevsky's novel, *Miriam*. Here I propose that, unlike Berdichevsky's early work, *Miriam* is a novel that does not represent what has been preserved in the text or in memory, but what has been lost. This being its distinctive feature, the novel revolves around the impossible testimony of the forgotten as will be seen in the narrative analysis and, mainly, of the different figures of narration. Thus, this article emphasizes the fact that the novel, as a broken knitted, is not only composed of the preserved textual fragments, but also, and perhaps above all, of the spaces that occur in the fissures of the text.

Keywords: Berdichevsky – Testimony – Monument – Forgotten – Narrator

¹ **Yoav Ronel** es doctorando en el departamento de literatura hebrea en Ben Gurion University, y profesor en Bezalel Academy of Arts and Design (Israel). Su investigación se centra en la obra de Micha Yosef Berdichevsky, particularmente en la cuestión de la literatura como testimonio y el concepto positivo de melancolía. Ello desde un enfoque teórico, principalmente a través del pensamiento de Giorgio Agamben). Los cursos que imparte están dirigidos a temáticas tales como el deseo, la teoría crítica, y aspectos teológicos y filosóficos del concepto de desastre.

Narración y crisis: la escritura fragmentaria de *Miriam*

La novela *Miriam: la vida de dos pueblos*, la última obra de Micha Yosef Berdichevsky, es un texto fragmentario e interrumpido, compuesto de historias que narran la vida de dos pueblos judíos de la Ucrania decimonónica. La novela sigue la vida de una adolescente judía en las aldeas Ledina y Junirad. El propio título evidencia que la novela no tratará solamente la figura de la joven, Miriam, sino que ofrecerá también una descripción detallada de la vida de las comunidades judías de los dos pueblos. El argumento de la novela acompaña a Miriam desde sus años de adolescencia en Ledina hasta la destrucción del pueblo en un incendio calamitoso. Tras la catástrofe, la protagonista se muda a la casa de un pariente en Junirad, un pueblo vecino. Su historia concluye cuando se hace enfermera y se dedica al servicio del médico local, el Sr. Koch. Carente de acontecimientos extraordinarios, de historias de amor o de una evolución perceptible de los personajes, el argumento de la novela se ocupa principalmente de las pequeñas historias de las comunidades judías que rodean a la joven, abandonando una y otra vez la narración de su vida, y dejando que su figura permanezca en la sombra. Las historias que se desarrollan en torno a Miriam –en su mayoría historias de amor y de desastre– guardan una relación estrecha con la vida de las comunidades, que ya habían desaparecido en el momento de la redacción de la novela. Esta fue escrita en el año 1921, tras la muerte trágica del padre del autor en los pogromos que desolaron las comunidades judías en las que había crecido. Es, por tanto, una novela dedicada a la memoria, un monumento a lo perdido. Las páginas que siguen procuran reflejar esta compleja actitud: la de una escritura que nace de la memoria de una comunidad desaparecida.

La obra de Berdichevsky establece una relación compleja entre la recopilación y la conservación por un lado, y la creación y el arte por el otro. El oficio del escritor radica en la recopilación de textos antiguos y su transformación en una obra nueva que toca el presente de la vida judía. Berdichevsky, pues, es uno de los progenitores de la nueva literatura hebrea. Su vida como escritor, que comienza a finales del siglo XIX y termina en el año 1921, forma parte del movimiento llamado “la literatura de la resurrección” hebrea. Se trata de una

corriente de escritores y pensadores judíos laicos que empezaron a escribir obras literarias y ensayísticas en lengua hebrea en un tiempo en que brotaban en Europa voces que exaltaban ideas de un nacionalismo judío.

Sería pertinente aproximarnos a la obra de Berdichevsky sirviéndonos de la ecuación propuesta por Tzipora Kagan: “La antología es ontología” (Kagan ‘Shira Obyektivit Toldatit). La antología, o la colección de los textos, constituye la escritura histórica dentro de la cual se da lugar a la resurrección del pueblo judío. Es lo que Berdichevsky denomina “génesis”. El poeta encarna la instancia omnipotente que reúne en su obra los materiales antiguos, convirtiéndolos en una “ontología viva”. Según Berdichevsky: “El hombre [el poeta] es la medida de las cosas” (Berdichevsky *al Ha-Ḳesher Ben Etiḳah Le-Estetiḳah* 25). El poeta se vale de los fragmentos rotos del pasado para facilitar la resurrección del individuo, que a su vez dará lugar a la resurrección de la nación. Siguiendo a Kagan, la novela *Miriam*, escrita en los postreros días de la vida del escritor, resulta la encarnación perfecta de su visión poética y política. El hijo de Berdichevsky, Emanuel Bar Garión, muestra una actitud semejante:

Aunque la obra se denomina *novela*, merece más llamarse un testamento: un epílogo del escritor, del narrador, del exegeta y erudito de los textos antiguos, que se puso a escribir esta historia memorativa bajo la sombra de la muerte. Con la pluma en la mano, no ideaba solamente los personajes, sino que tenía presente la visión profética de las generaciones venidoras, tal y como se configuraba en su mente al iniciar la escritura (Bin Gurion 246).²

Al comienzo de la novela *Moradores de la calle*, aparecida poco antes de la publicación de *Miriam*, Berdichevsky manifiesta su visión metapoética que corresponde a las afirmaciones de Kagan y Bar Garión: “Descarto la idea de la resurrección de los muertos, pero creo que en la mente del hombre existe la resurrección de elementos pasados e incluso expirados. El poeta es omnipotente” (Berdichevsky *Complete Works* 37). No obstante, la visión presentada al inicio de la novela *Miriam* resulta mucho más lánguida:

² Véase también: Moselev. Marcus. "Between memory and Forgetfulness: the Janus face of Michah Yosef Berdichevsky". *Studies in Contemporary Jewry* 12 (1996): 108-9 : Brinker, Menachem. *Modern Hebrew Literature as European Literature*. Jerusalem: Karmel, 2016: 20-111

Me hice viejo; se acabaron los días que le habían sido otorgados al hombre para cumplir su labor, sombras crepusculares se avecinan desde lo lejos –un paso más para adentrarse en la noche inacabable, en la cual yaceremos todos hasta el día en que fenezca todo ser vivo. Escribo a la tenue luz de la vela y el tiempo acucia, así que seré breve (Berdichevsky *Miriam* 9).

El cambio melancólico en el carácter de la escritura atañe a las catástrofes personales que abatieron la vida del escritor. A pesar de su aislamiento en Berlín, Berdichevsky nunca dejó de sentir una solidaridad cómplice con respecto al destino del pueblo judío. El autor fue tremendamente influenciado por los desastres frecuentes que sufría la comunidad judía del este de Europa, así como por el número espantoso de víctimas que había costado la primera guerra mundial. En el año 1920 hubo un pogromo en el pueblo de su padre, y la mayor parte de su familia fue asesinada. El angustiado escritor, que se había enterado de los pogromos desde su domicilio en Berlín, no pudo obtener noticias. Sólo al cabo de algunos meses tuvo las horribles noticias. Su padre y hermano fueron asesinados en los pogromos, y los pueblos en los que había crecido fueron destruidos. Un aire trágico envolvía al mundo del escritor: “Su luto [...] no era solamente de índole personal y familiar. Desde que se enteró de lo transcurrido en su patria, sentía que el mundo en el que había crecido se había derumbado” (Holzman *Micha Yosef Berdichevsky* 216). La muerte de su padre señala un momento de crisis en la poética de Berdichevsky, y la novela *Miriam*, escrita en aquellas circunstancias históricas, refleja esta situación: su literatura ya no se ocupa solamente de la recopilación, del recuerdo y de la fundación de la comunidad, sino que transmite la noción de la pérdida y del fracaso de la memoria y de la representación. Este artículo trata la crisis de la memoria en *Miriam*. Considero que, a diferencia de la obra temprana de Berdichevsky, *Miriam* es una novela que no representa lo que ha sido conservado en el texto o en la memoria, sino que representa lo perdido. Siendo esto su rasgo distintivo, la novela gira en torno a un testimonio imposible de lo olvidado. Este proyecto testimonial se realiza a través de los múltiples narradores que aparecen en los diferentes fragmentos que componen la novela. Naama Rokem afirma al respecto:

The narrator not only refuses to assume a single voice and a coherent identity but also seems too impatient to stick to a single story line, creating a collection of anecdotes instead of the female bildungsroman that one might be led to expect from the title (Rokem 320).

Estas anécdotas aparecen tanto en el espacio que separa las historias como dentro de las mismas. Su función principal es doble: señalar un yo-narrador, poseedor de una historia y de una presencia propias, y en segundo lugar patentizar la dificultad y los obstáculos del acto narrativo. La aparición de los narradores ocurre en los umbrales que conectan las historias, y a veces incluso emergen en medio de las narraciones. Este artículo tiene el objetivo de hacer hincapié en el hecho de que la novela, como un tejido roto, no se compone solamente de los fragmentos textuales conservados, sino también, y acaso sobre todo, de los espacios que se producen en las fisuras del texto.

Las historias presentadas en la novela se construyen siguiendo cuatro procedimientos principales. Muchas se interrumpen con un enunciado como este: “no haré perder el tiempo del lector explicándole el sentido de la historia” o “no contaré el final”. Otras partes se sellan con un comentario de índole interpretativa o con una oración enigmática de índole poética o filosófica: “La ciudad tiene una puerta, la casa una ventana y el sol emerge y aparece por entre las nubes” (Berdichevsky *Miriam* 77). Una tercera posibilidad atañe a las partes que se cierran con un ejemplo o con adagio moral como: “mentiras profiere el que se vanagloria” (87). El último grupo reúne las historias que se interrumpen para dirigir la focalización hacia el contexto de la comunidad: “la noticia alteró a todo el pueblo de Junirad” (105), “esa misma tarde había corrido el rumor por el pueblo. No contaré lo que luego ocurrió” (131), o “años después seguía el pueblo escandalizado por lo que había sucedido, que un sacerdote contrajese matrimonio con una mujer que le es prohibida” (138).

Explayando el discurso más allá del límite del fragmento, este tipo de terminaciones procuran arrojar luz sobre la naturaleza fragmentaria de la narración. El narrador “confiesa” su impotencia: existen un contexto y un sentido pero están perdidos y no se hallan en este texto sino en un texto cuya escritura resulta imposible:

quién pudiese creer que este joven se convertiría algún día en un respetado mercader y honrado individuo en la ciudad de Ledina. Muchos caminos tiene el destino, y le pido al lector que no me exija guiarlo paso por paso en el camino que había emprendido el joven y que lo llevó finalmente a establecerse como hombre de fortuna. Para tal propósito me veré obligado a escribir una novela dentro de una novela, y el tiempo sólo me alcanza para la redacción de una (11).

En esta última cita el conocimiento –tanto literario como histórico– queda en el límite entre lo presente y lo ausente. Su ausencia se patentiza y está representada como una posibilidad no realizada. De hecho, otra terminación que aparece al final de muchos fragmentos es la *elipsis*: los puntos suspensivos. Se trata de un signo de puntuación diminuto, que reside en la zona fronteriza de la lengua. Los puntos suspensivos apuntan a una omisión deliberada, es decir, sugieren tanto la ausencia del texto como la del sujeto –del narrador– que no logra completar la transmisión de la narración. Es precisamente esta relación de ausencia y presencia que existe en el espacio de estos puntos suspensivos la que debemos analizar. Considero que todas estas terminaciones e interrupciones constituyen en el fondo una suerte de puntos suspensivos. En lugar de conferir significado al texto, dicha estrategia lo deja abierto, “no-escrito”.

Los diversos narradores que aparecen en los espacios que conectan las narraciones manifiestan incesantemente la misma declaración: no podrán completar el acto narrativo, contar la historia en su totalidad u otorgar sentido al texto. El “yo” cambiante del narrador está ligado a lo perdido y a lo olvidado, nociones que surgen por entre las rupturas de la novela. Por ello se hace necesario señalar los umbrales que conectan los fragmentos, en los pasajes fronterizos en los que la instancia narrativa organiza el texto al mismo tiempo que lo mutila.

Marcus Moseley sostiene que *Miriam* es una novela que presenta “an ancient mode of memory of mythical dimension” y por tanto resulta ser “subversive form of ‘unforgetting’” (Moseley 108-9). Kagan añade que la novela constituye la cumbre lírico-antológica del escritor (Kagan “Shira Obyektivit Toldatit”). Considero que, a la luz de la destrucción y de la pérdida representadas en ella, la novela debería analizarse como un monumento a la memoria. No obstante, y en contra de las opiniones de Moseley y de Kagan, sostengo que la obra

ofrece la representación de lo perdido y no de lo olvidado. En esencia, *La vida de dos pueblos* forma una suerte de laguna en la que la vida se transforma en muerte y la memoria en olvido. Mientras que la obra temprana de Berdichevsky suele reflejar el poder de la representación y de la unificación que tiene la literatura, la novela *Miriam*, su última obra, cuestiona estas propiedades y pone en tela de juicio el poder que tiene la voz narrativa. Siguiendo la teoría de Walter Benjamin y de Giorgio Agamben acerca de la memoria y de la transmisión, voy a mostrar el carácter paradójico de la escritura de la pérdida en *Miriam*, así como la peculiaridad de la “comunidad de narradores” que aparecen en ella.

La acción de tejer la memoria con el olvido transcurre a través de las apariciones y desapariciones del “yo” del narrador, que a veces se deja ver como el sujeto que habla y que escribe, otras como la voz colectiva de la comunidad (“años después seguía el pueblo escandalizado [...]”. Berdichevsky *Miriam*). El narrador, pues, cumple una función deíctica:

Deictics (shifters, embrayeurs) are found in all languages. As Revere Perkins puts it: 'There are several classes of linguistic forms that are basically deictic in nature... for example, I, you, he, she, we, they, this, that, here, there, now, then, etc. What's interesting about deixis is that, in Gillian Brown's words, 'The function of deixis in language is usually held to be to anchor the utterance to the speaker at the moment of speaking... Deixis encodes features of the context of utterance, hence its interpretation requires the listener to be able to appreciate, and if necessary to construct, the relevant context (Clemens 46).

La afirmación del “yo” afianza el discurso dentro del contexto de un yo-narrador y dentro del de la comunidad de la que nace esta voz. La memoria como acto depende del testimonio del yo-narrador, que aparece por entre las fisuras de la novela como una figura liminar. Él es el “espíritu brioso” (Miron 43) que actúa entre bastidores, o el que inyecta vida a la obra a través del vaciamiento de la expresión “yo”. Émile Benveniste se refiere a la naturaleza de la deixis:

What then is the reality to which I or you refer? It is solely a 'reality of discourse', and this is a very strange thing. I cannot be defined except in terms of 'locution', not in terms of objects as a nominal sign is. I signifies 'the person who is uttering the present instance of the discourse containing I [...] It is thus necessary to stress this point: I can only be identified by the instance of discourse that contains it and by that alone (Clemens 46).

Benveniste describe la peculiaridad del dominio lingüístico del “yo”, cuyo referente depende de la función deíctica del discurso. El paso de la lengua al discurso transcurre a través del “yo”, significante vacío que alude meramente hacia una presencia y hacia un contexto. Entonces, para que *Miriam* deje de ser una obra de ficción y se convierta en un texto de memoria, en un texto testimonial, resulta imprescindible que el narrador consolide su propia presencia. El narrador tiene que probar que la novela no es: “reported discourse, [or] a quotation in which I could be imputed to another” (46). Para entender la obstinación del narrador de anclar su existencia en un contexto histórico, cabe referirse a “El narrador”, ensayo escrito por Walter Benjamin.

Benjamin propone separar la voz del narrador de la del autor. A diferencia del autor, el narrador se inspira de “la experiencia que pasa de boca en boca” (Benjamin 84), narrando sus historias dentro del contexto de la comunidad. Se trata de la diferencia entre la transmisión de la voz “viva” del narrador y la tarea solitaria que caracteriza la labor del escritor. Benjamin distingue entre una “historia verdadera”, una novela y una información periodística. La “historia verdadera” aparece “sin explicaciones”:

The most extraordinary things, marvelous things, are related with the greatest accuracy, but the psychological connection of the events is not forced on the reader. It is left up to him to interpret things the way he understands them, and thus the narrative achieves an amplitude that information lacks (89).

Benjamin distingue entre dos tipos de conocimiento: información – conocimiento basado en hechos–, y la historia –conocimiento basado en la experiencia y que por tanto siempre se vincula a una presencia (la de la comunidad o la de la voz testimonial): “The storyteller takes what he tells from experience – his own or, that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale” (87).

El narrador de *Miriam* emerge desde el eje histórico de la comunidad y de la experiencia, intermediando la voz viva de esta comunidad. “No me tome el lector por un fantaseador. Le estoy contando una historia que aconteció en efecto y no hazañas de imaginación y poesía” (Berdichevsky *Miriam* 33). El siguiente ejemplo ilustra esta característica del narrador:

Siempre que hablo de la hija del arrendatario veo en mi mente la imagen de esta mujer divorciada y linda, quien antaño fue la esposa del ilustre varón Pinjas-Eliahu, a quién yo mencioné como uno de los principales de Junirad, y contaré también lo que le sucedió a esta mujer (166).

Este pasaje evidencia la insistencia de la voz narrativa en mostrar las nociones de continuidad, de presencia y de experiencia. La historia nace de la memoria y de la experiencia. Más aún, la historia depende de la presencia de la comunidad (“los principales de Junirad”), y de la del narrador (“siempre que hablo”). Se podría decir que el narrador cumple el papel lingüístico del *shifter*, realizando tanto la función del yo-narrador como la del lugar. El narrador se ocupa de la concretización del discurso de la experiencia.

De la misma manera, la segunda parte de la novela comienza con la descripción de la estructura social de Junirad. Dejándose llevar por el recuerdo evocado por esta descripción, el narrador desvía del hilo “planeado” de la narración:

He hablado dos veces de Junirad. Ahora nuestra protagonista Miriam considera esta ciudad como el destino de su voluntad. Podríase decir que también mis raíces, las que atañen a mi vocación de escritor, remontan a esta ciudad en la que viví un tiempo importante. Como tengo un apego especial por la ciudad no piense el lector que me extravió si me permito seguir describiéndola (101).

Esta cita establece al narrador como una persona de carne y hueso que narra su historia desde el contexto de la comunidad. Formando parte activa de esta comunidad, a menudo el narrador rompe el hilo del discurso para contar diversas anécdotas que atañen a su entorno:

Ya ha mencionado el narrador que había crecido en esta ciudad. Su secreto no revelará. Y miren esto, en un solar que quedaba en la parte alta de la ciudad había una casa de oración católica, construida por los pocos nobles polacos que ahí vivían. Era un edificio redondo y suntuoso que tenía una cúpula de cobre, también redonda. Los pasajes de ventanas estrechas y altas parecían avenidas de columnas, ¡y qué silencio ahí reinaba! Como para que nadie se acercase. No obstante, cada domingo, día de descanso del pueblo cristiano, se reunían ahí por la mañana los escasos creyentes del lugar para pronunciar sus encantos. Y mientras el sacerdote estaba de pie sobre el púlpito con su vestido sacerdotal, ante la pared extrema del templo y cantando con el público, se oían los sonidos del órgano desde arriba. Según una leyenda popular, en el interior de cada órgano está escondido

un anillo, pieza de los maravillosos instrumentos que tocaban los levitas en el templo, cuando aún existía, y si un judío escucha aquella música, enseguida pasa a mejor vida. Si en los días de mi mocedad yo no hubiese entrado a hurtadillas para escuchar la melodía que ahí se tocaba, acompañando los cánticos con un eco lúgubre –dicen que son los capítulos de las proezas del rey David– quizás yo tampoco habría podido cantar. Pero otra vez me voy por las ramas (117-118).

Estos párrafos presentan un tejido complejo de presencia y experiencia. La descripción que hace el narrador de la historia de Junirad deriva de su experiencia como miembro de la comunidad. La continuación consiste en una descripción clásica de una comunidad, pero en este caso se presenta a la inversa: la descripción gira en torno al rezo cristiano, lo ajeno, el día domingo. Cuando el narrador llega a la descripción del órgano, las características del cuento empiezan a hacerse presentes. Es esta la experiencia de la voz viva que crea la experiencia: la música del órgano ante el canto del público. De aquí que el paso hacia la leyenda popular ocurra con naturalidad. Esta leyenda popular enlaza las dos comunidades, la cristiana con la judía, incluyendo a las dos en una suerte de categoría popular unificada desde la cual nace la voz del narrador. La presencia del narrador se patentiza en la parte final de la cita: “Si en los días de mi mocedad yo no hubiese entrado a hurtadillas [...]”. La palabra que sobra en esta cita es “yo”, y su uso insiste en la subjetividad y en la presencia del narrador vivo y de la voz viva que emana de él.

La historia –transmitida en la forma de “un eco lúgubre”– es la resonancia de la voz viva. Sin la presencia de esta voz viva la novela no hubiese podido ser transmitida. Este fragmento se interrumpe con las palabras “Pero otra vez me voy por las ramas”, señalando el desvío del narrador hacia las profundidades de la memoria, o sea, el desvío del argumento de la novela hacia la historia de la comunidad.

La escritura de *Miriam* oscila entre el establecimiento de las dicotomías presencia/ausencia, individuo/comunidad, y entre una vacilación indecisa acerca de la definición de estas nociones. La novela comienza con una escena de escritura: “Escribo a la tenue luz de la vela” (9). El escritor-narrador solitario en su habitación, escribiendo a la luz de la vela. Esta situación es antitética con respecto

a las que atañen a la comunidad y a la experiencia. El acontecimiento de la presencia se realiza en la forma de un acontecimiento de ausencia, invirtiendo la naturaleza fabulística de la obra y formulándola (aparentemente) como una novela, como un texto basado en la situación del individuo. Según Benjamin, mientras que el narrador transmite su historia siguiendo una experiencia, el novelista escribe la historia excepcional del individuo a través de una situación de ausencia y soledad.

Al leer la historia de la hermosa divorciada se revela la tensión de la escritura de Berdichevsky. Esta deriva precisamente de la oposición entre estas dos categorías de memoria:

Siempre que hablo de la hija del arrendatario veo en mi mente la imagen de esta mujer divorciada y linda, quien antaño fue la esposa del ilustre varón Pinjas-Eliahu, a quién yo mencioné como uno de los principales de Junirad, y contaré también lo que le sucedió a esta mujer (166).

Se trata al mismo tiempo de la memoria épica de la comunidad y del novelista. Cada vez que intentamos encajar al narrador en la categoría del narrador popular, producto de la voz viva, vuelve a aparecer la otra figura del narrador: la del novelista solitario que escribe desde su torre de marfil. En cambio, cuando nos detenemos para escribir la historia del sujeto solitario, nos encontramos de nuevo ante la voz viva de la leyenda popular, y ante el acto de la transmisión de la experiencia.

No es de sorprender, pues, que numerosos críticos llamaran la atención sobre la compleja figura del narrador en *Miriam*. Miron señala que en la novela aparecen cinco tipos de narradores: narrador omnisciente, narrador-testigo, poeta, crónista rabínico y narrador-popular (Miron 45). No obstante, estos narradores mantienen su coherencia. Por ejemplo, la figura del narrador omnisciente, que en un principio debería aparecer como una instancia exterior, se presenta al comienzo de la novela en relación a los acontecimientos concretos de los que fue testigo:

Hace muchos años escribí sobre una hoja de papel todos los detalles de este evento, que a su vez comprendía todas las cámaras y aposentos necesarios para la construcción de una novela íntegra. En mi imaginación me lo había figurado todo, y podía observar en mi mente la marcha de las ruedas del azar y el tejido de aquellos acontecimientos. Sin embargo, los percances del tiempo obraban a mi desfavor y hasta el momento me

he abstenido de sacar a luz mi proyecto poético (*Miriam* 9).

El hecho de que Miron se valga de esta cita para plantear la presencia de un narrador omnisciente y no la de un narrador-testigo resulta un tanto problemático. En un momento posterior de la novela el narrador dice que “Sólo algunas hojas cortas me quedan, y las expondré ante el lector con intermitencia y serán insuficientes” (202). El tejido textual aparece con fisuras y queda incompleto, el acto de la memoria y del testimonio se perjudica, y la noción de un narrador omnisciente pierde su significado. De hecho, justo en el momento en el que Miron se refiere a la omnisciencia de la voz narrativa, el texto alude a los “percances del tiempo” que han deteriorado la memoria de esta figura. Estos “percances del tiempo” podrían captarse, pues, como la labor de tejer y de destejer de Penélope a la que alude Benjamin. Miron se refiere explícitamente al carácter borroso de la voz narrativa, señalando los momentos de superposición de dichas categorías: “la cuarta máscara [la del cronista rabínico] guarda semejanza con la esencia del narrador-testigo, al igual que la máscara del poeta se asemeja a la del narrador omnisciente. La voz de las dos se fusiona con frecuencia (Miron 46). Miron establece una distinción categórica pero señala la forma en la que dicho sistema categórico se derrumba o se hace imposible, mostrando cómo las figuras de los diferentes narradores se fusionan.

Eddy Zemach se refiere a esta imposibilidad, explicando que resulta irrealizable enumerar o clasificar a los narradores de la novela:

No obstante, una de las figuras señaladas por Miron, la del cronista rabínico, guarda un vínculo con el punto de vista y la concepción del mundo de la figura (de acuerdo con el análisis mencionado anteriormente) que determinaba la creación del fragmento textual susodicho. Pero esta misma figura no vuelve a aparecer en la obra; como el resto de sus semejantes, su vigencia se limita a un número exiguo de frases. La composición de *Miriam*, pues, es una composición de un texto antiguo hecho de numerosos escritos, una colección de leyendas que no permiten una lectura coherente e ininterrumpida (Zemach 554).

El proyecto testimonial, de carácter autobiográfico, atañe a las nociones de experiencia y presencia. No obstante, a veces se fusiona con la naturaleza ficticia, producto de la vocación del autor que inventa un mundo configurado desde su espacio recogido. Desde el comienzo de la novela vemos el carácter inconstante

del narrador, que oscila entre estas dos figuras. Esta oscilación no contribuye a enriquecer la figura del narrador, sino que subraya más que nada las nociones de pérdida y de ausencia que lo caracterizan.

La existencia de múltiples narradores crea una comunidad que hace oír los ecos de infinitos puntos de vista.³ Estas engendran una suerte de “narrador colectivo”, cuyo espíritu vivo se vislumbra en la lectura. No obstante, como se ha apuntado, a diferencia de Zemach (y de Moseley y Kagan), en este análisis no me interesan tanto los escritos antiguos conservados sino los perdidos. Se hace necesario destacar las rupturas del texto y los pasajes limítrofes que conectan los diversos fragmentos que componen la novela. La figura del narrador no forma un sujeto estable, sino que se halla en un movimiento constante de transformación, de negación y de fusión. Un buen ejemplo es la alusión del narrador a sí mismo en la cita anteriormente mencionada: “Ya ha mencionado el narrador que había crecido en esta ciudad. Su secreto no revelará”. El narrador se refiere a sí mismo, o a una representación de sí mismo, como si fuese una entidad ausente, o como si ya hubiese “perecido”. Aparece de nuevo en el párrafo el uso de la primera persona, y el *shifter* “yo” se convierte en una estructura compleja y aporética. Así, no solamente la pluralidad de narradores desestabiliza la subjetividad del narrador, sino que también la misma idea de un “yo” que habla y escribe se desvanece en el paso entre la primera y la tercera persona.

Paradójicamente, cuando el narrador se esfuerza para subrayar su presencia termina poniendo de manifiesto su esencia dividida y negada. Un claro ejemplo se da en la siguiente cita, donde se observa en toda su potencia la metafísica de la presencia y de la experiencia. El narrador menciona una y otra vez que conocía en persona a los personajes que aparecen en el texto. Este pasaje cuenta la historia de la deshonra de Sherl, la madre de Miriam. A punto de casarse, Sherl se enamoró del sirviente Dan. Sus padres descubrieron su relación amorosa. El acontecimiento trágico se intermedia a través de la voz del narrador en primera persona:

³ Véase también Levinson.

Que el lector no piense que siento un afecto especial hacia Sherl. Nunca ha sido el objeto de mi anhelo y jamás la he reverenciado; y no obstante mi sangre no se sosegará al imaginar la imagen de la novia en su lecho de bodas, su carne cubierta de un ligero camisón de noche. Oscuridad en el aposento, ya que las cortinas de la ventana de enfrente están cerradas, para que ni la noche misma alcance divisar lo que en el interior sucede. Y bajó del otro lecho un novio joven, al que todavía no le ha crecido la barba, y subió atemorizado y maravillado sobre el lecho, manteniéndose a distancia de una mano, y tocando esta planta que se despierta y se estremece. Un gemido silencioso. No es el deseo del sexo y de la carne, sino una suerte de reivindicación de una propiedad. Y la carta de dote fue escrita en arameo y se dieron las bendiciones con la copa del vino. Se estropeó el fruto que con esfuerzos fue cultivado, se arruinó el muro y creció la mala hierba en la vida de personas atadas juntas de aquí en adelante... Estoy hablando con figuras y alegorías; aprenderemos el sentido en las páginas que siguen (Berdichevsky *Miriam* 28).

Esta compleja cita demuestra la tensión entre presencia y ausencia dentro de la cual actúa el narrador. Este insiste en manifestar su presencia a través del fenómeno de la ausencia de esta escritura. El comienzo de la cita se vale del lenguaje de la presencia: el narrador conoció a Sherl. No obstante, esta presencia aparece con una actitud de negación: ni anhelo ni reverencia. El “yo” existe desde una actitud de ausencia ante el personaje de Sherl. Al reconstruir la escena que presencié, este sujeto aparece aquí como una memoria, o sea, como otra forma de presencia/ausencia.

El conflicto entre presencia y ausencia, entre escritura ficticia y experiencia queda patente en la última cita: la sangre del narrador arde; o más bien “no se sosegará”, como otra forma de negación. Sin embargo, este tipo de presencia, que aparece una y otra vez en la forma de la negación, queda ocultada a causa de la naturaleza de la vista: “en mi imaginación me lo había figurado todo”. Es decir, por un lado el narrador se concretiza como una figura de carne y hueso (su sangre “no se sosegará”), mientras que al mismo tiempo está vinculado a sus propiedades imaginarias que a veces revelan su esencia fantasmagórica. La índole quimérica de la aparición del narrador se patentiza a través de la opacidad de la escena: “Oscuridad en el aposento, ya que las cortinas de la ventana de enfrente están cerradas, para que ni la noche misma alcance divisar lo que en el interior sucede”. El único procedimiento que le permite al narrador de carne y hueso acceder a la

escena consiste en su propia negación, en su manifestación como ser fantasmagórico. Más aún, el narrador resulta más oscuro que la misma noche. Nótese que incluso la noche, o sea, el sitio de la negación y de la ausencia por antonomasia, está excluida del aposento hermético. El aposento hermético oculta su interior, insinuando el acontecimiento escandaloso que ahí se produce. El narrador se reduce a una entidad más invisible que la oscuridad nocturna, se reduce a un mero espíritu. Esta propiedad invisible le permite acceder y observar a pesar de la oscuridad. Dentro de este mecanismo de negación y ausencia, la figura del narrador procura en vano hacerse presente.

Irónicamente, la presencia subjetiva del yo-narrador y del testimonio literario reivindican su existencia justo en el momento de su negación: lo único que queda de la escena son algunas expresiones de índole física. Lo más llamativo consiste en la distancia entre las camas. La distancia abismal entre Sherl y su nuevo esposo se evidencia a través de esta ruptura en el espacio. Sherl también está ausente, su representación ocurre a través de una metáfora. Esta misma metáfora se halla en una suerte de proceso de desgaste: es una expresión oximorónica de una planta que se despierta y se estremece. La alusión al órgano sexual del personaje funciona como una sinécdoque que reduce la figura de la joven. Cabe destacar que en este uso de la sinécdoque reside una contradicción –la de la unión impuesta– ya que el momento del despertar de la planta señala al mismo tiempo su muerte. Es decir, la vida está entrelazada con la muerte, la presencia con la ausencia, la expresión con su negación. El camisón de noche que lleva Sherl actúa de un modo semejante: el personaje está reducido a un vestido inútil que cubre y expone al mismo tiempo la carne y los genitales. La planta se despierta sólo para perecer, al igual que la carne y los deseos de Sherl, que se revelan en el momento de su marchitamiento. La vida se asimila en la muerte y la presencia en la ausencia; la expresión, la representación literaria e incluso la comunicación del lenguaje están destinados al fracaso.

La imposibilidad de representar lo que acontece a través de la lengua se evidencia a través de un grito, o más bien, a través del “gemido silencioso” que emite Sherl. Aquí el lenguaje intermedia un momento de pérdida. La voz viva, que simboliza en la metafísica occidental las nociones de presencia y de verdad, se

convierte en un instrumento que expresa la pérdida. El gemido es silencioso, casi fantasmal. Es más, en lugar de favorecer una identificación del sujeto, este momento enfatiza la incertidumbre acerca de dicha voz. ¿Quién emite el gemido? ¿Sherl mientras está violada, o acaso su nuevo esposo? La voz aumenta la confusión, y vuelve a desaparecer en la oscuridad de la escena. En lugar de que el sujeto se exprese a través de su discurso, a través de su “yo”, lo que ocurre es lo contrario: la comunicación, la voz y la presencia son nociones que enfatizan la confusión que existe entre estos dos cuerpos perplejos.

Después de la metáfora de la planta, el narrador sigue desarrollando el campo semántico de la flora y del amor, mostrando su relación antitética con respecto a la escritura, a la ley y a la economía. La escritura representa en este caso la letra carente de vida de la ley (y de la economía). El amor se transcribe como un contrato en la carta de la dote. La intimidad que debería existir entre la pareja se compara con la destrucción de un muro, es decir, con el aniquilamiento de las fronteras del “yo”: “se estropeó el fruto que con esfuerzos fue cultivado, se arruinó el muro”. El amor romántico se ve reemplazado por una escena de violación. La escritura, con su presencia asesina, extirpadora y enemiga, es la que entreteje dicha escena. Su ley y mandato funcionan de manera corrupta.

La relación entre la ley por una parte y la violencia y la corrupción por otra se reitera en la obra de Berdichevsky. Kagan⁴ llama la atención sobre la manera en la que la ley –sobre todo la del matrimonio– actúan en la obra de Berdichevsky en contra de la justicia y de la naturaleza. En lugar de proteger a las personas, la ley las emprisiona, perjudica sus cuerpos y marchita sus espíritus. La abundancia de referencias metapoéticas enfatiza el control que tiene el narrador sobre el lector. Teniendo esto en mente, surge la imagen del narrador como una instancia que también “reivindica una propiedad”.

El fruto crecido (“Se estropó el fruto que con esfuerzos fue cultivado [...]”) hace alusión al fruto estropeado mencionado en una de las profecías del profeta Isaías,⁵ un fruto que perece en el momento de alcanzar su madurez. Semillas muertas de amor y personas “atadas juntas de aquí en adelante” son la

⁴ Véase también Arfeli.

⁵ Véase Isaías 5, 1-5.

consecuencia del poder de la escritura y de la ley. Se trata de una descripción legal de la unión íntima. La naturaleza alienada de la ley abre un abismo entre los novios. La escritura, o sea, la instancia que insiste en la presencia del narrador, de Sherl y de su esposo, es la que los destruye. El amor, el evento del crecimiento, se asocia con nociones de prohibición, aprisionamiento, negación y ausencia. Nótese que el párrafo se entreteje valiéndose del uso de la *elipsis*, que a su vez señala la presencia de la ausencia.

Los puntos suspensivos que aparecen en la cita se ven acompañados de otro enunciado que interrumpe la narración y sirve de umbral para una futura narración. Se trata del siguiente aforsimo: “Estoy hablando con figuras y alegorías, y aprenderemos el sentido en las páginas que siguen”. Como ha señalado la crítica, el sentido prometido por la voz narrativa permanece confuso e ininteligible. En lugar de arrojar luz sobre este pasaje enigmático, el texto sigue empleando un lenguaje laberíntico, valiéndose de palabras vacías. Este es el enigma de *Miriam*: un rompecabezas que se puede entender sólo teniendo en cuenta el contexto histórico en el que la novela fue escrita. Tal como afirma el narrador al comienzo de la novela, es un texto que fue escrito en el contexto de una emergencia y de una catástrofe:

Me consagro a perpetuar la memoria de mi generación, esbozar la vida de los pueblos en los que crecí. Surgen múltiples pensamientos y emociones, mi corazón se llena de caras, de acontecimientos, de las almas de los fallecidos, de las sombras de las vidas, y también de textos antiguos. Hijo soy de la diáspora y atestiguo que he bebido de la copa antigua. Y de repente llegó el desolador para exterminar todos estos pueblos, sin perdonar vidas ni libros; días de destrucción para todos los lugares en los que habían crecido mis esperanzas y donde habían aparecido mis brotes de poesía. Mi ciudad natal quedó asolada, la mano genocida contaminó todo lo que me era caro. Dios, dueño de los destinos, ha tragado sin piedad sus labranzas, e incluso hizo estragos en las vidas de sus maestros (*Miriam* 202).

Esta visión histórica catastrófica nos obliga a volver sobre el concepto de la pérdida, tan central en la obra. Los huecos vacíos que deja la *elipsis* en el texto no representan una ausencia metafísica sino espacios de una pérdida histórica.

Testimonio, residuo y emergencia en *Miriam*

Para este análisis, tomaremos los conceptos de testimonio, de residuo y de emergencia que Giorgio Agamben desarrolla. Agamben, considera que el mundo se halla en una situación en la que el estado de emergencia se ha convertido en la norma. Según Agamben, la ley y la soberanía han perdido su vigencia, y se transformaron en una máquina bio-política que oprime y destruye la humanidad:

Everywhere on earth men live today on a ban of a law and a tradition that are maintained solely as the 'zero point' of their own content, and that include them in the form of a pure relation of abandonment. All societies and all cultures today (it does not matter whether they are democratic or totalitarian, conservative or progressive) have entered into a legitimation crises on which law...is in force as the pure 'Nothing of Revelation'. But this is precisely the structure of the sovereign relation, and the nihilism in which we are living is, from this perspective, is nothing other than the coming to light of this relation as such (Agamben *Homo Sacer* 51).⁶

Para Agamben, lo único que queda ante la catástrofe es el testimonio:

What's left is the impossibility of bearing witness, the “lacuna” that constitutes human language, collapses, giving way to a different impossibility of bearing witness –that which does not have language (Agamben *Remnants of Auschwitz* 39).

Lo que queda –el residuo del que habla Berdichevsky– es una escritura caracterizada por una urgencia de representar lo perdido. A continuación procuraré poner de relieve la relación entre el concepto de residuo y el de la pérdida, valiéndome de un análisis de la representación de las comunidades judías en la novela. Dichas comunidades constituyen la base para toda la obra de nuestro escritor. Los ecos de las comunidades emergen en fragmentos como el siguiente: “la noticia alteró a todo el pueblo de Junirad” (Berdichevsky *Miriam* 110). Esta frase de clausura patentiza el hecho ficticio dentro del contexto de la comunidad. El discurso de la comunidad transmite los ecos del suceso. El acto de la escritura, de

⁶ Véase también: Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Chicago: University of Chicago Press. 2005: Whyte, Jessica S. *Catastrophe and Redemption: The Political Thought of Giorgio Agamben*. Albany: SUNY Press. 2013. pp 19-42. 102-104; Mills, Catherine. *The Philosophy of Agamben*. Stocksfield: Acumen. 2008. pp 59-81; Kotsko, Adam. “The Curse of Law and the Coming Politics: On Agamben, Paul and the Jewish Alternative”, Frost, Tom. *Giorgio Agamben*. Place of publication not identified: Routledge, 2015, 13-31.

la transmisión narrativa, se concretiza a través de la comunidad. Esta funciona como una suerte de coro que confirma la autenticidad de los hechos, expresando una valoración de índole ética respecto a ellos (sobre todo negativa). Lo mismo sucede en un episodio al comienzo de la novela, donde se describe el ascenso y el éxito de Natan Neta, el abuelo de Miriam:

Él [el padre mendigo de Natan Neta] es el pobre de los pobres y no tiene parte en la vida de la comunidad. Algo pasó en la ciudad. El hijo primogénito del zarrapastroso come-huesos desapareció un verano de Belz y nunca más se encontraron sus huellas. Su madre derramó lágrimas y su padre se vistió de luto. Y en las sinagogas se hablaba del suceso. ¡Al fin y al cabo eso no pasa todos los días! Un director de sinagoga sinvergüenza dijo que habría sido mejor si el joven hubiese quedado en la ciudad, hasta que lo hubiesen reclutado al ejército. Una mujer dedicada a la caridad soñó con el desaparecido montado a un chivo. Con el paso del tiempo todo fue olvidado. Otros sucesos de Belz llamaron más la atención. Belz existirá hasta la llegada de la redención, pero ¿quién recordará al hijo del pobre? Quién pudiese creer que este joven se convertiría algún día en un respetado mercader y honrado individuo en la ciudad de Ledina. Muchos caminos tiene el destino, y le pido al lector que no me exija guiarlo paso por paso en el camino que había emprendido el joven y que lo llevó finalmente a establecerse como hombre de fortuna. Para tal propósito me veré obligado a escribir una novela dentro de una novela, y el tiempo sólo me alcanza para la redacción de una (11).

El discurso constituye la fuerza que crea la comunidad y, por ende, “la vida de la comunidad” no se refiere solamente a su historia, sino también al discurso vivo que surge de ella, efímero y presente al mismo tiempo. La noticia de la desaparición del joven genera un movimiento en el espacio vivo del discurso: “Y en las sinagogas se hablaba del suceso”. La voz viva se transmite en el enunciado: “¡Al fin y al cabo eso no pasa todos los días!”. Este enunciado es una intercalación dramática de la voz viva en la escritura del narrador, es una cita en vivo de la murmuración de la comunidad escandalizada.

Sin embargo, en la transmisión del temple anímico de la comunidad aparece también la duda, puesto que tratándose de un rumor, se cuestiona la veracidad de la voz viva: “Y en las sinagogas se hablaba del suceso”. El rumor que corre deja el ámbito de la certidumbre. En su ensayo sobre Kafka, Benjamin comenta acerca del potencial narrativo del cuento; un potencial que ostenta las infinitas posibilidades

que entraña:

And Kafka does not tire of expressing himself on the fluctuating nature of experiences. Each gives way and mingles with its opposite. "It was summer, a hot day," so begins "The Knock at the Manor Gate..." "With my sister I was passing the gate of a great house on our way home. I don't remember whether she knocked on the gate out of mischief or in a fit of absent-mindedness, or merely shook her fist at it and did not knock at all." The very possibility of the third alternative puts the other two, which at first seemed harmless, in a different light (Benjamin 80).

La revelación de la contingencia como una fuerza que influye en el mundo configurado quita la capa de inocencia que suele envolver al acto narrativo. La naturaleza de las "posibilidades" en la última cita de *Miriam* es inconsistente. La primera posibilidad concierne al futuro –"Un director de sinagoga sinvergüenza dijo que habría sido mejor si el joven hubiese quedado en la ciudad, hasta que lo hubiesen reclutado al ejército" (reference)– es decir, atañe a lo que habría podido suceder en un futuro relativo al discurso. La segunda posibilidad evoca el orden del sueño y de lo maravilloso: "Una mujer dedicada a la caridad soñó con el desaparecido montado a un chivo". Las otras posibilidades no llegan a realizarse en el texto sino que aparecen como un eco de la voz del rumor: "Y en las sinagogas se hablaba del suceso".

La única posibilidad irrefutable acerca de la historia de Natan Neta es la ausencia de su propia historia: "Con el paso del tiempo todo fue olvidado. Otros sucesos de Belz llamaron más la atención. Belz existirá hasta la llegada de la redención, pero ¿quién recordará al hijo del pobre?". Con el mismo movimiento paradójico el narrador afirma que la historia de Natan Neta fue olvidada y que, por ende, no forma parte de la "vida de la comunidad". Es una novela perdida dentro de *Miriam*.

El olvido es la ausencia presentada como una posibilidad. En esta cita vemos cómo la polifonía de la comunidad genera un eco –de representación y testimonio– que encubre la ausencia del olvido. El eco es un sonido que nace desde un espacio vacío, es decir, el eco apunta hacia la ausencia al mismo tiempo que deriva de ella.

Como afirma Benjamin, el olvido funciona también como umbral, o como cesura. Tanto la pérdida como la escritura residen en este umbral. Según

Agamben, el umbral no funciona meramente como una línea divisoria, sino como un espacio que se abre en el acto de la separación y que incluye lo que queda entre los dos elementos separados:

In the concept of remnant, the aporia of testimony coincides with the aporia of messianism. Just as the remnant of Israel signifies neither the whole people nor a part of the people but rather the non-coincidence of the whole and the part, and just as messianic time is neither historical time nor eternity but, rather, the disjunction that divides them, so the remnants of Auschwitz - the witnesses - are neither the dead nor the survivors, neither the drowned nor the saved. They are what remains between them (Agamben *Remnants of Auschwitz* 93-4).

El testimonio, la literatura y la memoria residen en el residuo, en la cesura. Por lo tanto, *Miriam* es un texto residual, situado entre la memoria y el olvido:

Una noche estaba paseando Yerujam en el costado de la ciudad, donde está el colegio talmúdico en el que estudia este religioso que reniega la providencia y que fue anatematizado por su hermano, y de repente vio una luz brillante que emanaba de las ventanas de la casa de Dios. Se acercó y vio a aquel estudioso sentado en un banco con el libro *La puerta del cielo* abierto ante él [...] Este mismo mes murió repentinamente el versado dejando un manuscrito que, siguiendo el consejo del director de la sinagoga, fue quemado por su mujer. Pero el manuscrito que dejó Nahum Sharoni [joven erudito cuya muerte se enuncia al comienzo de la voela] no fue quemado sino que pasó de mano en mano hasta que, después de muchos días, llegó al narrador. Confieso: mis pensamientos a él pertenecen. Gracias a él pude extender mucho el alcance de mis pensamientos -yo no soy un hombre virtuoso. Soy un mero servidor. Y Yerujam -Yerujam permanció perplejo y no encontró camino. (Berdichevsky *Miriam* 194-195).

En la forma de una laguna, el libro que escribe el narrador presenta el residuo de la historia del versado: el manuscrito que había dejado fue quemado. *Miriam* es la cesura, el residuo, entre el manuscrito quemado y el manuscrito que sobrevivió, el de Nahum Sharoni. *Miriam* se sitúa entre las memorias conservadas y las olvidadas.

El narrador declara que sus pensamientos no le pertenecen y que, en el fondo, es un mero servidor. Su actitud recuerda la idea de Benjamin de que el narrador no constituye un “asunto privado”. Sus recuerdos, tanto los conservados como los perdidos, pertenecen al colectivo. “La composición de *Miriam*, pues, es una composición de un texto antiguo hecho de numerosos escritos [...]” (Zemach

554). El narrador no es una figura privada, sino una figura compuesta de muchos escritos antiguos: numerosos libros, los quemados y los que sobrevivieron.

Esta composición refleja la tenaz declaración del “yo” por parte del narrador, contrastando con la naturaleza borrosa de su figura. Según Agamben, cada uso del “yo” –cada posicionamiento en la categoría del *Shifter*– es un heterónimo. Heterónimo se refiere a una invención literaria en la que un autor inventa diversos “narradores” ficticios, cada uno de ellos con un estilo propio. Agamben señala la “ontological paradox of the living-speaking (or writing) being, the living being who can say I” (Agamben *Remnants of Auschwitz* 131): al pronunciar o al escribir la palabra “yo”, se produce ipso facto una alienación respecto a este sujeto. “I can only write and speak as the pseudonym “I”; but what I then write and say is nothing” (132).

“I speak’ is therefore just as contradictory a statement as is ‘I am a poet.’ For... the ‘I’ always already other with respect to the individual who lends it” (132). Este procedimiento en el que la indicación del “yo” constituye al mismo tiempo la acción que lo anula, que cuestiona lo escrito, es el procedimiento característico de la escritura de *Miriam*. Ello refleja la manera en la que los diferentes narradores que constantemente se cambian y se superponen producen una escritura que invalida al sujeto: “in the process of vertiginous, heteronymic subjectification, it is, as if something always survived, as if a final or residual ‘I’ were generated in the word ‘I’” (132).

Según Agamben, el residuo es el *locus* del testimonio. Lo que queda atrapado en el umbral, en la cesura, en la declaración desesperada del “yo”, es un testimonio: vida y lenguaje. En este lugar la vida y el lenguaje –como *la vida de dos pueblos* que aparece en el título– se revelan como dos nociones perdidas. Se trata del paso de lo semiótico (*langue*) –un sistema de símbolos, o de escritos antiguos– al semántico (*parole*) –el discurso vivo de la novela. El “yo” cumple el papel del *shifter* que desencadena este movimiento (Clemens 47). El umbral es la base de la comunicación, de la tarea del narrador y del libro mismo. La aparición reiterativa del “yo” en la novela expone no solamente el juego de los significantes, sino también la barrera que separa el significante del significado. Como señala Justin

Clemens: “In this emergence, which shows that all is captive to language, the Thing, language's other, also glimmers (51).

La premisa de la que se parte en este análisis es que un testimonio, una memoria o un hecho histórico, no pueden ser transmitidos en su totalidad: “The authority of the witness consists in his capacity to speak solely in the name of an incapacity to speak –that is in his or her being a subject” (Agamben *Remnants of Auschwitz* 158). Ya que la tarea del testimonio parece imposible, resulta que la única manera en la que pueda llevarse a cabo se da cuando el testimonio surge desde el abismo de la *elipsis* que caracteriza al *shifter*. Como señala Agamben al respecto:

If we now return to testimony, we may say that to bear witness is to place oneself in one's own language in the position of those who have lost it, to establish oneself in a living language as if it were dead, or in a dead language as if it were living – in any case, outside both the archive and the corpus of what has already been said. It is not surprising that the witness' gesture is also that of the poet... Holderin's statement that “what remains is what the poets found”. It means that the poetic word is the one that is always situated in the position of the remnant and that can, therefore, bear witness. Poets – witnesses – found language as what remains, as what actually survives the possibility, or impossibility, of speaking (161).

Miriam es una obra de testimonio. A raíz de la impotencia del lenguaje, la novela aparece, o brilla si se quiere, justo en el espacio del abismo del *shifter*. El narrador es el sujeto del umbral, la instancia que aporta el testimonio. De esta manera deberíamos entender la abundancia de los umbrales en la narración, y las interrupciones que constantemente fragmentan la novela: son la indicación de lo perdido, de la “novela dentro de novela”, la que nunca fue escrita.

En definitiva, podría afirmarse que *Miriam* no es la novela perdida que se encuentra en la cesura. Tampoco es el texto que fue escrito, que fue transmitido por las voces perseguidas de los narradores del pueblo. La novela y los narradores (¿acaso será todavía posible separarlos?) aluden a los libros quemados que aparecen dentro de los que sobrevivieron. La obra es la cesura entre los dos, “un vestigio canturreando y lamentando” (Berdichevsky *Miriam* 81) que se halla entre la memoria y el olvido. Esta perspectiva permite entender la relación que mantiene *Miriam* con la situación existencial de emergencia. Es una escritura que nace de

la urgencia política y ética de la novela ante la catástrofe, la pérdida y la posible extinción del pueblo judío. Esta situación especial de la escritura atañe al concepto del residuo. Agamben escribe acerca de la urgencia de la escritura:

It to all individual or collective life that is forgotten...The exigency of the lost does not entail being remembered and commemorated; rather, it entails remaining in us and with us as forgotten, and in this way and only in this way, remaining unforgettable.” (Agamben *The Time That Remains* 39-40).

Tras la muerte de la abuela de Miriam, la adolescente entra en su habitación:

Miriam pasa por las habitaciones de la casa en busca de algo. El cielo es bajo y la tierra profunda. No acompañó a su vieja al cementerio y aún no vio el inframundo, es una sepultura para el hombre de carne y hueso, que mueve y habla y después vuelve al silencio...Una silla vieja, la cama en la habitación de la madre de su madre. En el perchero está colgada su ropa y la muerte un semblante misterioso tiene...Los hilos de la vida se rompen y una cuerda desgastada yace en el rincón. Oídos tiene el hombre y escucha, lamenta y canta (Berdichevsky *Miriam* 81).

De una *elipsis* a la otra, el lector se halla ante una visión metapoética de la pérdida y del olvido. La ropa colgada de la muerta señala su cuerpo perdido. En el rincón de la habitación la vida se presenta como un bulto de hilos viejos y rotos. El testimonio y el arte poético afrontan esta escena de pérdida: los hombres –todos– escuchan, lamentan, cantan.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 1999.

Agamben, Giorgio. *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Arfeli, Boaz. “A World and Worlds In it: Integrated Expression in Berdichevsky”. Berdichevsky, Micah J, and Avner Holtzman. *Mikhah Yosef Berdits'evski: Meḥkarim U-Te 'udot*. Jerusalem: Mosad Byalik, 2002.

Holtzman, Avner. *Micha Joseph Berdichevsky*. Jerusalem: Zalman Shazar Publishing, 2011.

Benjamin, Walter, Hanna Arendt, and Harry Zohn. *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.

- Berdichevsky, Micah Joseph. *Miriam: roman me-haye shte 'ayarot*. Tel Aviv: Hakibutz Hameuhad, 2011.
- Berdichevsky, Micha Joseph. *Complete Works 4*, Tel Aviv: Hakibutz Hameuhad, 2015.
- Berdichevsky, Micah J, and Alexander Barzel. *'al Ha-Ḳesher Ben Etīkah Le-Estetīkah*. Tel-Aviv: ha-Ḳibuts ha-me'uḥad, 1986.
- Berdichevsky, Micah J, and Avner Holtzman. *Mikhah Yosef Berdits'evski: Meḥkarim U-Te 'udot*. Yerushalayim: Mosad Byalik, 2002.
- Clemens, Justin. "The Role of The Shifter and the Problem of Reference in Agamben". Clemens, Justin (ed). *The Work of Giorgio Agamben: Law, Literature, Life*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Kagan, Zipora. "Homo Anthologicus: Micha Joseph Berdyczewski and the Anthological Genre". *Prooftexts*. 19.1 (1999): 41-57.
- Kagan, Zipora. "Shira Obyektivit Toldatit": Anthologic Poetics in Berdichevsky". Berdichevsky, Micah J, and Avner Holtzman. *Mikhah Yosef Berdits'evski: Meḥkarim U-Te 'udot*. Yerushalayim: Mosad Byalik, 2002.
- Levinson, Ariel. "The Riddle of Berdichevsky's "Miriam". *Jerusalem Studies in Hebrew Literature*, 2013.
- Miron, Dan. "Introduction to Miriam". *Kiyun orot: taḥanot ba-siporet ha- 'ivrit ha-modernit*, Tel Aviv: Shoken, 1979.
- Moseley, Marcus. "Between memory and Forgetfulness: the Janus face of Michah Yosef Berdichevsky", *Studies in Contemporary Jewry* 12, 1996.
- Rokem, Naama. "With the Changing of Horizons Comes the Broadening of the Horizon', Multilingual Narrative Modes in M. Y. Berdichevsky's Miriam", *Languages of Modern Jewish Cultures*, 2016.
- Zemach, Eddi. "Miriam Section 1". En Berdichevsky, Micah J, y Avner Holtzman. *Mikhah Yosef Berdits'evski: Meḥkarim U-Te 'udot*. Yerushalayim: Mosad Byalik, 2002.