

“El boxeador polaco”: operaciones mnemónicas e identitarias en la obra de Eduardo Halfon

Ángel M. Díaz Miranda

Hollins University

Resumen: En este artículo, analizo el motivo del “boxeador polaco” en la obra de Eduardo Halfon. Se trata de un cuento, el título de un libro, una figura recurrente y elusiva que emblematiza su obra. Argumento que los mecanismos de elusión y repetición del encuentro de su abuelo y el boxeador en el campo de concentración de Auschwitz responden a lo que denomino una ambigüedad siniestra a la que Hirsch apunta en los procesos de posmemoria. Además, sugiero que la identidad móvil de este boxeador que pudo ser Henry Haft, entre otros, alegoriza el acto combativo de la supervivencia, el lenguaje y la memoria.

Palabras clave: Halfon – Shoá – Boxeador polaco – Literatura centroamericana.

I.



El boxeador polaco (2007) y *Signor Hoffman* (2015) un narrador, a veces anónimo, recuenta el encuentro entre su abuelo y el boxeador que le salva la vida. Esta anécdota está plagada de silencios y secretos. Halfon enfatiza la repetición y reiteración de ideas, conceptos y estructuras en su narrativa. Investigo cómo la propia repetición del trauma, sin ser enunciado por el abuelo por seis décadas, se convierte en una alegoría que determina una poética de epistemes secretas en torno a la identidad. Estas epistemes tienen que ver con las relaciones filiales (entre el abuelo y el nieto en este caso), los ciclos de violencia latente (consciente e inconsciente) a ser redimidos, y la elaboración de una genealogía vis a vis la historia personal como identidad y que tienen que ser descubiertas por el lector. Las reiteraciones narrativas de Halfon se transforman en paradoja al simultáneamente revelar y casi homogeneizar la experiencia traumática del Shoá. A su vez, Halfon trata de darle sentido y subraya una identidad personal del narrador como judío y centroamericano aunque sabe que las identidades personales son móviles. También quiero elucidar cómo la figura heroica pero borrosa de un boxeador polaco, personaje mítico que primero aparece en las páginas de

El boxeador polaco, se hace piedra de toque para ciertas operaciones mnemónicas y transgeneracionales que devienen tanto traumáticas como heroicas.

La relación de las figuras retóricas de repetición y reiteración forman parte de las estrategias de Halfon para darle autoridad al texto y también para entablar enlaces lúdicos con el lector. La literatura de Halfon es un juego serio. Un juego en el que se enlazan los secretos de la familia y la pulsión de mantener un tipo de testimonio que no es el propio. Hay algo siniestro en el concepto que se conoce hoy como *posmemoria*. El término, acuñado por Marianne Hirsch, explica un fenómeno común entre los hijos y nietos de sobrevivientes del Holocausto: la transmisión o ambientación de memorias que impactan a un individuo que no ha experimentado las vivencias por las que ocurren. Hirsch desarrolla el concepto de la posmemoria en *Family Frames* donde establece una relación directa entre la fotografía, el trauma, y las narrativas familiares. En el libro afirma que la posmemoria es “poderosa” porque es “mediada por la imaginación más que por el acto de recordar” y además “caracteriza las experiencias de los que crecieron *dominados* por narrativas que preceden su nacimiento” (mis cursivas, *Family Frames* 22). Las narrativas dominantes no tienen que ser nombradas y no son conocidas por los descendientes. La experiencia traumática se mantiene en silencio. Por ejemplo, el narrador de “El boxeador polaco”, el cuento del que se toma el título del volumen, siempre tiene presente el pasado innombrable de su abuelo. El narrador no conoce ese pasado silenciado pero lo abruma. Por eso busca elicitación recuerdos por medio de preguntas para que el abuelo le cuente sucesos importantes de su biografía. A pesar de esa búsqueda, el narrador afirma que cuando ve las fotografías de los familiares de su abuelo “no siente nada”:

Quería pedirle que me hablara de Łódź y de sus hermanos y de sus padres (conservaba una foto familiar, una sola, que había conseguido muchos años más tarde a través de un tío emigrado antes de estallar la guerra, y que mantenía colgada junto a su cama, y que a mí no me hacía sentir nada, como si aquellos pálidos rostros no fuesen de personas reales sino de personajes grises y anónimos arrancados de algún libro escolar de historia), pedirle que me hablara de todo aquello que le había sucedido antes del treinta y nueve, antes de Sachsenhausen (*Boxeador* 87).

Ese “no sentir nada” es una ambigüedad porque al escrutar el pasado de su abuelo también está pidiendo información del pasado de su propia familia. El estado de incertidumbre revela que la posmemoria es siniestra: la gente en la foto, su familia, se leen simultáneamente como fantasmas, como parte de la familia y como extraños. Hirsch describe esta ambigüedad siniestra (*uncanny*) así: “They are and remain other, emanations from another time and space. They are clearly in another world from us, and yet they are *uncannily* familiar” (*Family Frames* 267, mi énfasis).

Partiendo de la cita de Hirsch, entiendo la posmemoria como una memoria siniestra. Freud explica en “The Uncanny” que la noción de lo “siniestro” es ambigua.

Freud estudia como las palabras alemanas *heimlich* y *unheimlich* se van aproximando en lo que llama la “dirección de la ambivalencia”. Lo hogareño, conocido o familiar (*heimlich*) se transforma en lo siniestro (*unheimlich*) por medio de desacomodos y repeticiones. Haciendo imposible precisar dónde empieza o termina la experiencia narrada (*The Uncanny*). De esta manera la experiencia siniestra de la incertidumbre se acelera y da paso a una identidad movediza que no puede ceñirse porque ha sido silenciada por mucho tiempo. Lo conocido se hace desconocido. Lo familiar se desfamiliariza por medio de “lo siniestro”. El narrador sabe que las personas en el encuadre de la fotografía son sus parientes pero no puede establecer un vínculo con ellos. Parece sentirse “desfamiliarizado” de su propia familia. La foto entonces se hace un objeto postmnemónico porque acarrea el pasado fantasmático de la historia familiar del abuelo. La foto presenta la imagen de los muertos de la familia.

Así, de manera postmnemónica y siniestra, el narrador anónimo trata de indagar el pasado de su abuelo. El anonimato del narrador es otro ejemplo de una búsqueda de identidad fluctuante. Puede ser cualquiera de nosotros. El lector solo conocemos su apodo. El tipo de lectura que hacemos cambia los hilos de intertextualidad que podríamos conectar. Si el lector lee los cuentos de *El boxeador polaco* en orden asumiría que el “Eduardo” del primer cuento es el narrador de los siguientes, aunque no sea así. En “El boxeador polaco” el narrador lleva años tratando de saber de las vivencias de su abuelo en Polonia y en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial. Su abuelo siempre se había negado hasta el momento específico del cuento que se estructura por medio de la memoria y de recuerdos de recuerdos.

El cuento comienza de manera contundente: “69752. Que era su número de teléfono. Que lo tenía tatuado allí, sobre su antebrazo izquierdo, para no olvidarlo. Eso me decía mi abuelo. Y eso creí mientras crecía. En los años setenta, los números telefónicos del país eran de cinco dígitos” (83). El país es Guatemala. El narrador se interesa por los números tatuados en el antebrazo izquierdo de su abuelo desde niño. El anciano le dice que los tiene ahí para no olvidar su número telefónico. Ya en las primeras líneas del cuento el lector puede anticipar el tipo de trabajo que Halfon está haciendo. Por ejemplo, el cuento empieza con una cifra numérica y el narrador, que aún no conocemos, habla de los recuerdos, de sus conversaciones con alguien que aún no conocemos, mientras emplea una coloquialidad informal que acerca al lector.

El narrador rápidamente se recuerda niño. El niño entonces especula, imagina — luego de entender el peso histórico del tatuaje— los motivos por los que su abuelo tiene esos números marcados en el brazo. El narrador recuerda lo que imaginaba: un comandante alemán dictando números encima del abuelo que yacía sobre una camilla mientras una enfermera lo marcaba; o un tipo de circo surreal donde alemanes vestidos de blanco (quizá parte de otra fantasía médica) y con luces en la cabeza llamaban a un payaso para que escribiera con tinta mágica los números en el antebrazo; o una alemana que atiende la taquilla de un cine lo marca con un sellador en el brazo que mete en la ventanilla del cine (*Boxeador* 84). El nazismo tiene bastante de performático en sí pero en

la mente del niño se aceleran y se muestran como un espectáculo absurdo de la crueldad. Mitos pesadillescos que tienen algo de razón en su crueldad. Al contrario de las fantasías del narrador cuando niño, el abuelo fue trasladado del campo de concentración de Sachsenhausen en la capital alemana al de Auschwitz en Polonia donde fue marcado. Es ahí donde conoce al mítico boxeador al que le debe la vida. El boxeador polaco se hace “entrenador” del abuelo. Pero no es un entrenamiento físico sino que consiste en explicarle lo que se supone que diga el abuelo a los nazis encargados de juzgarlo para que no lo fusilen en el infame muro negro del campamento de Auschwitz.

II.

Quizá los problemas de identidad histórica de los personajes de Halfon ponen en relieve su posicionamiento alterno o de otredad dentro de la literatura latinoamericana. El trabajo literario de Halfon pasa a ser lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari entienden como literatura menor. Como autor judío, Halfon está creando una literatura menor dentro de otra. Toda literatura menor tiene tres características fundamentales: es escrita en un idioma con un fuerte grado de desterritorialización, es política (en el sentido más general del concepto) e inmediata y siempre es enunciada desde la colectividad, esto, por ser la adquisición y reafirmación de una enunciación de un “valor colectivo” de acuerdo a Deleuze y Guattari en *Kafka: por una literatura menor* (29-31). Concluyen que el rol del padre va más allá de lo que dieron por llamar el “fantasma edípico” y juega un papel fundamental en la conexión entre política, colectividad, individuo y literatura. La historia familiar pasa a ser el motor que pone en marcha una serie de meditaciones y preocupaciones en torno a la identidad individual mediada, indudablemente, por eventos históricos:

El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior. Es en este sentido que el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquél. Cuando Kafka señala, entre los fines de una literatura menor, “el ennoblecimiento y la posibilidad de debate entre padres e hijos”, no se trata de un fantasma edípico, sino de un programa político [...] Aquello que, dentro de las grandes literaturas, se produce en la parte más baja y constituye un sótano del cual se podría prescindir en el edificio, ocurre aquí a plena luz; lo que allí provoca una concurrencia esporádica de opiniones, aquí plantea nada menos que la decisión sobre la vida y la muerte de todos (29).

Las narraciones de *El boxeador polaco* y de *Signor Hoffman* de Eduardo Halfon son parte de una literatura judía y centroamericana, menor, donde coinciden asuntos de vida o muerte con asuntos de la vida diaria —sea en Estados Unidos, Italia o Guatemala— y mientras que el personaje principal y narrador, algunas veces llamado “Eduardo” o “Halfon” o “Eduardo Halfon”, va en busca de una identidad individual que nunca puede ser ni situada ni aprehendida.

Stephanie Pridgeon ha señalado que a pesar de que la obra de Halfon ha sido difundida ampliamente y traducida a un diferentes idiomas “hasta la fecha [2017], existen pocos estudios críticos de la obra de Halfon” añade además que la presencia de Halfon “ha aparecido escasamente en el corpus” (*Silences* 101) de estudios sobre literatura centroamericana. Me parece que la escasez de estudios en torno a su obra está ligada a la dificultad de entender su lugar dentro de la literatura centroamericana contemporánea a lo que se le suma el trabajo de situar al narrador dentro de la obra y separarlo de la biografía del escritor Eduardo Halfon.

Halfon nació en Guatemala en 1971 y emigra del país a principios de los ochenta, justo cuando cumple 10 años. Su familia se asienta en Florida, Estados Unidos, donde se cría. Luego de la secundaria estudia ingeniería en Carolina del Norte. Halfon ha dicho que tenía poco control (“minimal grasp”) del español pero decide mudarse a Guatemala en 1993. Allí trabaja en la compañía de construcción de su padre algunos años pero deja de hacerlo porque sufre de una crisis identitaria (común luego de emprender estudios universitarios y graduarse). Como parte de la indagación en torno a su identidad se matricula en la Universidad Rafael Landívar cinco años después (*Better not say*). Los detalles biográficos son pertinentes aquí porque destacan lo que Deleuze y Guattari llaman “literatura menor” y que Halfon recrea como una *autoficción*.¹

Entiendo que la explicación más adecuada, y rápida del concepto, proviene del epígrafe de *Signor Hoffman*. Es una cita del actor Harry Dean Stanton que reza: “Play myself, and let the wardrobe do the character”. La cita es lúdica porque en vez de presentar la posibilidad de ser “uno mismo” impone un aspecto formal de la actuación: “actuar” o “interpretarse” como uno mismo. Esto permite que lo demás (el vestuario en el caso de Stanton) adquiera más importancia porque enmarca lo que se quiere decir. Halfon asume del rol de escritor, narrador y personaje desde la distancia que le da la página. Ésta le da también un sentido de veracidad aunque sea falso porque es otra forma de moldear, aumentar o transformar la apariencia de un recuerdo y hacerlo literatura. Cuando Halfon escribe de Eduardo, aunque se le parezca, no está escribiendo de sí mismo

¹ El término “autoficción” describe un tipo de uso de elementos de la propia biografía de los escritores como técnica literaria. Esos elementos se recrean, se expanden o se comprimen, y se hacen literarios. Varios ejemplos de autoficción pueden verse en la llamada “literatura de hijos” en Chile, especialmente en Álvaro Bisama y Nona Fernández. Quizá también tenga antecedentes en el realismo sucio del cubano Pedro Juan Gutiérrez, en algunas novelas de Roberto Bolaño donde el personaje y los datos biográficos del autor se confunden y por supuesto, de manera fantástica, en Cortázar y Borges.

sino de una creación literaria. Halfon tiene en cuenta las operaciones escriturales que se han usado desde los comienzos de la novela. Hay una consciencia palpable de ellas que se revela en los cuentos.² Por ejemplo, en “Signor Hoffman” el trauma identitario se recrudece cuando el narrador se entera en un bar en Italia de la muerte del actor Philip Seymour Hoffman. A Halfon, el personaje narrador, lo invitaron a dar una charla en el campo de concentración de Ferramonti en Calabria pero nadie parece poder pronunciar bien su apellido y varias veces lo llaman Hoffman. Cuando se entera, en un bar, que el actor fue encontrado muerto de una sobredosis. Sufre una crisis vital.

El cuento comienza con la sensación de que apresuran al personaje principal. Tan pronto sale del aeropuerto lo reciben y lo llevan directamente a Ferramonti. La barraca a la que entra era una reconstrucción del terror. Incluso, los rótulos antes de llegar tienen un logotipo diseñado en forma de espiral de alambre de púas. Hay una crasa pornografía del dolor y el horror. Halfon se sorprende porque es una recreación y saberlo lo descoloca:

Me quedé quieto en el umbral, como paralizado, empezando a comprender que lo que estaba viendo no era más que una réplica; que primero habían decidido destruir el campo original y luego habían decidido construir, en el mismo sitio, una copia de ese campo original; que habían construido, en fin, una especie de maqueta o de muestra o de parque temático dedicado al sufrimiento humano, y que yo mismo, ahora

² En varias entrevistas Halfon se ha aproximado a dar explicaciones, más o menos concretas, del uso de la técnica de la autoficción. Por ejemplo, en una entrevista para *Electric Literature* esboza que la ficción no se preocupa por los hechos sino que por la verdad, y en seguida menciona al abuelo” y el “vestuario” reconocible como contexto: “Fiction isn’t interested in facts, but in truth. The facts of my life—my name, my birthplace and family, my grandfather, my beard—are only the starting point of a trail that leads the reader somewhere else, somewhere deeper and more mysterious and magical, somewhere even I, while writing, didn’t expect to go” (Tolo, “We Become the Mask That We Wear”).

En otra entrevista de Luis Miguel Estrada Orozco y Aurelio Auseré para *Latin American Literature Today*, Estrada le pregunta a Halfon acerca del efecto de nombrar a su narrador y el efecto que busca. Halfon contesta que “En el momento en que yo nombro a mi personaje Eduardo Halfon invito al lector a dudar, a ser partícipe de una lectura, a no leer pasivamente... No sé por qué lo hago”. Además, considera: “Lo que pasó es que sentí que convertía a mi lector en un niño que se mete al juego y no lo cuestiona. Fíjate bien lo que pasó: Yo escribo un libro y pongo “ficción” y tú lo compras como novela. Firmamos un contrato tú y yo. “Esto es una ficción”. Tú aceptas, yo la vendo y tú la compras. En algún momento dado de todos mis libros, el lector olvida ese contrato. Este Halfon del que leo es ese Halfon que escribe y todo esto es absolutamente real. La lectura entonces se vuelve distinta. Algo pasa en el lector que se la cree. ¿Por qué? Lo que yo quiero en última instancia no es darte una idea o una imagen o una política, sino una emoción. Quiero compartir con el lector lo que yo siento, que ambos sintamos esto. Y la única manera que yo conozco para darle al lector una emoción es valiéndome de todos estos trucos, de todos los trucos que tengo a mi alcance como escritor para crear en ti o recrear en ti como lector esa emoción. Nombrar a mi narrador EH es un truco. No es nada más que eso. Es ponerle un disfraz biográfico a un narrador “x” que se pudo haber llamado Juan. Pero darle mi nombre y darle mis datos algo crea en el lector que me parece muy interesante” (Auseré y Estrada, “Eduardo Halfon: Identidad en construcción”).

mismo, parado en el umbral de esa barraca falsa, formaba parte de todo ese teatro (loc 113).

El sitio en sí, está “actuando” de campo de concentración. Después de entrar, Halfon tiene una reacción física y se marea. Es significativo que el Halfon narrador se asuma parte del teatro del sufrimiento humano. Ese Halfon también es escritor. El personaje está narrando cómo es parte del entramado de la pornografía del dolor, del sitio que está describiendo, para su escrito.

Propongo que leamos la obra del Eduardo Halfon escritor, y su uso de las técnicas y operaciones retóricas de autorreferencialidad, aunque sea ficticia, como una forma de repetir y darle sentido al pasado común, tal vez de procesar una memoria colectiva que se le ha negado a sus personajes. Propongo también que leamos su trabajo bajo el marco teórico del trauma y de lo siniestro. El trauma en su obra lo leo bajo el marco teórico de Cathy Caruth, quien lo define como “experiencia diferida que no puede ceñirse (be grasped) mientras ocurre y que luego regresa” e inquieta (haunt[s]) al sobreviviente de esa misma experiencia (*Unclaimed Experience* 117). Lo que me parece que espanta, inquieta y persigue a/en la producción de Halfon es una compleja relación entre una identidad personal que va en vaivén y se entremezcla con varias identidades impuestas desde antes de su nacimiento.

Es evidente que ya hay un archivo identitario y que la personalidad asumida del narrador tiene que ver con su trabajo pero también con el peso de una tradición religiosa perseguida. La mención de su abuelo en “Signor Hoffman” despierta la curiosidad de nuevos lectores, o lectores que no conozcan el cuento “El boxeador polaco”:

Cuando me contactaron para invitarme, meses atrás, yo ni siquiera sabía de la existencia de campos de concentración en Italia. Mi evento formaría parte, me dijeron por teléfono, de la agenda de eventos de la semana, en el marco del Día de la Memoria del Holocausto celebrado en Italia cada año, el 27 de enero. Me dijeron que conmemoraba el 27 de enero de 1945, día en que se liberó Auschwitz. Me dijeron que querían que fuese a hablar de mi libro, de mi abuelo polaco, de su paso por Auschwitz. Y no me dijeron más. Y yo acepté la invitación, en resumen, porque fui demasiado cobarde para decirles que no (loc 143).

La historia familiar de repente regresa como un peso o como un trauma a ser entendido mientras que la identidad del narrador se complica cuando tiene que aceptar ser ponente o dar charlas aún cuando no quiere o se siente intimidado.

Algo intrigante pasa como respuesta a su visita al campo de concentración ya de regreso en el hotel. Halfon se acuesta, desnudo, en una habitación que estaba “totalmente forrada con el mismo terciopelo color vino tinto” (loc 162), hasta el cubrecama era del mismo color de la sangre. Todo toma un trasunto freudiano que parece un regreso al

vientre. Halfon se queda dormido y desnudo como un bebé. Sueña con su madre y esta lo increpa a él y también a sus hermanos. En el sueño:

Estaba sentada en la banca del pequeño salón, viendo la película en blanco y negro en las tres pantallas. Pero en cada una de las pantallas salíamos mi hermana, mi hermano y yo. Cada uno en su propia pantalla. Cada uno en blanco y negro y prisionero en su propio campo de concentración. Y cada uno, entonces, para salvarse, tenía que hacer en su pantalla aquello que mi madre nos dijera que hiciéramos, como si mi madre fuese la guionista y directora de nuestras tres películas. A mi hermana le decía que para salvarse tenía que bailar danza moderna, como había hecho de niña, y mi hermana se ponía a bailar en su pantalla. A mi hermano le decía que para salvarse tenía que abrir un hoyo en la tierra con las manos, un hoyo grande y profundo usando sólo las manos, y mi hermano se ponía a escarbar en la tierra en su pantalla. A mí me decía desde la banca que para salvarme tenía que quitarme la barba, que un judío jamás se deja crecer la barba mientras vive su padre, que llevar barba era una falta de respeto hacia mi padre, hacia ella, hacia el pueblo judío (loc 143).

El sueño propone varias variantes y posibilidades que pueden leerse desde una perspectiva psicoanalítica. Lacan explica que la formación del “yo” en el niño es el producto del primer encuentro con el espejo. A partir de un cuerpo fragmentado, la totalidad y la conciencia del “ser” se logra mediante una identificación con el reflejo. El analista lo describe como “una [...] asunción jubilosa de su imagen especular por parte del niño en la etapa infantil” a lo que añade que de esta manera exhibe “una situación ejemplar la matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial, antes de ser objetivado en la dialéctica de la identificación con el otro, y antes de que el lenguaje le devuelva... su función de sujeto” (442). En “Signor Hoffman” el narrador se reconoce a sí mismo (fuera de sí como un reflejo) a través de la pantalla soñada. Y también se reconoce en la pantalla de la televisión del bar cuando Marina, su acompañante en el bar, le anuncia la muerte del actor Hoffman y apunta al televisor. La crisis del personaje Halfon se acentúa y recuerda que: “Panebianco” el director del campamento reproducido “me había llamado Hoffman por error, hacía unas horas, tal vez en el instante mismo en que Hoffman había muerto en su baño de Nueva York” y más adelante lo apuntala por medio de una transferencia y substitución: “Hoffman, me había llamado Panebianco, mientras moría Hoffman” (loc 238).

Las pantallas funcionan como un espejo para él. En la del sueño incluye a sus hermanos. El reconocimiento de la identidad está ligado a la familia, la religión y las prácticas y prohibiciones que unen a la comunidad de creyentes. Halfon se anticipa a una fragmentación de la experiencia (en la cuadrícula o celda de la pantalla) de la pérdida de la tradición en la barba y la posible muerte de su hermano que parece cavar su propia

tumba. La multiplicidad de los mismos signos y la repetición de los tropos en la obra del escritor pueden leerse como una fragmentación (real o ficticia) de su propio ser en todas y cada una de estas posibilidades. El autor se interpreta a sí mismo cuando escribe.

III.

La figura del boxeador en la obra de Halfon se repite varias veces. Su imagen es una constante a pesar de la fragmentación identitaria del personaje. El enigma del boxeador se asume como portento y como augurio. Este rol dual se hace claro en “Twaineando” de *El boxeador polaco*. Durante la narración del cuento pasa algo raro. El recuerdo del abuelo interrumpe la narración.

El narrador fue invitado a participar de un congreso interdisciplinario en torno a la obra de Mark Twain. El evento se llevó a cabo en el hotel Duke Inn de la Universidad de Duke en Durham, Carolina del Norte. El narrador, al igual que el Eduardo Halfon de carne y hueso, estudió ingeniería a pocos kilómetros de distancia en otra ciudad. Este referente pseudo biográfico le confiere autoridad y autenticidad al texto porque nos aproxima al Halfon real. Le creemos al narrador porque parece repetir una verdad: un dato biográfico del autor que es corroborable.

Halfon como escritor es transparente en su uso de técnicas literarias. Por ejemplo, en el mismo cuento, el narrador interviene en el congreso de Twain haciendo una lectura precisa de *Huck Finn*:

Desde el primer párrafo, continué, el libro es absolutamente quijotesco o cervantino. El narrador, que en este caso se llama Huckleberry Finn, cita una obra anterior llamada *Las aventuras de Tom Sawyer*. Y leí en voz alta: «Ese libro fue escrito por el señor Mark Twain, y él dijo la verdad, en su mayoría». Truco cervantino, señores, de la autorreferencia por parte del autor (54)³.

Halfon lleva el “truco cervantino” de la autorreferencia a sus extremos al crear una literatura de falsa autorreflexividad. El truco hace que el autor se sienta simultáneamente familiarizado y desfamiliarizado.

En el mismo cuento también aparece la figura del boxeador polaco como por accidente o como interrupción y sin que los lectores sepan que en uno de los últimos cuentos del libro va a ser una figura fantasmática pero central. Si el lector continúa leyendo los siguientes cuentos se enterará de lo que le pasó al abuelo del narrador en los campos

³ Más adelante el Halfon escritor nos guiará el ojo otra vez al presentar en el texto, de pasada, que los participantes del congreso hablaban de: “*Vida en el Mississippi*, obra semibiográfica y bastante fragmentada que narra las peripecias de Twain en los barcos de vapor del río Mississippi” (59). Halfon usa adjetivos para la obra de Twain que bien podrían ser para la propia pero en vez del Mississippi el mundo, y claro, usando otros medios de transportación.

de concentración. El boxeador polaco aparece una y otra vez como una posmemoria para el narrador y como el fantasma del pasado aterrador del genocidio.

En el congreso el narrador conoce a Joe Krupp, uno de los más importantes estudiosos de la obra de Twain aunque el narrador no lo sabía. Mientras pasea junto al viejo profesor por el campo de golf del hotel donde se está quedando, va escuchándolo y piensa en el paso del tiempo. De repente hace la conexión con su abuelo por medio de lo que asume es la versión larga del apellido de Krupp:

Qué espléndida sería la vida si naciósemos ya viejos, se me ocurrió escuchándolo hablar de su niñez en Missouri, de su experiencia en la guerra, de cómo había conocido a su esposa. Kruppowsky, polaco, originalmente. Pensé en mi abuelo y en la botella de whisky que nos habíamos tomado juntos mientras él me hablaba de Sachsenhausen y de Auschwitz y del boxeador polaco (56).

Halfon forja una estética de lo judío, de lo centroamericano y de lo latinoamericano desde un personaje que parece repetirse a través de su obra aunque los lectores no tengan esa certeza. Es un tipo de creación siniestra porque nos es familiar pero nos desfamiliariza al mismo tiempo.

Homi Bhabha desarrolla las ideas de Freud en torno a lo siniestro o “uncanny” para destacar los difíciles procesos de tratar de “localizar [la] cultura” de sujetos periféricos. Bhabha toma como ejemplo el trabajo de la artista afroamericana Renée Green para hacer notar la analogía de la escalera como espacio liminal (*Location 5*). Bhabha parece decirnos que la identidad minoritaria se puede entender como la potencialidad de tránsito de una escalera. En este caso su analogía podría representar también el movimiento entre lo familiar y lo siniestro. Es en ese espacio que el personaje minoritario habita. Es el estar justamente dando un paso en medio de la escalera de la escalera del tiempo, dónde no sabemos si se sube o se baja; si su abuelo sobrevivirá el Holocausto.

La paradoja del desplazamiento crea las condiciones para el desarrollo de una identidad en sí misma, es decir, sólo al desplazarse o ser desplazado el sujeto minoritario o periférico puede pasar a ser realmente un individuo; sólo entre los polos puede crear y ejercer su identidad. Pero estas polaridades indican un tránsito hasta la muerte. Llegar hasta alguno de los extremos o mantenerse estático podría significar la desaparición del sujeto periférico. Su identidad está ligada al movimiento, al desplazamiento. El narrador de Halfon está consciente de cómo se ata una identidad errante con el pasado histórico de su familia, de cómo las consecuencias de los horrores del nazismo lo han afectado personalmente, incluso siendo guatemalteco.

Esto lo articula más escuetamente por Milan, uno de los personajes de “Epístrofe”⁴ de *El boxeador polaco* es un intérprete exitoso de música clásica y tal vez emblematisa los problemas identitarios que se quieren resolver en el texto en torno al peso de la comunidad en el individuo y la relación que tiene con las relaciones familiares. El padre de Milan es gitano pero no mucha gente lo sabe. Milan sueña con tocar música gitana pero no se lo puede decir al padre que lo presionó a olvidar su etnicidad. Es quizá por la prohibición que dice casi al final del cuento: “Es que en el fondo, igual que ellos, yo también soy un nómada, aunque mi padre no quiera aceptarlo. Y a un nómada no le vienen muy bien los límites” (Boxeador 78).

Mientras que en un pasaje de “Bambú” de *Signor Hoffman* el narrador le hace eco al señalar que:

Yo tampoco pierdo cualquier oportunidad para distanciarme del país, tanto literal como literariamente. Crecí fuera. Paso largas temporadas fuera. Lo escribo y describo desde fuera. Soplo humo sobre mis orígenes guatemaltecos hasta volverlos más opacos y turbios. No siento nostalgia, ni lealtad, ni patriotismo, pese a que, según le gustaba decir a mi abuelo polaco, la primera canción que aprendí a cantar, cuando tenía dos años, fue el himno nacional (loc 275).

La ambivalencia en torno a lo nacional es ejemplificada por lo que se aprende, se recuerda y se olvida. Si retomamos la lectura de Bhabha y lo que él llama el “unhomely moment” notamos que es en ese momento que el hogar o lo hogareño (igual a la explicación freudiana) se confunde y conjuga con el espacio exterior o público y como resultado aparecen visiones confusas que tienen que ver con el terror del encogimiento y la expansión del mundo (*Locations* 13). Esto ocurre subrepticamente y relaciona una serie de ambivalencias en la historia personal y psíquica del sujeto que lo lleva a dislocaciones de su existencia política (*Locations* 15). El individuo periférico, el personaje narrador, se *deslocaliza* y es ambas cosas a la vez: el repositorio de políticas nacionales y de su propia historia personal.

¿Qué pulsión hace que el narrador de “El boxeador polaco” le cuestione a su abuelo de su pasado? ¿Qué lo mueve a tratar de hacer que su abuelo le cuente del pasado? Hay un juego de proyección e identificación, de acercamiento y rechazo, y de silencio y enunciación entre el narrador que pregunta y el abuelo que lleva seis décadas sin hablar del trauma del Holocausto.

Uno de los intercambios tempranos de “El boxeador polaco” revela un juego entre abuelo y nieto: “Yo le decía Oitze, porque él me decía Oitze, que en yiddish significa alguna cursilería” (*Boxeador* 83). Mientras hacía la investigación para este artículo busqué

⁴ Es interesante notar que la “epístrofe” es una figura retórica de repetición en la que se emplean las mismas palabras finales en versos sucesivos. El personaje de Lía lo aclara en el cuento.

en varios diccionarios de yiddish y no pude dar con el significado de “Oitze”. Mi hipótesis es que el apodo es una combinación de “oi” y “shayla” que sería una exclamación parecida a ¡ay preguntón! o ¡ay que mucho pregunta!

Para entender el desplazamiento o “deferment” Freud usa como ejemplo el caso de un niño de año y medio y un juego creado por él mismo: “*fort-da*”. El niño toma sus juguetes y los lanza lejos mientras enuncia “o-o-o” que Freud entiende como la palabra alemana *fort* o “se ha ido” y luego los busca y al encontrarlos enuncia *da* o “ahí”. Freud explica que el niño llega al juego instintivamente para aceptar la “desaparición” de su madre por varias horas al día. El niño aprendió a renunciar del placer de la compañía de su madre instintivamente en un acto de compensación. Así el niño de un rol “pasivo” pasa a tomar uno “activo” al ser él quien decide cuándo y cómo aparece y desaparece el juguete. El psicoanalista declara que el niño repite la desagradable experiencia de la partida de su madre para tomar control sobre ella. El trauma también se puede desplazar y trabajar incluso en la propia repetición del trauma cuando se toma control desde lo lúdico (o lo literario en el caso del narrador).

El cuestionamiento del pasado es el fort-da del narrador de “El boxeador polaco” y se carga hasta en los nombres o apodos de los personajes y por la constante mención del boxeador polaco sin abundar en lo que hizo por su abuelo. En seguida vemos como abuelo y nieto asumen el mismo nombre, como si fueran en carriles paralelos pero a diferentes tiempos. Halfon entonces emplea la técnica de la repetición con la figura retórica de la anáfora varias veces en el cuento:

Me gustaba su acento polaco. Me gustaba mojar el meñique (único rasgo físico que le heredé: ese par de meñiques cada día más combados) en su vasito de whisky. Me gustaba pedirle que me hiciera dibujos, aunque en realidad sólo sabía hacer un dibujo, trazado vertiginosamente, siempre idéntico, de un sinuoso y desfigurado sombrero. Me gustaba el color remolacha de la salsa (jrein, en yiddish) que él vertía encima de su bola blanca de pescado (guefiltefish, en yiddish). Me gustaba acompañarlo en sus caminatas por el barrio, ese mismo barrio donde alguna noche, en medio de un inmenso terreno baldío, se había estrellado un avión lleno de vacas. Pero sobre todo me gustaba aquel número. Su número (83).

El joven Oitze le pregunta al abuelo una vez más acerca del tatuaje y este le contesta, después de varios tragos de whiskey, un dato revelador, el tatuaje “Fue en Auschwitz” (85). El golpe del testimonio descoloca al narrador que admite que “Al principio no estaba seguro de haberlo escuchado. Subí la mirada” Pero cuando mira a su abuelo otra vez le deja a entender al lector la vergüenza o el nerviosismo del abuelo: “Él estaba tapándose el número con la mano derecha”. Para así repetir una vez más que “Fue en Auschwitz” (85).

Entonces lo que parecería ser una epifanía se enuncia sin más “Fue con el boxeador, dijo sin mirarme y sin emoción alguna y empleando un acento que ya no era el suyo” (85). El acento del abuelo cambia y entonces el narrador recurre una vez más a la figura retórica de la anáfora:

Me hubiese gustado preguntarle qué sintió cuando finalmente, tras casi sesenta años de silencio, dijo algo verídico sobre el origen de ese número. Preguntarle por qué me lo había dicho a mí. Preguntarle si soltar palabras almacenadas durante tanto tiempo provoca algún efecto liberador. Preguntarle si palabras almacenadas durante tanto tiempo tienen el mismo saborcillo al deslizarse ásperas sobre la lengua. Pero me quedé callado, impaciente, escuchando la lluvia, temiéndole a algo, quizás a la violenta trascendencia del momento, quizás a que ya no me dijera nada más, quizás a que la verdadera historia detrás de esos cinco dígitos no fuera tan fantástica como todas mis versiones de niño (85).

En contraposición con la anáfora que repite las interrogantes, el narrador se reduce al silencio y al miedo. En *Ontology of the Accident*, un libro corto en el que Catherine Malabou continúa su trabajo en torno a las lesiones cerebrales y sus repercusiones en la filosofía, la filósofa sostiene que cuando uno se retrotrae a la escena del trauma a la misma vez se regresa a una apertura de posibilidad: la negación del trauma. Esto ocurre como una modalidad de la pulsión a la repetición (traumática) como un procedimiento automático (*Ontology* 87). En otras palabras, la negación o duda de la veracidad de los eventos traumáticos es parte del trauma. El cuestionamiento de la otra posibilidad, de que no pasó el evento “is not simply witness to a compulsive, mechanical return; it also betrays an expectation” la expectativa de otra realidad (87) en la que la atrocidad nunca ocurre para no herir más a la víctima. Malabou explica más adelante que tratar de asumir un “origen fantástico” es un gesto violento contra la psiquis y coincide con la pulsión de muerte. En *Beyond the Pleasure Principle* Freud subraya que la pulsión de muerte tiene que ver con la compulsión a repetir para dominar (master) el evento traumático. El joven Oitze realmente quiere y no quiere escuchar el testimonio de su abuelo.

El abuelo continúa relatando cómo y cuándo los nazis le tatuaron el brazo. El viejo Oitze explica que era el encargado de “su bloque” de Sachsenhausen en Berlín donde había llegado en noviembre de 1939: “Yo era el stubendienst de nuestro bloque” (87). Después de hacer un tipo de lista anafórica de sus actividades diarias donde el “Yo era” se repite, el abuelo confiesa que “Yo era el encargado de sacar los cuerpos de aquellos hombres que amanecían muertos” (87-88). El joven luego le pregunta, esperando lo peor, porqué lo habían escogido a él. El abuelo no sabe que contestarle pero le hace ver al nieto que fue al azar.

Como el abuelo era el *stubendienst* tenía acceso a lo que traían los nuevos judíos arrestados. Decide darle una moneda de 20 dólares en oro al nazi jefe del campo de

concentración. El gesto causa que sea transportado al Bloque 11 de Auschwitz. El encuentro entre el abuelo y el boxeador polaco dilucida la deuda de gratitud que tiene para con él y desentraña el misterio para el nieto. Lo que se revela en la siguiente cita refleja también el estilo literario de Halfon. El abuelo tras ser enviado al calabozo estaba seguro de que allí iba a morir y empieza a rezar el Kaddish:

Y un hombre sentado a mi lado empezó a hablarme en polaco. No sé por qué empezó a hablarme en polaco. Tal vez me oyó rezando el Kaddish y reconoció mi acento. Él era un judío de Łódź. Los dos éramos judíos de Łódź ... Él era un boxeador de Łódź. Un boxeador polaco. Y hablamos toda la noche en polaco. Más bien él me habló toda la noche en polaco. Me dijo en polaco que llevaba mucho tiempo allí, en el Bloque Once, y que los alemanes lo mantenían vivo porque les gustaba verlo boxear. Me dijo en polaco que al día siguiente me harían un juicio y me dijo en polaco qué cosas sí decir durante ese juicio y qué cosas no decir durante ese juicio (94).

En este momento crucial de la narración, el abuelo también emplea la anáfora. Lo hace como repetición y para darle énfasis a lo que está contando. “Me dijo en polaco” lo sitúa y lo confraterniza con el boxeador. En realidad, no hay una comunicación real sino que el abuelo escucha un monólogo del boxeador. Además de ser entrenado, el abuelo está fungiendo como escucha del testimonio del boxeador. Ese testimonio se convierte en el procedimiento de como no morir ante los nazis. Si el boxeador no lo hubiese entrenado, si no hubiera pasado la noche explicándole qué esperar en su “juicio” y que contestar y que callar, su vida hubiera terminado. Los lectores nunca sabremos a ciencia cierta que le dijo el boxeador al abuelo, no sabremos las palabras exactas pero sí el resultado del entrenamiento, de las estrategias que empleó el boxeador ante el contrincante nazi, no en el ring, pero en el “tribunal”:

Y así pasó. Al día siguiente, dos alemanes me sacaron del calabozo, me llevaron con un joven judío que me tatuó este número en el brazo y después me dejaron en una oficina donde se llevó a cabo mi juicio, ante una señorita, y yo me salvé diciéndole a la señorita todo lo que el boxeador polaco me había dicho que dijera y no diciéndole a la señorita todo lo que el boxeador polaco me había dicho que no dijera. Entiende. Usé sus palabras y sus palabras me salvaron la vida y yo jamás supe el nombre del boxeador polaco ni le conocí el rostro. A lo mejor murió fusilado (94).

El abuelo se salva gracias a un boxeador que solo escuchó y que queda como figura borrosa porque ni siquiera le vio la cara. El boxeador se convierte en el misterioso vehículo de la salvación.

IV.

La imagen del boxeador polaco es un tanto rizomática. Vuelve a aparecer en el texto que le sigue al de “El boxeador polaco”. “Discurso de Póvoa” es un cuento que aparenta ser una ponencia magistral de una conferencia en Portugal. El narrador y ponente, si es el mismo que en “El boxeador polaco”, vuelve a hablar del abuelo y el boxeador. El tema de la conferencia era “La literatura rasga la realidad”. Después de un rodeo en el que tantea como aproximarse a lo que considera un tema difícil, dice: “Pensé entonces, inevitablemente, en la historia de mi abuelo polaco en Auschwitz” (101) y vuelve a repetir lo que su abuelo le decía acerca de los números que tenía tatuados en el brazo, que era para no olvidar su teléfono. Luego repite la historia que conocemos:

Mi abuelo está en el campo de concentración de Sachsenhausen. Acepta, de un nuevo prisionero, una moneda de veinte dólares en oro que luego usará para conseguirle más comida, más sopa. Lo descubren, lo azotan y lo envían al Bloque Once de Auschwitz, para ser fusilado ante el ya conocido Muro Negro. Esa noche, es decir, la noche antes de ser juzgado, lo meten en una mazmorra llena de gente y allí conoce a un boxeador polaco. Hablan el mismo idioma. Son del mismo pueblo. El boxeador polaco aún está vivo –se entiende– porque a los soldados alemanes les gusta verlo boxear –se presume, y no sin cierta licencia–: como a un gallo en un palenque. Viejo y experto residente del Bloque Once de Auschwitz, entonces, el boxeador polaco se pasa toda la noche diciéndole a mi abuelo qué decir y qué no decir durante su juicio al día siguiente. Entrenándolo, digamos, con palabras. Y al día siguiente, mi abuelo dice y no dice lo que el boxeador polaco le había dicho que dijera y no dijera y así, en efecto, se salva. Punto y final (101-2).

Lo frustrante de este relato es que el narrador siempre omite lo que el boxeador le dijo a su abuelo. Se mantiene en silencio, quizá como táctica narrativa, quizá como una expresión de autenticidad ante lo indecible: el horror del Shoá y las implicaciones que tiene sobrevivir. Hay también una pulsión de documentación. El hablante en “Discurso de Póvoa” deja claro que documentó el testimonio de su abuelo. Grabó el testimonio de su abuelo “Para saber un poco, para enterarme, para dejar constancia (por no decir evidencia), para quizás luego contarlo yo. Y mi abuelo, con absoluta tranquilidad, me dijo que sí, que con gusto” (101). Aquí el testimonio de los horrores del Holocausto no es ante un tribunal, no se busca evidencia sino dejar constancia. Por eso es tan importante la metáfora boxística. El boxeador polaco pasa a ser, metafóricamente, el entrenador. El ring va a ser la oficina en la cual el abuelo va a ser entrevistado. El entrenador (el boxeador polaco) desarrolla un plan de pelea y el abuelo tiene que asumirse “boxeador” como

estrategia de supervivencia. Va a tener que batallar por medio de palabras por su vida. Este es otro giro en la literatura de Eduardo Halfon. Para el nieto narrador “el boxeador polaco” no es el atleta que estuvo muchos años en Auschwitz, sino su propio abuelo porque siguió las instrucciones y estrategias de su entrenador. La alegoría deportiva funciona porque vemos el triunfo tras el entrenamiento. Leemos de la gratitud del abuelo y de la dedicación al entrenamiento. Su victoria fue haber sobrevivido.

El testimonio del abuelo debe ser entendido como memoria personal y colectiva. Por esta razón se desplaza el rol del boxeador del polaco anónimo al abuelo. El narrador regresa de varios modos a la imagen salvadora del boxeador polaco, a pesar del desconocimiento de su discurso. El boxeador, en la obra de Eduardo Halfon, se aproxima a ser una alegoría de la voluntad de sobrevivir. Así el narrador descubre, en palabras de Nadine Fresco, “the forbidden memory of death” y la transforma en la memoria recuperada del acontecimiento de la supervivencia. De esta manera, Halfon hace que el narrador desate lo que Fresco llama “la transmisión de la herida” a quienes se les ha negado la memoria del genocidio judío en su carácter personal o comunal (*Remembering the Unknown*).

“Oh gueto mi amor” de *Signor Hoffman* continúa la preocupación de Eduardo Halfon (el escritor) por hacer que sus personajes se presenten en espacios habitados con un aura traumática. El narrador, Halfon, viaja a Łódź, Polonia donde conoce a Madame Maroszek, una señora misteriosa y extravagante que ayuda a los judíos extranjeros a conocer los espacios donde habitaban sus parientes polacos. Sirve como una especie de guía y acompañante para los descendientes de los judíos que fueron expulsados de la ciudad o asesinados en el Holocausto. Halfon y Madame Maroszek encuentran el apartamento donde vivía el abuelo de Halfon antes de ser forzado a los campos de concentración. El narrador se da cuenta que quien ahora reside en el viejo apartamento es una actriz pornográfica.

Después de conocer a Madame Maroszek caminan de noche por las calles de la ciudad, Halfon “iba a decirle” a Madame Maroszek “que en Varsovia había tocado los ladrillos del último vestigio del muro del gueto, entre las calles Sienna y Zlota, y que no sentí nada” (loc 941). Al igual que cuando ve la foto de la familia, si es el mismo narrador, Halfon piensa que no siente nada. Pero el Halfon escritor nos está dando una pista para conectarlo al otro. Si la pulsión del personaje es de tocar esos ladrillos lo hace para concretizar algo, para tener una comunicación sensual con el espacio. Además, el acto de tocar está ligado a las manos que también tienen ecos de “El boxeador polaco”. En ese cuento, lo único que recuerda el abuelo del jefe nazi del campamento de Berlín era que “Sus manos eran muy bonitas” (*Boxeador* 89). El narrador inmediatamente contrapone ese recuerdo de su abuelo con las propias manos del anciano: “Mi abuelo mantenía sus propias manos impecables” (89) y consigna el ritual que empleaba su abuela para limpiárselas. Las manos y el tacto aproximan a una experiencia no divulgada pero que ahora, en el cuento “Oh gueto mi amor”, se regresa.

El recuerdo del abuelo se reproduce y se hace anafórico por medio de otra figura retórica, la de la preterición. El narrador varias veces nos repite lo que “iba a decirle” a su compañera de paseo pero no lo hace. En vez de decirle a Madame Maroszek lo que le quiere decir, el narrador nuevamente emplea la figura retórica de la anáfora. En el mismo paseo nocturno, omite que perdió su maleta y que esa es la razón por la que llevaba puesta una chaqueta rosada bastante estrambótica cuando fue a visitar Auschwitz:

Iba a decirle que luego, tras mucha indecisión, había viajado en tren a Auschwitz, y vestido así, en mi gabán color rosa, en mi disfraz de señora polaca, había desfilado con los demás turistas por Auschwitz; había visto con los demás turistas los crematorios de Auschwitz; había entrado con los demás turistas al Bloque Once de Auschwitz, a las mazmorras del sótano en el Bloque Once de Auschwitz donde estuvo preso mi abuelo, donde conoció al boxeador polaco, donde le tatuaron su número.

Tras su visita al campo de concentración el narrador le da un poco más de información al lector acerca de su abuelo:

Mi abuelo llegó a Guatemala después de la guerra, después de seis años de estar prisionero en distintos campos de concentración, incluido Sachsenhausen, y Neuengamme, y Buna Werke, y Auschwitz, donde le salvó la vida un boxeador polaco, entrenándolo durante toda una noche a defenderse y lanzar puñetazos con palabras. Mi abuelo vivió el resto de su vida en Guatemala y murió en Guatemala ya viejo y aún ofendido con sus compatriotas y con su lengua materna. Jamás regresó a su país natal. Jamás volvió a pronunciar una sola palabra en polaco. Los polacos, me decía, nos traicionaron (loc 967).

Es a partir de este momento en el texto que se reafirman dos asuntos cruciales de la obra de Halfon: la importancia del boxeador en la vida del abuelo y la familia y el nombre como seña de identidad y distintivo individual. A pesar de que el abuelo nunca quiso que su nieto fuera a Polonia porque “un judío nunca debería viajar a Polonia” (loc 973) obviamente por la gran escala del genocidio allí.

Pero la estrategia del autor es añadirle otra capa al conflicto entre espacio, tradición e identidad. Después de que el encargado del ascensor del hotel donde se hospedaba Halfon no entendiera su apellido, el personaje se identifica como el Signor Hoffman asegurándole así a los lectores la conexión entre este cuento y el primero del volumen.

Al saber ésto, Maroszek le relata a Halfon que E.T.A. Hofmann vivió en Polonia y era quien, en el antiguo reino prusiano estaba encargado de nombrar a los judíos: “Durante varios años ... Hoffmann fue funcionario público en Varsovia ... Hoffmann

era el funcionario encargado de darles nombres a los judíos polacos” (loc 1044). Los nombres además de ser señas de identidad pueden ser impuestos y son ficciones que vamos inventando⁵. Esta puede ser la razón por la que el boxeador polaco quede como una figura anónima y no sea nombrado. De este modo, el Halfon escritor le da circularidad al texto o quizá lo que realmente hace es crear una espiral de escritura con el barniz de la memoria.

El proyecto literario de Halfon pueda leerse por medio del análisis que Marianne Hirsch hace de las instalaciones fotográficas de Shimon Attie. El fotógrafo crea instalaciones fotográficas que tienen grandes resonancias históricas en sitios específicos. En Berlín, proyectó imágenes de un archivo de fotos históricas de los judíos de la ciudad en los edificios y espacios específicos donde fueron capturadas originalmente. Todas las fotos son de las décadas de los años 20 y 30. Attie presenta la posibilidad de una irrupción fantasmática, en espacios que significaron la ruina de un pueblo. Hirsch lo explica como “‘rebuilding’ the ruined world in the very site of its ruin” (*Family Frames* 264). Halfon, a su vez, presenta al narrador asociado al abuelo, cuestionándose su identidad en los espacios del terror humano asociados al Shoá y a la Segunda Guerra Mundial⁶.

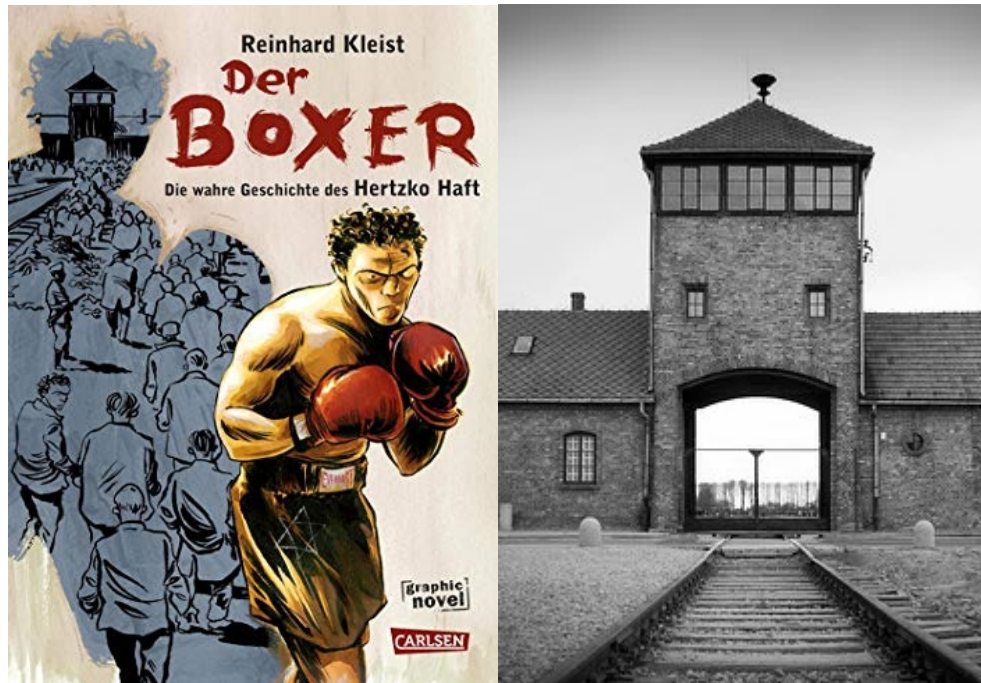
V.

La novela gráfica *Der Boxer* de Reinhard Kleist fue publicada en alemán en 2009. El trabajo es realmente una biografía novelada en forma de cómic largo. A la derecha de la portada aparece la imagen de un boxeador y una larga sombra a su izquierda. En la sombra, en tonos azules, grises y negros, se ve una multitud anónima marchando cerca de unos rieles de tren hacia la entrada de lo que parece ser el campo de concentración de Auschwitz. De entre la multitud solo una persona mira hacia atrás, sobre su hombro. Es el mismo boxeador pero más joven. En esta versión la portada enfatiza en un recuadro que es una “graphic novel” tal vez para atraer más al público lector de cómics.

La versión en inglés de *Der Boxer*, *The Boxer*, de 2014, es casi igual pero presenta el subtítulo, que en la versión alemana sigue al título, enmarcado con un fondo negro en la parte de abajo de la portada. Es una estrategia para realzar la veracidad del contenido: “La verdadera historia de Harry Haft, superviviente del Holocausto”. Harry Haft es el boxeador que aparece en la portada.

⁵ Cabe destacar también que el cuento “The Sandman” de Hoffmann fue lo que inspiró a Freud a escribir “The Uncanny”.

⁶ Porque el Halfon hace que su personaje narrador regrese a los sitios de la memoria y de la ruina. Por ejemplo el “Halfon” personaje narra historias en campos de concentración, en Hiroshima, y en el edificio en el que vivía su abuelo antes del Shoá.



Al comparar estas formas de mercadeo vemos que el público que lee en inglés parece valorar más la veracidad de la historia que el formato. Ese juego entre forma y contenido lo ejerce Halfon y también Kleist. Pero además de ese aspecto lúdico también hay otros de los que nosotros los lectores podríamos participar. Hay una gran posibilidad, si nos adentramos una vez más al mundo literario del Halfon de carne y hueso, de que Haft sea el boxeador polaco que “entrena” a su abuelo.

Hemos visto como Halfon hace un tipo de cartografía concéntrica en torno a los nombres usados por el narrador mientras que el el nombre del boxeador nunca es enunciado. Siempre que se menciona al boxeador en *El boxeador polaco* y en *Signor Hoffman*, se usa el gentilicio. Esto es otra estrategia literaria utilizada por el autor para realzar que cualquier polaco que haya sobrevivido un campo de concentración puede pasar a ser el boxeador, el que tiene la voluntad de salvarse. Más aún, las coincidencias narrativas acercan al Harry Haft real al abuelo (de la autoficción). Haft era de Belchatow, que está muy cerca de Łódź. Es a Łódź que envían a las hermanas Harry después de la muerte del padre de la familia (*The Boxer* 14). Haft debió estar más que familiarizado con el pueblo donde residían sus hermanas. Las congruencias históricas están presentes y podemos asumir que el personaje del abuelo entrenó (en el universo ficticio del cuento) con el Harry Haft histórico. La figura fantasmática del boxeador es provechosa por su portento: devenir estrategia e ideólogo de la salvación del abuelo.

La primera biografía de Hertzko Haft, *Harry Haft: Survivor of Auschwitz, Challenger of Rocky Marciano* de 2006, fue escrita por su hijo, Alan Scott Haft. En ella se basa *The*

Boxer. Kleist se vale de técnicas cinematográficas en su biografía gráfica. El libro comienza en una autopista de Miami, Florida que es el mismo estado en el que se crió Eduardo Halfon. El boxeador polaco se sale de la carretera a llorar y su hijo preadolescente lo trata de consolar. Haft le dice “algún día te lo contaré todo” (7 y 182) pero se tardó cuarenta años —casi tanto tiempo como el personaje del abuelo— para poder contar lo que le sucedió en los campos de concentración y de cómo tuvo que boxear, en peleas de vida o muerte, para poder sobrevivir. Las palabras no se dicen, al parecer, por temor al contagio de la violencia genocida. Este efecto es lo que Dori Laub ha llamado “a conspiracy of silence” y lo que Cathy Caruth entiende como “lo inexplicable” del trauma⁷.

Haft, que también se conocía en Estados Unidos como Herschel y Hertzka, a los 18 años ya estaba en el campo de concentración de Auschwitz desde septiembre de 1943. En su historia cuenta los asesinatos que tuvo que cometer y como entabló una relación con uno de los nazis encargados del campo porque Haft robaba cosas y se las daba. Cuenta además cómo se reunió con su hermano después de la guerra y dirigieron juntos un bar (que parecía ser más un burdel) financiado por los americanos. Durante todo el tiempo que vivió penurias y vejaciones, nunca pudo olvidar a la novia de su juventud, Leah. Ella se convierte en el combustible para su voluntad de sobrevivir.

En 1963, después de una corta carrera como boxeador profesional en la que enfrentó al famosísimo Rocky Marciano (y perdió), ya casado y con niños, y de haberse asentado en Brooklyn, Nueva York donde tenía una tienda de víveres, decide llevar a su familia de vacaciones a Miami. La verdadera razón era para reencontrarse con Leah, para poder saber de ella. En la biografía se establece desde temprano que Haft tenía problemas de temperamento y que castigaba físicamente a sus hijos. Para poder dar con Leah, tiene que valerse de su hijo mayor y que el niño llame a diferentes números de una lista que el padre no puede leer. Cuando al fin la encuentra, decide ir a la casa y descubre que Leah está casada, tiene una hija y está muriendo de cáncer. Sus palabras finales para Haft cuando se despide son en yiddish: “ikh hob dikh keynmol nit fargesn” (180) que en español quieren decir “nunca te olvidé”.

The Boxer también trata de excluirse del olvido porque sirve de archivo histórico y deportivo. La biografía gráfica contiene un apéndice con un número de boxeadores que estuvieron presos en campos de concentración nazis. Entre ellos se encontraban Victor Perez de Túnez, Noach Klieger de Estrasburgo, Leendert Joshua Sanders de Holanda, Leone Efrati y Francesco Bunagurio de Italia, además de los griegos Salamo Arouch y Jacko Razon (quienes eran amigos de la niñez) y Tadeusz Pietrzykowski. Todos tuvieron que boxear para sobrevivir los campos de concentración. Incluso, Sanders y Pietrzykowski se enfrentaron en el ring de Auschwitz (193). La tenacidad que se requiere para practicar un deporte tan difícil y en las condiciones crueles y la hambruna generalizada en los campos de concentración es digna de admirarse. Cualquiera de estos

⁷ Que es parte de la inaccesibilidad del acontecimiento traumático y que da paso la compulsión a repetirlo por medio de recuerdos intrusivos.

boxeadores pudo ser el modelo que el autor Eduardo Halfon siguió para incorporarlo en su cuento. El secreto de la literatura de Halfon es que es un tipo de autoficción que genera vínculos con la realidad y la desplaza para presentarle al lector la verdad de los personajes.

Quiero terminar este artículo con una cita de “Epígrafe” porque manifiesta el uso de la metáfora boxística para entender la relación del escritor con la experiencia judía y la del lenguaje con la literatura. Milan, el músico exitoso que quiere enfocarse en tocar música gitana le pregunta al narrador sobre Lazar Berman. Cuando el narrador le contesta que no lo conoce, Milan contesta que era: “Un judío ruso peleado con la música del polaco Chopin”. Entonces el narrador se inserta en una red de intertextualidades en las que hace literatura: “de inmediato desordené sus palabras y pensé en el boxeador polaco peleando cada noche en Auschwitz, luego pensé en mi abuelo peleando con las palabras polacas” (69). El narrador de Halfon se remite nuevamente al boxeador polaco peleando por vivir y al abuelo peleando con la lengua. El escritor también pelea con el lenguaje, con su arte, y con los modos de recordar para mostrar las posibilidades de la voluntad, la identidad y la memoria.

OBRAS CITADAS

- Auseré, Abarca y Luis M. Estrada. “Eduardo Halfon: Identidad en construcción: Una conversación con Aurelio Auseré Abarca y Luis Miguel Estrada Orozco”. *Latin American Literature Today*, Vol. 1, No. 6, mayo del 2018. Consultado el 11 de mayo del 2021.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience*. Johns Hopkins UP, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: Por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar Mora, Era, 1990.
- Fresco, Nadine. “Remembering the Unknown”. *Anti-Rev.org*. Consultado el 11 de mayo de 2021.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Norton, 1989.
- . “The Uncanny”. *Literary Theory: An Anthology*, 2nd edition, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell, 2004, pp. 418-430.
- Halfon, Eduardo. “Better not say too much: Eduardo Halfon on literature, paranoia and leaving Guatemala”. *The Guardian*, 4 de noviembre de 2015. Consultado el 11 de mayo de 2021.
- . *El boxeador polaco*. Pre-Textos, 2007.
- . *Signor Hoffman*. Kindle Edition, Libros del Asteroide, 2015.
- Hirsch, Marianne. *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Harvard UP, 1997.
- Kleist, Reinhard. *The Boxer*. SelfMadeHero, 2014.

- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I". *Literary Theory: An Anthology*, 2nd edition, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell, 2004, pp. 441-446.
- Malabou, Catherine. *Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*. Polity, 2012.
- Pridgeon, Stephanie. "Silences Between Jewishness and Indigeneity in Eduardo Halfon's *Mañana nunca lo hablamos*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 42, No. 1 (Otoño 2017), pp. 99-121.
- Tolo, Julia J. "We Become the Mask That We Wear": An Interview with Eduardo Halfon". *Electric Literature*, 10 de noviembre de 2015. Consultado el 11 de mayo de 2021.