

HISTORIA, TRAUMA Y LITERATURA: LA REPRESENTACIÓN DEL HOLOCAUSTO EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA EN LENGUA INGLESA

María Jesús Martínez-Alfaro

¿Cuánto tiempo necesita una cultura para asimilar el trauma de su historia? Tuvieron que pasar varias décadas después de lo que se considera una de las mayores catástrofes de la historia, el Holocausto, para que la cultura occidental se sintiera capaz de enfrentarse filosófica, sociológica, ética, histórica y literariamente a un trauma tan profundo. El material generado por esta ola de erudición teórica y representación artística nos ofrece también recursos para el estudio de otras muchas experiencias traumáticas, así como de la implicación del arte y la literatura en la representación del trauma. De hecho, prodría decirse que si hay un tema recurrente en los estudios sobre trauma, ése es el tema del Holocausto y su representación.

Hablar de la representación del trauma plantea siempre, de alguna manera, una contradicción. Uno de los aspectos centrales del trauma es la pérdida del lenguaje, esa sensación de terror que no puede expresarse y que con frecuencia acompaña al individuo que se enfrenta a una situación extrema. Las experiencias traumáticas no se procesan verbalmente, sino que se articulan en un “lenguaje” totalmente distinto. A nivel de la consciencia, es como si la experiencia traumática no hubiera ocurrido. Pero a otro nivel más profundo, la persona sí recuerda esa experiencia, que se manifiesta a través de los síntomas de lo que hoy en día se conoce como stress post-traumático: pesadillas, flashbacks, comportamientos compulsivos, etc. El trauma es una especie de agujero negro que engulle la paz y la estabilidad mental y emocional de la víctima, así como su capacidad para expresar lo que ha pasado. Paradójicamente, es precisamente la habilidad para expresar el trauma lo que permite salir a la persona traumatizada del mencionado agujero negro. La expresión, a través del arte, y sobre todo a través de la palabra, inicia el camino hacia la sanación. Sin embargo, y debido a esta dinámica compleja, las

palabras siempre se perciben como incapaces de reflejar o de contener, en toda su enormidad, aquello que en principio se caracteriza precisamente por el hecho de que no puede ser expresado.

El Holocausto es un trauma personal, para aquellos que lo vivieron de forma directa, pero es también un trauma colectivo. Constituye lo que algunos han dado en llamar una “cesura” en la historia de la humanidad (cf. Parry), una ruptura radical que nos obliga a replantearnos no sólo la relación entre pasado, presente y futuro, sino también nuestra concepción del mal y de la naturaleza humana. La enormidad de la masacre privó a la historia de palabras para describirla. Eso explicaría la resistencia a la verbalización de la experiencia sufrida por los supervivientes: carecían de palabras para nombrar lo que no se puede explicar.

Las deficiencias del lenguaje para expresar un hecho así resultan patentes ya a la hora de utilizar un término para referirnos a lo que denominamos “el Holocausto.” Primo Levi,¹ superviviente y autor de varias obras sobre su experiencia en los campos de concentración y sobre el genocidio nazi, escribe lo siguiente: “Por favor, discúlpeme si uso el término ‘Holocausto’ con reticencias porque no me gusta en absoluto.... Pero lo uso para que se me entienda. Desde el punto de vista filológico, es un error” (citado en Agamben 28, mi traducción). “Holocausto” proviene del griego *holos*: todo y *kaustos*: quemado, y hace referencia a un sacrificio u ofrenda que se consume por medio del fuego. El uso del término con referencia al exterminio judío por parte de los nazis data de los años 50 y fue acuñado por Elie Wiesel.² La connotación religiosa, el sentido consagratorio del

¹ Levi nació en 1919 en el seno de la comunidad judía de Turín, donde cursó estudios de química. A finales de 1943, junto a otros judíos, intentó constituir un grupo de resistencia judía a la ocupación alemana del norte de Italia, pero fue capturado por la Gestapo, y deportado debido a sus orígenes judíos. En el campo de Auschwitz fue destinado a las factorías de la IG-Farben de Monowitz, donde trabajó en una fábrica de productos químicos. De los 650 judíos de su grupo, Levi fue uno de los 20 que sobrevivió. Tras ser liberado del campo, volvió a Turín y estudió literatura. También trabajó como directivo en una empresa de resinas. En 1974, después de jubilarse, pudo dedicarse plenamente a la literatura. Se suicidó en 1987. Sus obras sobre el Holocausto incluyen *Si esto es un hombre* (1947), *La tregua* (1963), *Si no ahora, ¿cuándo?* (1982), y *Los hundidos y los salvados* (1986).

² Otro de los autores clave, como Levi, en el contexto de la literatura del Holocausto. Wiesel nació en 1928, en una zona que actualmente forma parte de Rumanía. Durante la Segunda Guerra Mundial fue deportado con toda su familia, y la mayoría de los judíos de su barrio, a Auschwitz, donde murieron sus padres y su hermana menor. Después de ser liberado de Buchenwald, se estableció en París, donde estudió periodismo y trabajó como corresponsal de prensa. En 1963 obtuvo la ciudadanía estadounidense y dio clases de humanidades en la Universidad de Boston. Entre 1980 y 1986 fue Secretario de la Comisión sobre el Holocausto, dependiente

término en sus orígenes conlleva lo que algunos ven como una cierta explicación, justificación, o al menos una sacralización del hecho al que se refiere. ¿Si tenemos esto en cuenta, concluiríamos que es un error, como apunta Levi, decir que los judíos fueron sacrificados, como si de una ofrenda a Dios se tratara? Y si es un error, ¿cuáles son las alternativas?

El término *Shoah* es hebreo. Se utiliza en Israel, pero su uso se ha generalizado de forma que aparece también en un considerable número de libros y artículos sobre el tema publicados en otros países. *Shoah* (1985) es así mismo el título del documental de Claude Lanzmann sobre el Holocausto, de casi diez horas de duración, y generalmente considerado una de las obras magistrales sobre el tema.³ *Shoah* significa “catástrofe” en hebreo y, aunque carece del sentido consagradorio de la palabra “holocausto”, tampoco satisface unánimemente. Aparece por primera vez en un estudio publicado en Jerusalem en 1940: *Sho'at Yehudei Polim (La Shoah de los judíos polacos)*. El término usado por muchas de las víctimas durante el Holocausto era *hurban* o (*churban*), yiddish, y también significa “catástrofe” pero con referencia específica a la destrucción del Templo.⁴ Ninguno de los dos términos incluye el “sujeto agente” del exterminio, por así decirlo, ya que el Holocausto parece ser, bajo estas

de la presidencia de los Estados Unidos, y fue distinguido con la Medalla de Honor del Congreso en 1985. En 1986 recibió el Premio Nobel de la Paz. En 1987 creó la Fundación Elie Wiesel para la Humanidad. Sus obras sobre el Holocausto incluyen *La noche* (1958), *Amanecer* (1960), *El accidente* (1961), *La ciudad después del muro* (1962), *Un mendigo en Jerusalén* (1968), *El testamento* (1980), *El olvidado* (1992) y *Todos los ríos van al mar* (1994).

³ La expresión audiovisual es aún más compleja que la literaria. El cine y la televisión pertenecen a la industria de la cultura de masas y esta pertenencia cuestiona más radicalmente su legitimidad para representar el Holocausto. *Shoah* es la respuesta cinematográfica de Lanzmann al problema de la representación del genocidio nazi. Empezó a trabajar en el proyecto en 1974 y acabó en 1985. El material sumaba 350 horas y el montaje le ocupó unos cinco años. No se trata de una reconstrucción, como hace Spielberg, sino de una reencarnación mediante la memoria. Todo el poder de la narración se deposita en los hombres y mujeres que hablan y en su propio testimonio. El director no usa actores, ni escenarios artificiales de campos o guetos, ni imágenes históricas, sólo supervivientes y lugares tal y como se conservan en la actualidad. Lanzmann visita varios de esos lugares e insta a los supervivientes a los que entrevista a que los visiten, bien realmente, bien a través de la memoria. La película emerge así como construcción de la memoria y sobrio alegato contra el olvido.

⁴ La destrucción del Templo Judío por parte de los romanos tuvo lugar en el año 70 A. D. Debido a la orden dada por César la profecía de Jesús se convirtió en realidad: “Cuando Jesús salió del templo y se iba, se acercaron sus discípulos para mostrarle los edificios del templo. Respondiendo él, les dijo: ¿Veis todo esto? De cierto os digo, que no quedará aquí piedra sobre piedra que no sea derribada” (Mateo 23: 37-24: 2).

denominaciones, una catástrofe en el sentido de una tragedia del destino, a añadir a la larga lista de desgracias por las que ha pasado el pueblo judío. Un término que sí hace referencia a los perpetradores de la masacre es “genocidio”, pero no refleja la especificidad de los crímenes nazis sino que los inscribe en la historia de otros exterminios sistemáticos por razones de nacionalidad, etnia, o religión.

La dificultad de encontrar un término apropiado o correcto debe hacernos pensar, por extensión, en la quasi-inexpresibilidad de los hechos a los que nos referimos, en los límites del lenguaje, ya que estas nociones —lo inconmensurable de la *Shoah*, los límites del lenguaje y los límites de la representación— aparecen también de forma recurrente en la literatura del Holocausto. Esta indecibilidad terminológica va unida también al problema de definir aquello a lo que nos referimos cuando hablamos del Holocausto. El Holocausto va más allá de lo que ocurrió en los campos de exterminio. Los *boycotts*, la emigración, las falsas identidades asumidas, la vida en ghettos y en escondites, también forman parte de la persecución y del intento por parte de los nazis de exterminar a la población judía del viejo continente. Por otra parte, el Holocausto no es sólo el exterminio judío, de la misma manera que el Holocausto no es sólo Auschwitz. Ambos, Auschwitz y los judíos, se han convertido en sinécdoques recurrentes, que no son sino eso, una parte que representa un todo mucho más amplio. El Holocausto sí fue una tragedia judía, pero los judíos no fueron el único grupo sometido por el régimen nazi: los seis millones de judíos muertos son una parte de los veinte millones de personas que perdieron su vida. Los gitanos, los homosexuales, los enfermos mentales y los disminuidos psíquicos y físicos fueron otros de los colectivos afectados por las deportaciones y condenas a muerte. De hecho, historiadores como Henry Friedlander consideran que el Holocausto comienza realmente con la primera campaña sistemática en contra de todos aquellos que sufrían algún tipo de minusvalía o de enfermedad incurable y que, dentro del llamado “eugenismo” puesto en marcha por los nazis, condujo a una especie de eutanasia impuesta a todas las personas catalogadas como “seres inferiores”, “vidas sin valor”.

Y si las víctimas fueron muchas y variadas, los responsables puede que no fueran un grupo tan concreto o compacto como a veces se piensa. Centrarse casi exclusivamente en la alemanidad del crimen simplifica enormemente el examen de las culpas y a veces éste se disfraza de investigación sobre las causas. En el prólogo a *Modernidad y Holocausto*, Zygmunt Bauman se distancia de aquellos que nos dicen que las raíces del horror se deben buscar y se encuentran en la obsesión de Hitler, en el servilismo de sus partidarios, en la

crueledad de sus seguidores y en la corrupción moral de sus ideas. A veces, señala Bauman, hay también quien encuentra causas en algunos acontecimientos de la historia de Alemania o en lo que se presenta como la especial indiferencia moral del alemán medio. Éstas y semejantes actitudes

pueden interpretarse en el sentido (no siempre pretendido por sus autores) de que una vez establecida la responsabilidad moral de Alemania, de los alemanes y de los nazis, habrá concluido la búsqueda de causas. Como el propio Holocausto, sus causas se encontraban en un espacio reducido y en un tiempo limitado que, afortunadamente, ha terminado.

Sin embargo, el ejercicio de centrarse en la *alemanidad* del crimen considerándola como el aspecto en el que reside la explicación de lo sucedido es al mismo tiempo un ejercicio que exonera a todos los demás y especialmente *todo* lo demás. Suponer que los autores del Holocausto fueron una herida o una enfermedad de nuestra civilización y no uno de sus productos, genuino aunque terrorífico, trae consigo no sólo el consuelo moral de la autoexculpación sino también la amenaza del desarme moral y político. Todo sucedió “allí”, en otro tiempo, en otro país. Cuanto más culpables sean “ellos”, más a salvo estará el resto de “nosotros” y menos tendremos que defender esa seguridad. Y si la atribución de culpa se considera equivalente a la localización de causas, ya no cabe poner en duda la inocencia y la rectitud del sistema social del que nos sentimos tan orgullosos. (xv)

El Holocausto es a veces representado como un acontecimiento singular, un barbarismo terrible pero puntual. Lo que pensadores como Bauman, Adorno o Horkheimer sugieren, por contra, es que el Holocausto fue un fenómeno estrechamente relacionado con las características propias de la modernidad. El fascismo no es simplemente el enemigo del humanismo sino una de sus consecuencias. Por tanto, el barbarismo del genocidio nazi no constituye una antítesis de la modernidad, sino uno de sus elementos constitutivos. La razón y el desarrollo tecnológico no son sólo fuerzas de progreso sino también instrumentos de dominación en manos de los poderosos. Ésta es, según pensadores post-humanistas como los anteriormente mencionados, la paradoja de la Ilustración: las herramientas que hacen posible el progreso del ser humano sirven también como aparatos de opresión, y así llegamos al Holocausto: la ciencia y la técnica “como legitimadoras de la política, perversa mezcla de idealismo y positivismo que resultan ser la enésima y bastarda consecuencia de los ideales ilustrados” (Matamoro 52).

Si nuestras locuras son la trágica medida de nuestra racionalidad, debemos indagar en lo que el Holocausto nos dice acerca de la civilización occidental, porque Auschwitz es también Hiroshima, Vietnam, el Gúlag, Bosnia, Afganistán, Irak.... Hay que ser cauto, pues,

a la hora de hablar de la singularidad del Holocausto, de su carácter único. Afirmaciones como ésta, recurrentes en un buen número de estudios sobre el tema, tienen quizás sentido en su contexto, porque ha habido y sigue habiendo corrientes de pensamiento orientadas hacia el revisionismo, la normalización e incluso la negación del Holocausto.⁵ El problema con el concepto de singularidad es que puede llevar, como así ha ocurrido, a una apropiación del Holocausto como elemento identitario de la comunidad judía y puede llevar también a una especie de competición por ocupar el primer lugar entre sus víctimas.⁶ La cuestión de a quién pertenece la *Shoah* y, por tanto, quién tiene o no derecho a escribir sobre el tema tiene marcadas repercusiones en el mundo de la literatura del Holocausto. Dominic LaCapra propone interpretar la singularidad del Holocausto en otro sentido: algo es singular, único, cuando cruza o transgrede ciertos límites (160). Es una noción no numérica de singularidad, ya que no significa que pueda ocurrir sólo una vez. Al contrario, y paradójicamente, acontecimientos únicos se repiten en la historia, se repite su singularidad entendida como exceso y transgresión. Algo es tan excesivo que resulta único.

El exceso y la transgresión del Holocausto explican su impacto en la historia y cultura occidentales. Nuestra era es de alguna manera la era del post-Holocausto y, en ese sentido, porque el Holocausto nos ha afectado a todos, podría decirse que nos pertenece a todos.

⁵ La corriente revisionista ha tomado fuerza desde comienzos de la década de los ochenta. Para los revisionistas los crímenes nazis han sido injustamente singularizados, afirmación utilizada en medios políticos para reivindicar el derecho de los alemanes a identificarse positivamente con el estado en que viven y poner fin a la esquizofrenia en la que se ha encontrado el ciudadano alemán al enfrentarse con su historia reciente. Por su parte, los negacionistas niegan que el exterminio de los judíos europeos haya tenido lugar: no pudo ocurrir porque los nazis no trazaron ningún plan en ese sentido y no hay documento alguno que lo detalle. Se pretende así no tanto abrir una polémica a partir de una reinterpretación del nacionalsocialismo, sino favorecer los intereses de las organizaciones neonazis ocultando la historia criminal del Tercer Reich. Sobre este tema, ver Rodríguez Jiménez.

⁶ En *Holocausto. Recuerdo y representación* (2006), Alejandro Baer explica que, tras la invisibilidad del Holocausto durante la posguerra, se produce en los años 60 y 70 una singularización del genocidio judío. Eventos como el juicio contra Adolf Eichmann (1961), el proceso de Auschwitz (1963-65) y la posterior apropiación del Holocausto como elemento identitario de la comunidad judía americana, sobre todo a través de la obra del superviviente Elie Wiesel, convierten la *Shoah* en un fenómeno misterioso e irrepresentable. A juicio de Baer, este status cambia de forma radical en 1978, fecha de la emisión de la serie televisiva *Holocausto* e inicio del controvertido proceso de "americanización" y "globalización" de la *Shoah*. Comienza en esos años un debate en torno a los límites de la representación y la banalización de la *Shoah* en el que el relativismo postmoderno y el revisionismo histórico han jugado un importante papel.

Por otra parte, las distinciones no deben desdibujarse: no todos somos víctimas o supervivientes, porque considerarlo así, como sugiere LaCapra al cuestionar los planteamientos de ciertos sectores de la crítica post-estructuralista, sería como intentar combatir el exceso con otro exceso, respondiendo a la experiencia hiperbólica del trauma con nada más que hipérbolos (x-xi). Y si no todos somos víctimas o supervivientes, ¿tienen ellos y sus descendientes más derecho a hablar del Holocausto que los demás? Más allá de esta cuestión, independientemente de quién cuente la historia, ¿puede acaso la historia ser contada? Esta pregunta constituye un motivo recurrente en la literatura del Holocausto.

A pesar de sus varias novelas sobre el Holocausto, Elie Wiesel afirmaba: “Una novela sobre Auschwitz o bien no es una novela, o bien no es sobre Auschwitz” (citado en Horowitz 15, mi traducción). Para Wiesel, y para muchos otros como él, no existe algo así como una literatura del Holocausto. La sola expresión es una contradicción en sí porque Auschwitz niega toda forma de literatura. Wiesel plantea así uno de los dilemas esenciales a los que se enfrenta todo aquel que siente la necesidad de escribir acerca del Holocausto: ¿Es posible verbalizar lo innombrable, narrar lo inefable? ¿No es un horror tan incomprensible y de tales dimensiones incompatible con la expresión artística? ¿No supone el mero hecho de la escritura una banalización del Holocausto? Otras preguntas podrían añadirse a éstas, porque aun cuando las referencias al Holocausto como algo inexpresable e incomprensible resultan recurrentes, también es cierto que estas referencias van con frecuencia unidas a un intento de expresar y de entender aquello que previamente se ha declarado inexpresable e incomprensible. Ésta es, según Berel Lang, la “retórica negativa” del Holocausto (18).

Que el Holocausto pueda contarse, aunque la historia que se cuente sirva para demostrar la imposibilidad de realizar la tarea con éxito, es una cosa; otra cosa distinta es justificar por qué se cuenta la historia y decidir cómo debe ser contada, porque aquí las restricciones no tienen que ver sólo con la habilidad del lenguaje para representar la realidad, sino con el peso de la historia y los cuestionamientos éticos. ¿Es lícito el intento de producir o de disfrutar de un placer estético generado a partir de semejante catástrofe? ¿Dónde están los límites de la representación y quién los establece? ¿Es cuestionable mezclar el Holocausto con la ironía, como hace Martin Amis en *La flecha del tiempo*, o con el humor, como en *La vida es bella* de Benigni? ¿Es cuestionable, por ejemplo, dedicar una obra al retrato de un alemán decente, como Schindler, cuando hubo tan pocos como él? Y, al hilo de Schindler, que probablemente nos lleve

a pensar en Spielberg tanto o más que en el autor australiano de la novela en la que se basa la película, Thomas Keneally, recojo en lo que sigue un ejercicio de reflexión que propone Jan Strümpel como parte de un argumento más amplio sobre la estética de la violencia.

Cuando se estrenó *Salvad al soldado Ryan* las críticas destacaron la habilidad de Spielberg para mostrar, en esa famosa primera media hora de la película, la llamada “verdad sin maquillaje” sobre el “Día D”, el desembarco de los aliados en Europa en junio de 1944. Esa primera media hora impresiona al espectador, que es testigo de una sangrienta carnicería, con efectos especiales que retratan la batalla como una degollación masiva. Supongamos ahora que Spielberg hubiera decidido comenzar *La lista de Schindler* con un paralelo estructural, es decir, con una escena de las cámaras de gas dispuestas con un naturalismo similar: “la verdad desnuda” sobre la destrucción industrial de seres humanos. El soldado reventado en la película y el judío asfixiado en la película, estructuralmente parecen presentar problemas semejantes, pero los separa un mundo. Los recursos estéticos que no despiertan desconfianza en *Salvad al soldado Ryan*, porque existe una “estética del horror” aceptada en la literatura y el cine bélicos, quedan prohibidos en el ámbito de la representación de la *Shoah*. En relación con este tabú constitutivo, Spielberg avanzó hasta el límite de lo permitido: mostró seres humanos encerrados en lo que parece ser una sala de duchas, pero que el espectador sospecha que es una cámara de gas, aunque el lugar finalmente se evidencia como una auténtica sala de duchas. Como representación, quizás no sea concebible nada más.

En las décadas que siguieron al fin de la Segunda Guerra Mundial, no sólo se cuestionó la literatura sobre el Holocausto sino la literatura en sí misma. Ya no es posible escribir poesía después de Auschwitz, afirmó Theodor Adorno (*Prisms* 34). Auschwitz significa para muchos pensadores, como Adorno, la destrucción de la idea misma de humanidad. Por eso, después de un acontecimiento así, la poesía, la literatura, el mero pensamiento creativo son totalmente absurdos y vanos. El silencio parece ser la única respuesta éticamente aceptable después de la masacre. Más tarde, Adorno modificó su opinión inicial para admitir que el sufrimiento tiene tanto derecho a ser expresado como un hombre torturado tiene derecho a gritar (*Negative Dialectics* 362). Por tanto, Adorno añade, quizás fue erróneo decir que después de Auschwitz es imposible escribir poesía. Las víctimas, sus descendientes, los judíos, tienen derecho a hablar, y así lo demuestran los relatos de supervivientes, memorias, autobiografías, diarios, ensayos, etc., como los de Primo Levi, Elie

Wiesel (ver notas al pie 1 y 2), Jorge Semprún (*El largo viaje, Viviré con su nombre morirá con el mío, La escritura o la vida*, novelas de inspiración autobiográfica), Jean Améry (*Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, colección de ensayos), Robert Antelme (*La especie humana*, mezcla de ensayo y autobiografía), Imre Kertész (*Un instante de silencio en el paredón*, colección de ensayos; *Sin destino*, novela); Víctor Klemperer (*Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios 1933-1945; LTI, La lengua del Tercer Reich*), Liana Millu (*El humo de Birkenau*, colección de relatos), Wladyslaw Szpilman (*El pianista del gueto de Varsovia*, memorias), etc. Estas narrativas constituyen un género en sí mismo y, al mismo tiempo, han creado un "otro": los relatos ficcionales sobre el Holocausto, con frecuencia cuestionados hasta un punto al que raramente se llega en el caso de la narrativa de supervivientes. Como apunta Sue Vice, en lo que respecta a la recepción de la literatura del Holocausto se observa una clara discriminación positiva a favor de la literatura testimonial y una actitud mucho más crítica hacia la literatura ficcional. Criterios aparentemente literarios en los argumentos que se esgrimen en contra de estas obras ficcionales con frecuencia esconden, según Vice, prejuicios morales, o moralistas (3-4).

La distinción entre literatura testimonial o autobiográfica y literatura ficcional no está, por otra parte, exenta de problemas. Es cierto que gran parte de la literatura postmodernista desdibuja la línea que separa historia y literatura, realidad y ficción, pero también es cierto que la literatura del Holocausto incide de forma especial en el cuestionamiento de esta frontera o en la imposibilidad de establecerla de manera clara. Autores de literatura testimonial sobre el Holocausto con frecuencia hablan de forma enigmática de la ficcionalidad de sus obras. Por ejemplo, Louis Begley, superviviente del Holocausto, compara el intento de diferenciar lo que es verdad y lo que no lo es en sus relatos (especialmente en su primera novela, de inspiración autobiográfica) con el intento de separar la clara y la yema en unos huevos revueltos (Atlas 118). El americano Art Spiegelman, hijo de supervivientes, suscitó una gran polémica al escribir una carta al *New York Times Book Review* para pedir que su cómic sobre el Holocausto, *Maus*, no apareciera catalogado como ficción en la lista de best-sellers de la mencionada publicación. Elie Wiesel también insistió que su obra *La nuit* (1958) fuera clasificada, o reclasificada, como no ficcional, como memoria o autobiografía. Estos términos se usan con referencia a la obra de Wiesel, pero también otros más ambiguos como ficción autobiográfica, autobiografía ficcional, autobiografía novelada, novela no-ficcional... En fin, distintas variantes de los huevos revueltos en el símil que utiliza Begley.

Hablar de ficción parece debilitar la autoridad histórica de una obra, pero la ficción permite al autor liberarse de ciertas restricciones con vistas a conseguir otro tipo de exactitud y ser, después de todo, fiel a los hechos, aunque de otra manera. El debate en torno al carácter ficcional o no-ficcional de ciertas obras demuestra, por otra parte, que la distinción ficción/no-ficción importa, porque no habría debate si no importara. Para Lang, historiador y filósofo, dicha distinción tiene una base moral, más que meramente cognitiva o estética (74). Para críticos como Sue Vice, lo que este debate demuestra es un factor recurrente en la literatura del Holocausto y que con frecuencia se expresa en la necesidad de indagar en la conexión entre el autor y el narrador/protagonista de una obra. Este interés casi obsesivo en relacionar lo que se cuenta con la vida del autor, añade Vice, conlleva el peligro de basar la "autoridad" de un escritor en sus credenciales biográficas, así como de valorar la obra literaria por lo que tiene o no de ficcional, como si la ficción fuera un error (3-4). ¿Hasta qué punto y por qué es la biografía del autor tan relevante? ¿Hasta qué punto estamos de acuerdo con los que afirman que sólo podemos vislumbrar el horror del Holocausto a través de las palabras de aquellos que estuvieron allí, de los que fueron testigos directos del horror, de los que lo han sufrido en sus vidas o en las de sus familias? ¿Y hasta qué punto los relatos escritos por éstos están exentos de ficcionalidad?

Quizás el ejemplo más conocido de las repercusiones que este debate puede tener es el caso de Binjamin Wilkomirski. Su obra *Bruchstücke: Aus einer Kindheit 1939-1948 (Fragmentos: Recuerdos de una infancia en tiempos de guerra, 1939-1948)* fue publicada en 1995 y traducida después a varios idiomas. Wilkomirski nació en Letonia en 1939, perdió a toda su familia a manos de los nazis y pasó parte de su infancia en dos campos de concentración. *Fragmentos* narra los recuerdos de esa infancia, o eso se creyó hasta que en 1998 el periodista suizo Daniel Ganzfried publicó un artículo que probaba que la persona que se hacía llamar Binjamin Wilkomirski (Bruno Dosseker, en realidad) había nacido en Suiza en 1941 y ni era judío, ni había estado en ningún campo de concentración. Hay quienes afirman que no habría habido problema si la obra se hubiera presentado desde un principio como ficción. Hay también quienes lo dudan, precisamente por el hecho de que el que una obra sea el testimonio de las experiencias reales del autor se considera muy a menudo un plus, por así decirlo, lo cual implica que *Fragmentos* no habría sido tan unánimemente aclamada por la crítica y el público lector si hubiera admitido su ficcionalidad, precisamente por las ya mencionadas reticencias que despiertan las ficciones sobre el

Holocausto. Y quizás sea por eso, aun admitiendo que pueda haber razones más complejas relacionadas con la psicología del autor, que el de Wilkomirski no es el único caso.

Por poner un ejemplo dentro del campo de la literatura en lengua inglesa, mencionaré el “caso Demidenko”. Helen Demidenko, australiana, ganó a los veintitantos años el Australian Vogel Award de 1993 por una primera novela, *The Hand that Signed the Paper*, que publicó al año siguiente en una prestigiosa editorial y que recibió, poco después, otros dos premios literarios importantes en el contexto de las letras australianas. La autora utilizó el término “*faction*” para definir su obra y, de hecho, en el prólogo Demidenko afirma que lo que sigue es una obra de ficción, si bien, añade, sería ridículo decir que no es una obra histórica. Todo bien hasta aquí. Pero el caso es que en apariciones públicas y en entrevistas con la autora, ésta se presentó como la hija de un ucraniano que había emigrado a Australia en 1951, y que había perdido a casi toda su familia a manos de los bolcheviques. Allí conoció a la que sería su esposa, también inmigrante, pero irlandesa. Demidenko subrayó repetidas veces su ascendencia ucraniana, hasta el punto de vestir el traje nacional de Ucrania en algunas de sus apariciones públicas. La novela, de hecho, entronca con la historia de Ucrania durante el Holocausto. La narradora es una mujer joven, llamada Fiona Kovalenko (la similitud entre Kovalenko y Demidenko funciona de forma ambigua, sugiriendo y negando al mismo tiempo que el relato es autobiográfico; Demidenko, el apellido adoptado por la autora, es, de hecho, el apellido de un asesino ucraniano que participó en el Holocausto y era también el apellido de los personajes centrales de la novela en un borrador previo). La novela cuenta la historia del padre y el tío de la narradora, dos ucranianos que participaron, el primero, el padre, en la masacre de Babi Yar, en donde 34,000 judíos fueron asesinados en dos días en 1941 en las cercanías de Kiev; mientras que el segundo, el tío, fue un miembro ucraniano de las SS que prestó servicio en el gueto de Varsovia y en Treblinka. Las acciones de estos dos hombres aparecen en gran parte como motivadas por las circunstancias o, más específicamente, por la gran hambruna que asoló Ucrania en los años 30 y cuyos responsables, siempre según la novela, fueron Stalin y los bolcheviques, mayormente judíos. El Holocausto —Babi Yar, Treblinka— aparece como parte de un círculo recurrente de atrocidad y venganza que se cierra al final de la historia, en donde hay arrepentimiento y perdón en una especie de versión contemporánea del *deus ex machina* clásico. Pero Demidenko había aireado una conexión personal con el Holocausto que no era cierta. El tono antisemita de la novela fue inicialmente ignorado por lectores y crítica, precisamente porque esa

conexión personal con el Holocausto le proporcionaba a la autora una posición “real”, “auténtica”, desde la que escribir sobre el tema con autoridad. Pero en agosto de 1995 el periodista australiano David Bentley descubrió que Helen Demidenko era Helen Darville, de padres británicos y sin ningún familiar en Ucrania. La conmoción fue tremenda, y el debate intenso, con la participación de académicos y personajes públicos varios y la publicación de cuatro libros sobre el escándalo Demidenko en sólo seis meses. Además de desvelar una maniobra engañosa que ofreció muchos motivos para la indignación, se hizo patente el hecho de que en ningún otro ámbito como en el de la literatura del Holocausto los criterios de calidad se establecen en un terreno tan inseguro y necesitan tanto de un reaseguro extraestético. Todos esos hechos que en la novela parecían sustentarse en la experiencia vital de su autora a través de la nacionalidad ucraniana de su padre y la familia de éste eran fruto de su imaginación, y no sólo de su imaginación, ya que Helen Darville fue acusada de plagiar varias fuentes, entre ellas testimonios de supervivientes incluidos en *The Holocaust* (1986), de Martin Gilbert, así como informes de las atrocidades cometidas por los soviéticos sobre los ucranianos en los años 30, informes recogidos en *The Black Deeds of the Krelim* (1953), de S. O. Pidhainy.

Otra de las características compartidas por muchas obras ficcionales sobre el Holocausto es el recurso a la intertextualidad, el uso de fuentes escritas para reforzar la trama ficcional o para conferir a ésta un aire de autenticidad, similar a lo que se espera de una ficción documental. Dónde acaba la intertextualidad y dónde comienza el plagio es a veces difícil de determinar, pero las acusaciones de plagio —vertidas sobre obras como la de Helen Darville, u otras como *The White Hotel* (1981) del británico D. H. Thomas, *Sophie's Choice* (1979) del norteamericano William Styron, o *The Painted Bird* (1965) del polaco y posteriormente ciudadano americano Jerzi Kosinski— guardan una estrecha relación con el debate en torno a la autenticidad de muchas de estas obras ficcionales. Sin confianza en la integridad de un autor, garantizada biográficamente, parece imposible decir nada fiable sobre su escritura, hasta el punto de que hablar aquí de la autonomía del texto resulta más que problemático.

En definitiva, podríamos decir que la literatura del Holocausto nos obliga a expandir categorías y crear taxonomías y géneros alternativos, híbridos, para describir aquello que es verdad y que no lo es, al mismo tiempo. El título de la primera novela de Louis Begley⁷

⁷ Louis Begley (n. Ludwik Begleiter), abogado y novelista, nació en 1933 en Strj, entonces una ciudad polaca, hoy parte de Ucrania. Cuando las tropas alemanas

—de inspiración autobiográfica, pero que no es, en sentido estricto, ni una autobiografía ni un relato enteramente ficcional— refleja la complejidad de estos temas. Las obras de supervivientes ocupan un lugar importante en el canon de la literatura sobre el Holocausto pero, por razones obvias, no son obras escritas mayormente en lengua inglesa, aunque se hayan traducido posteriormente. *Wartime Lies*, la autobiografía ficcional de Begley, sí que fue escrita en inglés y apareció relativamente tarde si comparamos la fecha de publicación, 1991, con la de otros testimonios de supervivientes. Las mentiras en tiempos de guerra a las que hace referencia el título son los nombres e historias inventadas por el protagonista, un chico judío, durante los años del genocidio nazi. Dentro de este marco de referencia, la obra cuestiona la interpretación convencional de las nociones de mentira y verdad. Las mentiras son malas, la verdad es buena, pero en el contexto del Holocausto, la verdad podía costarle a uno la vida. Algunas mentiras, como las mentiras en las que vive el protagonista, se convierten en la verdad de la existencia.

El precio que el joven protagonista paga por sobrevivir pasa por renunciar a su voz, su independencia y su identidad. Maciek, que narra la historia en primera persona, sobrevive a la guerra bajo la protección de su tía Tania asumiendo una serie de identidades falsas y construyendo historias para sustentar cada una de esas identidades. De forma intermitente, la voz adulta de un narrador anónimo interviene con comentarios sobre los hechos narrados, sobre el sufrimiento humano y la lucha por la vida.

El Holocausto altera y finalmente destruye la infancia de Maciek. Para ocultar su identidad judía, Tania le instruye sobre qué apariencia ha de adoptar, sobre cómo debe hablar y moverse, e incluso sobre qué emociones exteriorizar y qué pecados confesar antes de comulgar (se hacen pasar por católicos). Maciek perfecciona su alemán y repasa autobiografías inventadas porque como su tía, cuya autoridad acepta sin rechistar, le ha explicado, las mentiras han de ser más consistentes

forzaron la retirada de los rusos de Polonia, la persecución de los judíos se intensificó y el padre de Begley se vio forzado a huir, pasando la mayor parte de los años que duró la guerra en Samarkanda. Begley y su madre permanecieron en Stryj pero consiguieron escapar usando documentos falsos según los cuales madre e hijo eran polacos católicos y no judíos. Al final de la guerra la familia volvió a reunirse, estableciéndose primero en Varsovia y Cracovia, después en París y, finalmente, en 1947, en Nueva York, en donde cambiaron su apellido de Begleiter a Begley. En 1959 Louis Begley se graduó en Derecho por la Universidad de Harvard y se convirtió en un prestigioso abogado, combinando su trabajo en el ámbito legal con su carrera como novelista, que empezó en 1991 con la publicación de *Wartime Lies*. Hasta la fecha, ha publicado ocho novelas, si bien sólo las dos primeras (*Wartime Lies* y *The Man Who Was Late* [1993]) están relacionadas con el tema del Holocausto.

que la verdad. La narrativa presenta al protagonista como alguien a quien se le ha privado de voz. Con frecuencia, Maciek calla, y cuando habla, otras voces, de Tania y de otros adultos, desplazan la suya. Cuando es Tania la que habla a través de él, el protagonista aparece como doblemente mudo, porque la voz de Tania tampoco es genuina, por así decirlo, sino que es, sobre todo, un vehículo para gratificar los deseos de otros: sus palabras y sus gestos no son nunca desinteresados sino que persiguen el objetivo de esconder la verdad y de complacer a los que la escuchan. La estrategia adoptada por Tania y Maciek subraya la pérdida de voz de las víctimas del Holocausto, que con frecuencia fue un preludio del silencio radical de la muerte, pero que evoca también una profunda deshumanización y el deslizamiento de la identidad hacia una alteridad remota, vacua. Por otra parte, la imposibilidad de encontrar en la obra una historia verdadera que sirva como punto de referencia a la hora de calibrar las mentiras contadas implica que la historia real de la supervivencia, y la historia real de su autor, permanecen fuera de la narrativa, aunque accesibles sólo a través de la relación entre lo que se cuenta en ella y lo que se calla, o lo que es imposible contar.

La obra de Begley incluye, pues, lo que se considera un motivo recurrente en la literatura del Holocausto: la pérdida de voz, el emudecimiento real o figurado, y el tema relacionado de la historia trunca o incompleta, o de la historia no contada. Como Sara Horowitz explica en *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction* (1997), la literatura del Holocausto está llena de personajes afásicos y personajes que no han perdido la voz en sentido estricto, pero que no pueden sino emitir sonidos ininteligibles, sonidos animales, desvaríos propios de lunáticos, etc. Otros deciden conscientemente dejar de hablar y otros se ven forzados a usar un idioma que no es el suyo. La preponderancia de personajes que no pueden contar, de historias no narradas, refleja una actitud ambivalente hacia el lenguaje, el deseo de reconstruir los paradigmas de significado destruidos por el Holocausto y, al mismo tiempo, la frustración de ese deseo.

Hay dos escenas recurrentes en memorias, diarios, poesía y ficción del Holocausto. En la primera de estas escenas, la víctima decide que luchará por sobrevivir y sobrevivirá para contarlo, sobrevivirá para hablar por los que murieron. En la segunda escena, el superviviente se enfrenta con la imposibilidad de cumplir ese compromiso. Hay pues, por un lado, una entrega a la tarea de “dar testimonio” por miedo al olvido y, frente a ese miedo, el de no ser capaz de contar, el de no disponer de medios adecuados para hacerlo, el miedo a ser silenciado por el dolor de los recuerdos, e incluso a veces también el miedo a no ser escuchado, creído, entendido. Estas dos escenas

ilustran lo que Shoshana Felman denomina “la crisis del testimonio” en *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992).

El compromiso del superviviente, la obligación autoimpuesta de contar lo que pasó, vive otro tipo de crisis, relacionada con algo tan inexorable como es el paso del tiempo. Cada vez hay menos supervivientes del Holocausto y, quizás por eso, la obligación de seguir contando es, cada vez más, una tarea asumida por sus descendientes, escritores de la segunda e incluso tercera generación, hijos y nietos de supervivientes. En sus intentos de reconstruir el pasado, los autores de la segunda generación tratan de encontrar su lugar en la historia y en la cadena de supervivencia.

A veces, el hecho de que los supervivientes hablaran compulsivamente de su pasado o lo mantuvieran vivo en el presente de otras maneras, ha marcado, incluso saturado, la infancia de estos autores. Hubo también supervivientes que se refugiaron en el silencio, pero que igualmente convirtieron a sus hijos en herederos de los fantasmas del pasado. En cualquier caso, los esfuerzos por recuperar un pasado perdido y que se considera esencial para la formación de su propia identidad aparece de forma recurrente en las obras de estos autores y con frecuencia genera ansiedad, neurosis y síntomas de stress post-traumático (que pueden haber heredado de sus padres en lo que algunos describen como la transmisión intergeneracional del trauma). Todo ello desemboca en un intento de contar la historia no contada, que es también una manera de intentar superar el trauma, o cuando menos enfrentarse a él, al tiempo que se responde al desafío de los negacionistas.

El francés Henri Raczymow acuñó el término “*mémoire trouée*” para describir lo que literalmente podríamos traducir como “la memoria agujereada” de los descendientes de supervivientes. Este autor se refiere así a los recuerdos que él heredó como recuerdos configurados por todo lo que el Holocausto destruyó y no fue transmitido, agujeros de la memoria y espacios en blanco en su árbol genealógico que le privaron, tanto a él como a otros descendientes de supervivientes, de auténticas raíces. Estos agujeros, estos espacios en blanco, no se pueden ignorar porque son como el miembro amputado que se siente a pesar de su ausencia.

En este contexto, Efraim Sicher compara el Holocausto con el *dybbuk* de la tradición judía (56). El *dybbuk*, una figura típica del folklore judío, es el espíritu errante de una persona muerta que vuelve para terminar una misión o para deshacer una mala acción. El *dybbuk* está también relacionado con la idea mística de la reparación

del alma, o *tikkum*. El intento de exorcizar el *dybbuk* es un intento de reconciliarse con el pasado y una lucha por la libertad, que es también una libertad creativa. Como Edmund Wilson apuntó en su análisis de una de las obras de André Gide, puede que el artista necesite el sustento de sus propias heridas para ser capaz de crear (259). La literatura de la segunda generación refleja, en distintos grados, las consecuencias de lo que Robert Jay Lifton denomina “*the death imprint*”, es decir, la huella/marca de la muerte (“*Americans as Survivors*” 2263).⁸

Las obras escritas por hijos de supervivientes han desarrollado sus propios motivos a partir de las historias contadas una y otra vez por sus padres o, el reverso de la moneda, su silencio sobre el pasado; fotos de hermanos o de otros miembros de la familia que no sobrevivieron; objetos que una vez les pertenecieron; una especial sensibilidad frente al mal o el peligro; el sufrimiento continuo de sus padres; los problemas de comunicación y el entendimiento intergeneracional; la aceptación, el cuestionamiento y, en fin, la problemática en torno a su identidad judía; etc. Pese a su dificultad, los esfuerzos continúan por imaginar algo por parte de alguien que no estuvo allí y prueba de ello es el creciente corpus de literatura de la segunda generación, las autobiografías, biografías, novelas y relatos breves de autores como Carol Ascher, Barry Lane, Lev Raphael, Barbara Finkelstein, Thomas Friedman, Michael Kornblit, Sonia Pilcer, David Preston, Lore Segal, Julie Salamon, Ellen Summers y Art Spiegelman, entre otros. La obra más conocida de éste último, Art Spiegelman, es también una de las más osadas, aclamadas y controvertidas de entre las escritas por autores de la segunda generación, pero sea como fuere, resulta representativa en muchos aspectos.

Art Spiegelman nació en Estocolmo en 1948, donde se habían establecido sus padres, Vladek y Anja, tras haber pasado por los campos de concentración nazis. Posteriormente, en 1951, se trasladaron a Nueva York y allí Anja se quitó la vida. Siendo joven, Art Spiegelman se inició en la publicación de cómics underground y pasó después a trabajar para diversas publicaciones como el *New York Times*, *Village Voice* y *Playboy*, entre otras. En 1980, fundó junto con su mujer Françoise Mouly la revista *Raw*, una publicación

⁸ Según Lifton, los supervivientes de una tragedia (y, en este caso, también sus descendientes) sienten una especie de deuda para con los que murieron, así como la necesidad de satisfacer los deseos de éstos para justificar su propia supervivencia. Se embarcan, pues, en una desesperada búsqueda de significado, y de esquemas formales a través de los cuales expresar ese significado, con vistas a establecer y formular de manera aceptable su relación con los muertos (“*Americans as Survivors*” 2263).

en formato tabloide, de clara intención experimental. *Raw* influyó en el concepto, diseño y publicación de las revistas de cómics pero, sobre todo, consiguió el prestigio suficiente para despertar la atención del lector no habitual. Fue en sus páginas donde apareció originalmente *Maus*, en forma serializada (entre 1980 y 1991), publicándose después en dos tomos, *Maus I* (1986) y *Maus II* (1991), que finalmente se integraron en un sólo volumen. La obra recibió un premio Pulitzer en 1992, el primero y último otorgado a un cómic.

Spiegelman utiliza un género inesperado, el cómic, para hablar de un tema mortalmente serio. Es una subversión consciente de la norma, de las jerarquías y del decoro literario entendido como interdependencia entre contenido y forma, puesto que un cómic pudiera no considerarse ni literatura seria ni la forma más apropiada de tratar el tema de Holocausto. Ahora bien, uno de los logros de la obra consiste precisamente en forzarnos a reconsiderar las posibilidades del género. En *Maus*, el cómic se funde con la historia, la biografía y el testimonio del padre del autor, la autobiografía del autor propiamente dicho, y la alegoría que emerge de la fábula de animales. Spiegelman retrata a sus personajes como animales antropomórficos, con cuerpo de persona y cabeza de animal: ratones para representar a los judíos (*Maus* significa ratón en alemán), gatos para los alemanes, cerdos para los polacos, ranas para los franceses, ciervos para los suecos, perros para los estadounidenses y peces para los ingleses. La elección es deliberada y sugiere, metafóricamente, que Polonia se convirtió en una ratonera para los judíos, devorados por los gatos alemanes, o que los judíos polacos se sintieron traicionados por el resto de los polacos, etc. Sin embargo, la alegoría es mucho más compleja. Por ejemplo, no está claro si los judíos son ratones porque eso es lo que son, o porque son percibidos así por los demás, o porque así se ven ellos a sí mismos. Además, los personajes a veces usan máscaras y asumen otra identidad animal, con lo cual el marco alegórico en el que se encuadra la historia se afirma y se subvierte al mismo tiempo. El dibujo es en blanco y negro, pero aparte de viñetas con personajes, diálogos, y comentarios, *Maus* incluye muchos otros textos: mapas de Polonia y de los campos de concentración, diagramas de los escondites, planos de los crematoria, fotografías reales de la familia del autor, etc.

Maus está estructurada en dos planos. En uno, Artie, la versión del autor en su obra, nos relata la compleja relación que mantiene con su padre, Vladek, judío polaco y superviviente de los campos de exterminio. Éste cuenta la historia de su pasado mientras el hijo toma notas para la realización de un cómic basado en las vivencias de sus progenitores antes, durante y después del Holocausto. En

otro plano, asistimos a la historia en sí contada por Vladek, la historia de una joven pareja de recién casados inmersa en el tumulto nazi, la persecución de los judíos, la vida en ghettos, la pérdida de familiares, y la estancia de los Spiegelman en los campos de concentración de Auschwitz y Birkenau. La línea temporal del presente recoge no sólo la difícil relación entre padre e hijo, sino también los problemas del padre a la hora de recordar y verbalizar sus recuerdos, la huella que los hechos vividos han dejado en él y las dificultades del hijo para reproducir la historia familiar en su cómic, así como para hacer frente a una serie de dilemas éticos acerca de si es correcto obtener fama basándose en las desgracias vividas por su familia. El autor entretiene las líneas de estos dos planos —lo que ocurrió en el pasado y lo que ocurre en el presente— haciendo que las viñetas de una narración interrumpen el flujo de la otra.

Maus refleja el sufrimiento de las víctimas, la lucha del hijo por comprender el pasado familiar —un pasado que incluye la muerte de un hermano de Artie (Richieu) durante la guerra y también el suicidio de su madre— y por comprenderse a sí mismo. También refleja la presencia recurrente de un pasado traumático que es una herida abierta en el presente y explora las oportunidades que la expresión artística proporciona de cara a la superación del dolor. La relación, llena de fracturas, entre Vladek, Artie y su pasado, es también la relación problemática de Artie con su propia herencia judía. *Maus* es un retrato del proceso de dar testimonio, y de las dificultades lingüísticas, artísticas, emocionales y éticas que rodean dicho proceso.

El concepto de “dar testimonio”, recurrente en este contexto, parece presuponer la existencia de un testigo, alguien que sufrió el Holocausto y sobrevivió. Como hemos visto, el significado de “testimonio” se amplía para dar cabida a los descendientes de supervivientes, que recogen el testigo de éstos últimos para hablar de una historia que no vivieron pero que ha marcado sus vidas de otra manera. El intento de imaginar y dar forma artística a acontecimientos no vividos es lo que estos autores de la segunda o tercera generación tienen en común con otros autores para los que el Holocausto no forma parte de la memoria familiar sino más bien de la memoria colectiva. Y con ellos, el concepto de “testigo” se amplía aún más. Geoffrey Hartman, por ejemplo, acuñó el término “*witnesses by adoption*”, algo así como “testigos adoptivos”, para referirse a la expansión de la noción de “testigo” o “testimonio” más allá de las fronteras de lo personal o familiar. Lo que novelas y relatos sobre el Holocausto escritos por autores no directamente relacionados con los acontecimientos pone de manifiesto es la existencia de un espacio intersubjetivo para la memoria, para el recuerdo de lo que

es no sólo un trauma personal para algunos sino también un trauma cultural o colectivo que, por tanto, nos implica a todos.

El escritor británico Martin Amis reconoció en una entrevista que, cuando comenzó a escribir *Time's Arrow* (1991), sintió como si estuviera adentrándose en un bosque de tabúes. Una cosa es estar interesado en el Holocausto como tema y otra muy distinta es escribir una novela sobre ello. Pero en el mundo de la literatura, añade, no hay señales de "Prohibido el paso" (Watchel 47). *Time's Arrow* es interesante, entre otras cosas, porque es un relato que se centra en la figura de un oficial nazi, uno de los doctores que trabajaron en las cámaras de gas de Auschwitz a las órdenes de Joseph Mengele. Dar testimonio es pues una tarea que nos fuerza a pensar no sólo en las víctimas del Holocausto sino también en aquellos que hicieron posible el horror de la masacre. En este sentido, *Time's Arrow* retrata precisamente lo que Hannah Arendt llamó "la banalidad del mal" para referirse al hecho de que no son necesarios monstruos para cometer atrocidades. El protagonista de la novela emerge como un hombre corriente, pero capaz de hacer cualquier cosa buena o mala una vez se integra en un grupo en el que todos actúan de la misma manera. El más común de los mortales puede cometer los actos más inhumanos. Esa es la naturaleza del mal, y del ser humano.

A primera vista, pudiera parecer curioso que el colectivo médico, cuya misión es salvar vidas, fuera uno de los que ocupara un papel más destacado en la implementación del exterminio. Según Robert J. Lifton, este hecho fue posible gracias a una especie de desdoblamiento psicológico según el cual estos doctores anulaban su lado más humano en los campos de concentración —en donde olvidaban su juramento Hipocrático y se convertían en eficientes asesinos sin conciencia— pero activaban o recuperaban esa parte de sí mismos cuando volvían a sus ciudades de permiso, o los fines de semana, y visitaban a sus familias comportándose como maridos y padres corrientes. Una de las obras de Lifton, *The Nazi Doctors* (1986),⁹ es un importante intertexto en la novela de Amis ya que en ésta última la relación entre narrador y protagonista se articula en base a la mencionada teoría del desdoblamiento psicológico. El narrador de la novela es la parte más humana del protagonista, primero acallada y después desterrada definitivamente en Auschwitz, porque sólo así el asesino podía cumplir órdenes sin remordimientos y de forma eficaz, convencido de que lo que hacía y lo que era correcto hacer eran la misma cosa.

⁹ Ver también, de este autor y sobre el mismo tema, "El desdoblamiento y los médicos nazis."

En *Time's Arrow* la narración invierte el orden cronológico de los hechos. La historia comienza cuando Tod Friendly está a punto de morir en un hospital en EE.UU., el último de los países en los que el protagonista se refugia después del final de la guerra. El narrador de la historia coincide y no coincide con el protagonista, ya que es, más bien, una parte de éste, su conciencia, su alma, que en el momento de la muerte emerge del exilio en el que ha estado desterrada durante años. Hay quienes afirman que al morir toda nuestra vida pasa por delante de nuestros ojos, como si de una película se tratara. Algo similar ocurre en la novela de Amis, pero es como si la película fuera hacia atrás, como cuando se rebobina un vídeo. El narrador relata la vida del protagonista como quien relata un sueño en el que uno se ve a sí mismo desde fuera pero siendo consciente de que el protagonista del sueño es, después de todo, uno mismo. Sin embargo, a diferencia del protagonista, el narrador es capaz de empatizar con los demás y resulta, en definitiva, mucho más humano que éste. Este narrador no sabe que su relato subvierte el orden cronológico de los acontecimientos y, aunque tiene acceso a los pensamientos y las emociones del personaje central de la novela, es totalmente desconocedor de la historia. Todo en la novela ocurre en orden inverso, a veces hasta las conversaciones y, por supuesto, también las pequeñas cosas del día a día. Así, el sustento procede de los excrementos, que entran en el cuerpo, pasan de la boca al plato y de ahí a la nevera y al supermercado, en donde se cambian por dinero. Los tubos de escape de los coches y las chimeneas de las fábricas absorben el humo y el protagonista recoge el periódico del cubo de la basura, para luego leerlo y llevarlo a la tienda por la mañana. Los pacientes acuden sanos al hospital y allí se les hiere o golpea. En este mundo en el que nada tiene sentido, todo se torna comprensible para el narrador cuando el relato avanza, o más bien retrocede, hasta el tiempo que el protagonista pasó en Auschwitz. Odilo Unverdorben, su verdadero nombre, aparece allí como colaborador destacado en una gran misión: crear judíos a partir de humo, fuego y cenizas. Visto en orden inverso, lo que ocurrió en los campos de exterminio no sería la implementación de un proyecto de destrucción sino de creación. Las vidas arrebatadas en la realidad, serían vidas dadas; el proceso de aislar a ciertos sectores de la población sería, en orden inverso, un proceso de integración. En suma, la locura del Holocausto sólo tiene sentido si se lee al revés, pero el lector sabe muy bien que no se puede invertir la flecha del tiempo y, por tanto, es el lector el que tiene que aportar la dimensión trágica a unos hechos que el narrador, en su ignorancia, celebra.

En el universo de la novela todo ocurre porque ya ha ocurrido.

Visto desde el presente, el pasado no se puede cambiar, pero el futuro admite distintas posibilidades. El horror del Holocausto, según Amis, radica también en el hecho de que puede volver a ocurrir. Las obras ficcionales y no ficcionales de este autor revelan una preocupación constante con la posibilidad de otro holocausto, el holocausto nuclear. Pero a diferencia del Holocausto tal y como se trata en la novela, el nuclear no tiene que ocurrir forzosamente, precisamente porque aún no ha ocurrido. Es necesario, no obstante, que el pasado se explore y no se olvide porque constituye una advertencia acerca del futuro hacia el que quizás nos estamos acercando. Es un error vivir en el pasado, pero ignorarlo es aún peor, si cabe.

En una parábola titulada "The Night Watchman" e incluida en *The New Mahzor* (libro de oraciones judío) el mensaje que se transmite es que la oración no es una manera de informar a Dios de nuestras circunstancias y de nuestras necesidades. Dios ya las conoce. La oración es una manera de mantenernos alerta, de demostrar que somos conscientes de nuestras obligaciones para con Dios, los otros y nosotros mismos. El sereno gritaba la hora, cada hora en punto, en el silencio de la noche. Y no lo hacía para despertar a los que dormían o para informarles de qué hora era. Lo hacía para demostrar que él, el sereno, estaba alerta, atendía sus responsabilidades y no se había dormido. De la misma manera, la literatura del Holocausto, ficcional o no, hasta donde la diferencia puede establecerse o resulta relevante establecerla, también demuestra que los que la escriben y los que la leen están alerta, mantienen viva la lección que puede extraerse del pasado, son conscientes de su responsabilidad y no olvidan ni callan, aunque hablar sea quizás más complicado que doblegarse ante la tentación o la fuerza del silencio, que es el verdadero límite de la representación, el más radical y extremo. La literatura del Holocausto, como los gritos del sereno de antaño, pone voz a la oscuridad de la noche.

Nota

La labor de investigación llevada a cabo para la elaboración de este artículo ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (España) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (HUM 2007-61035/FILO).

María Jesús Martínez-Alfaro
Universidad de Zaragoza
España

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Trad. E. B. Ashton. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- . *Prisms*. Trad. Samuel Weber y Shierry Weber. Cambridge: MIT Press, 1997.
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trad. Daniel Heller-Roazen. Cambridge: Zone, 1999.
- Amis, Martin. 1991. *Time's Arrow or The Nature of the Offence*. London: Vintage, 2003.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (edición revisada y ampliada). Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Atlas, James. "Louis Begley. The Art of Fiction CLXXII" (Interview). *Paris Review* (6 April 2002): 111-143.
- Baer, Alejandro. *Holocausto. Recuerdo y Representación*. Madrid: Lo-sada, 2006.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto* (2ª ed.). Trad. Ana Mendoza. Madrid: Sequitur, 1998.
- Begley, Louis. *Wartime Lies*. New York: Knopf, 1991.
- Demidenko, Helen. *The Hand that Signed the Paper*. Sydney: Allen & Unwin, 1994.
- Felman, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992.
- Hartman, Geoffrey. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington: Indiana UP, 1996.
- Horowitz, Sara. *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. New York: State U of New York P, 1997.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 2001.
- Lang, Berel. *Holocaust Representation. Art Within the Limits of History and Ethics*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 2000.
- Lifton, Robert Jay. *The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York: Basic Books, 1986.
- . "El desdoblamiento y los médicos nazis." *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. Eds. Connie Zweig y Jeremiah Abrams. Trad. David González y Fernando Mora. Madrid: Kairós, 1993. 316-325.
- . "Americans as Survivors." *The New England Journal of Medicine* 22 (June 2005): 2263-2265.

- Matamoro, Blas. "Pensar después de Auschwitz." *Letras Libres* (Noviembre 2003): 52-55.
- Parry, Ann. "The Caesura of the Holocaust in Martin Amis's *Time's Arrow* and Bernhard Schlink's *The Reader*." *Journal of European Studies* 29 (1999): 249-267.
- Raczymow, Henri. "Memory Shot through with Holes." Trad. Alan Astro. *Yale French Studies* 85 (1994): 98-105. Número monográfico sobre "Discourses of Jewish Identity in Twentieth-Century France."
- Rodríguez Jiménez, José L. "El debate en torno a David Irving y el negacionismo del Holocausto." *Cuadernos de Historia Contemporánea* 22 (2000): 375-385.
- Saving Private Ryan*. Dir. Steven Spielberg, 1998.
- Schindler's List*. Dir. Steven Spielberg, 1993.
- Shoah*. Dir. Claude Lanzmann, 1985.
- Sicher, Efraim. "The Burden of Memory: The Writing of the Post-Holocaust Generation." *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*. Ed. Efraim Sicher. Chicago: U of Illinois P, 1998. 19-88.
- Spiegelman, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. Volume I: *My Father Bleeds History*. New York: Pantheon, 1986.
- _____. *Maus: A Survivor's Tale*. Volume II: *And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon, 1991.
- Strümpel, Jan. "En el torbellino de la cultura de la memoria." Trad. Ana María Cartolano. *Revista de la Fundación Memoria del Holocausto*, nº 18. 25 Feb. 2008 <<http://www.fmh.org.ar/revista/18/enelto.htm>>.
- Vice, Sue. *Holocaust Fiction*. London: Routledge, 2000.
- Watchel, Eleanor. "Eleanor Watchel with Martin Amis: *Interview*." *Malahat Review* 114 (March 1996): 45-64.
- Wiesel, Elie. *La nuit*. Paris: Minuit, 1958.
- Wilkomirski, Benjamin. *Bruchstücke. Aus einer Kindheit, 1939-1948*. Frankfurt: Jüdischer Verlag, 1995.
- Wilson, Edmun. *The Wound and the Bow*. New York: Methuen, 1961.