

LA ESCRITURA Y EL HOLOCAUSTO

(segunda parte)

IV

"Nos dimos cuenta —escribe Primo Levi— de que nuestro lenguaje carece de palabras para expresar esta afrenta, la demolición del hombre." Todo autor serio que aborde el Holocausto, tarde o temprano acaba diciendo más o menos lo mismo. Si hay manera de enfrentar esta dificultad, está en un tacto callado, reconociendo que hay algunas cosas que es posible decir, y otras que no.

Permítaseme citar unas pocas frases de T.S. Eliot: "La gran sencillez sólo es ganada merced a un momento intenso o a años de esfuerzo inteligente, o a ambas cosas. Representa una de las más arduas conquistas del espíritu humano: el triunfo del sentimiento y el pensamiento sobre el pecado natural del lenguaje". No sabría yo decir con seguridad lo que Eliot quiso significar con la asombrosa frase "el pecado natural del lenguaje", pero me parece indiscutible que es aplicable a una porción considerable de lo escrito acerca del Holocausto, tanto memorias como ficción. Un "pecado natural" pudiera significar aquí la propensión a tornarse insensible a nuestras más hondas penas, convirtiéndolas así en materia de explotación pública. O bien un esfuerzo errado, sincero o grandioso, de fustigar al lenguaje para que haga algo que le es imposible, más de lo que el pensamiento y la imaginación y la oración logran conseguir. El lenguaje que nos descamina hacia la grandiosidad reconfortante.

Cuando decimos —lo cual hoy por hoy es virtualmente un estereotipo— que el lenguaje no puede vérselas con el Holocausto, lo que en verdad tenemos presente, si no es que lo estamos procurando ocultar, son nuestras limitaciones de pensamiento y sentimiento. Sucumbimos a ese "pecado natural del lenguaje" porque cualquiera que intente seriamente meterse en las implicaciones del Holocausto debe tropezar con un muro de incompreensión: *¿cómo pudo ser?* El meollo de nuestro desconcierto no lo constituyen el comportamiento, admirable o deplorable, de las víctimas, ni las ideologías de que echaban mano los nazis, sino cómo fue que seres humanos criados en el centro de la civilización europea hicieron semejante cosa. Si recae entonces en la taquigrafía intelectual, invocando el problema del mal radical, ¿qué hacemos sino expresar nuestro desamparo con otro vocabulario? No sólo es ésta una barrera infranqueable para el pensamiento de los moralistas y la evocación de los autores de memorias; es, creo yo, la máxima dificultad temática y psicológica a que se enfrentan los autores de literatura imaginativa que intentan representar el Holocausto, o siquiera evocarlo.

Pues la pregunta central por formular acerca de estos escritos —algunos de ellos fracasos estimables y de lo más decentes— es ésta: ¿cómo puede la imaginación literaria —tradicionalmente tan orgullosa de sus capacidades autogeneradoras— añadir nada al intolerable

IRVING HOWE

Traducción de Juan Almela

material devuelto por la memoria, o ir más allá de éste? ¿Cuáles podrían ser las categorías organizadoras, las premisas implícitas de percepción y comprensión mediante las cuales la imaginación literaria consiguiera volver inteligible la liquidación con gases de 12,000 personas diarias en Auschwitz? Si la literatura —como observa Sidra DeKoven Ezrahi— ha recurrido tradicionalmente a "los arquetipos intemporales de la experiencia humana" a fin de estructurar sus materiales e inferir sentido a partir de ellos, ¿cómo hacer esto ahora con una sucesión de acontecimientos que se aparta radicalmente de tales "arquetipos intemporales"? Un novelista puede exponer lo que hemos aprendido de la documentación de David Rousset y Filip Mueller, de Primo Levi y Eugen Kogon, pero aparte de algún pulimento y conformación secundarios, ¿qué puede hacer el novelista con todo esto? Y sí, por pura carencia de otros recursos, recae en las categorías ideológicas o teológicas del pensamiento occidental aceptado, se enfrenta al riesgo inmediato de producir ficción con una grave fisura entre el suceso vertido y la categoría impuesta, de tal forma que hasta un lector favorable puede inclinarse a juzgar la obra como análoga a una alegoría fallida, donde narración y moral están, en el mejor de los casos, encadenadas la una a la otra por simple decisión.

Veamos todo esto en concreto, tal como afectaría a la faena de un novelista. Ahí están los hechos, sí, pavorosos y abrumadores, apilados sin fin en memorias e historias. Los ha estudiado, ha tratado de "hacer sentido" a partir de ellos en su mente; se ha sometido a las andanadas de horror. Pero lo que necesita —y no tiene— es algo que, en el caso de la mayoría de las ficciones escritas acerca de la mayoría de los temas ordinarios, le llegaría espontáneamente, sin darse siquiera cuenta de que tiene un papel decisivo en el acto de la composición, a saber: un conjunto estructurador de premisas éticas, a las que se vinculan subordinadamente propensiones estéticas, gracias a lo cual consigue formar —integrar, pues— sus materiales. Estas premisas éticas y propensiones estéticas seguramente sólo se impongan a la conciencia como carencia sentida, sólo cuando un escritor reflexionando en lo inacabable del homicidio y el tormento pregunte cómo puede ser convertido, conformado en narración significativa. Ni tampoco conseguirá —en caso de que intente huir de los confines de un realismo estrecho y aventurarse por modos simbólicos o grotescos— encontrar mitos y metáforas suficientemente usados —suficientemente "impuestos", podría decirse— que sirviesen como análogas manejables, públicamente reconocibles, de la ex-

perencia del Holocausto. Ante esta realidad, la imaginación parece intimidada, abrumada, inermis. Puede plantear pero no ampliar ni escapar; puede describir acaeceres pero no dotarlos de la autonomía y la libertad de una ficción compleja; continúa —y por ventura aun esto figure como obligación moral— cautiva de su materia prima.

El memorialista del Holocausto, como escritor, se halla en una posición mucho menos difícil. Verdad es que necesita ordenar sus materiales en el sentido rudimentario de un mínimo de cronología y de selectividad expositiva (aunque cualquier cosa que honradamente recuerde pudiera resultar significativa, así no sea parte de su historia propia). En la medida en que no pase de redactor de memorias, no está obligado a interpretar lo que recuerda. Pero el novelista, por mucho que se figure estar "contando una historia", sin más, debe "hacer sentido" —precisamente a fin de contar la historia— a partir de sus materiales, ya sea mediante una teoría explícita o —lo cual suele ser mejor— mediante supuestos insertos. De otra suerte, no importa cuán vívido sea su estilo, o cuán sinceros sus sentimientos, a fin de cuentas no sabrá qué hacer. Lo único que entonces conseguirá será presentar una especie de "memorias ficcionalizadas" —lo cual significa no apartarse gran cosa de lo ya hecho antes por el autor de memorias.

Para evitar esta dificultad, algunos novelistas se han concentrado en los campos de concentración que no eran meras "fábricas de cadáveres" y que permitían algún débil simulacro de vida humana; o bien, como Jorge Semprún en *El largo viaje*, han recurrido a *flashbacks* de la vida antes del aprisionamiento, permitiendo así algo del juego mutuo de caracteres y extensiones del relato que son esenciales para las obras de imaginación. Una vez angostado el foco al campo de muerte, sin embargo, al escenario de lo que debe considerarse el Holocausto esencial, las dificultades del novelista cobran un aire aterrador. Pues entonces, aparte de la falta de estructuras cognitivas, tiene que vérselas con una serie de problemas que son específicamente, estrechamente literarios.

El Holocausto no es, esencialmente, un tema dramático. Mucho antes, mucho después y mucho a la vez, los exterminios en masa pueden estar abiertos a versión dramática. Pero exterminios en los que miles de personas turbadas y deshechas eran remitidas día tras día al humo, sin apenas saber de su destino y a menudo apenas capaces de responder a él, tienen poco de dramático en ellos. Terribilidad sí; drama no.

De esos conflictos entre voluntades, de esos choques internos de creencia y crispaciones del deseo, de esos despliegues de pasión que constituyen, todos, nuestro sentido de lo dramático, poco puede haber a lo largo de una obra de ficción concentrada sobre todo en los exterminios en masa. Una figura heroica aquí, un memorable alarido allá: eso es posible. Mas quienes pronto estarán muertos, lo están ya a medias, casi del todo; las cámaras de gas simplemente rematan la tarea iniciada en los guetos y continuada en los trenes. El mínimo básico de libertad para elegir y actuar, que es postulado central para el drama, ha sido arrebatado a las víctimas. Los nazis se permitían una parodia peculiarmente sañuda de esta libertad cuando a veces

dejaban a los padres judíos "escoger" cuál de sus hijos sería exterminado.

El proceso de exterminio estaba tan "brillantemente" organizado, que la vida, y con ella la energía moral de la cual a fin de cuentas depende el drama, en gran medida la habían perdido las víctimas antes de entrar en las cámaras de gas. Aquí, en los campos de muerte, era denegado el deplorable margen de espacio que había sido dejado a la empresa humana en los campos de concentración. Tampoco era exactamente la muerte la que reinaba; era la aniquilación. Qué va a hacer, pues, el novelista con esto —qué gran choque o sutil inferencia— que Filip Mueller no nos haya mostrado ya.

Si los campos de muerte y los exterminios en masa abren poca brecha a lo dramático, dejan asimismo poco espacio para lo trágico, en cualquier sentido tradicional de la expresión. En la tragedia clásica el hombre es derrotado; en el Holocausto el hombre es destruido. En la tragedia el hombre lucha contra fuerzas que lo aplastan, lucha tanto contra los dioses como contra su propia naturaleza, y el desplome que se sigue puede poseer un aspecto de grandeza. Esta lucha abre la posibilidad de un agrandamiento de los caracteres en virtud de la purgación del sufrimiento, que a su vez puede acarrear cierta medida de comprensión y una especie de paz. Pero salvo por algunos judíos religiosos persuadidos de que el Holocausto era una repetición de la gran tradición del martirio judío, o por algunos judíos del siglo que vivieron su ética optando por morir en solidaridad con sus hermanos, o por los internos que emprendieron rebeliones condenadas al fracaso, los judíos destruidos en aquellos campos no fueron mártires que procedieran por los caminos de sus antepasados. Murieron —probablemente la mayoría de ellos— no porque escogieran permanecer judíos a todo trance, sino porque los nazis optaron por creer que el ser judío era una condición inmutable, irredimible. Fueron víctimas de una destrucción que para muchos de ellos tenía significado escaso o apenas fragmentario; pocas de las víctimas, a lo que parece, conseguían captar siquiera la idea de la aniquilación total, no digamos considerarla un acto de elevado martirio. Todo lo cual no torna su muerte menos terrible: más terrible es lo que la hace.

A tal grado, que para quienes escriben sobre el Holocausto, en forma discursiva o como ficción, se vuelve una tentación casi irresistible buscar alguna marca de redención, algún grito de retribución, algún equilibrio de juicio contra el mal de la historia, algún signo de triunfo espiritual último. Es como si retrospectivamente, merced al lenguaje, concediesen una aureola trágica...

Muchos de los recursos y convenciones de la novela están fuera de la disposición del escritor que se ocupa del Holocausto. Leves desplazamientos de tono debidos a la sorpresa de la libertad o el capricho; el lento, opulento desenvolverse del carácter en virtud de las pruebas y su superación; el ejercicio de energías heroicas por personajes que reciben oportunidades inesperadamente vastas; la gradual manifestación de fallas morales por acumulación de incidentes tri-

viales en apariencia; la retracción de los caracteres a los recovecos de su propio ser; la entrega de los personajes a grandes impulsos, movimientos, energías sociales... tal vez todo esto no sea por completo imposible en las obras de imaginación en torno al Holocausto, pero en cualquier caso debe resultar penosamente limitado. Incluso una cuestión tan aparentemente simple como el modo de concluir una obra de ficción, adquiere un aspecto nuevo y problemático, ya que así como el memorialista puede interrumpirse sin más en algún punto conveniente, el novelista debe pensar en términos de resoluciones y compleciones. Pero, después de haber entregado sus personajes a su destino, ¿cómo puede suponer que sean esas resoluciones y compleciones? A fin de cuentas, todos estos problemas literarios se reducen al problema único, y que todo lo abarca, de la libertad. En otro tiempo, aun aquellos escritores más intensamente inclinados hacia el determinismo o el naturalismo captaron intuitivamente el hecho de que a fin de animar sus narraciones debían prestar cuando menos un toque de libertad a sus personajes. Y esto, conforme los caracteres se acercan inexorablemente a los hornos, es precisamente lo que el escritor sobre el Holocausto no puede hacer.

V

La crítica israelí Hannah Yaaz, informa Sidra Ezrahi, ha "dividido la ficción en torno al Holocausto en modos históricos y transhistóricos; los primeros representan un enfoque mimético que incorpora los sucesos al continuo de la historia y la experiencia humanas, los segundos transfiguran los sucesos en una realidad mítica donde reina la locura y son abandonados todos los puntos históricos". Cuando menos con respecto al Holocausto, la noción de que puede haber una "realidad mítica" sin "puntos históricos" me parece dudosa —pues ¿dónde, entonces, podría la imaginación encontrar los materiales para su acto de "transfiguración"? No obstante, la división de las obras creativas sobre el Holocausto propuesta por la crítica israelí tiene alguna aplicación, así sea sólo para persuadirnos de que, en última instancia, tanto los escritores que se someten como los que se rebelan contra el modo histórico deben enfrentarse a problemas que en buena medida son los mismos.

El "enfoque mimético", que incorpora "sucesos al continuo de la historia" ha sido empleado con mayor vigor por el escritor polaco Tadeusz Borowski en su colección de cuentos *El gas es por aquí, damas y caballeros*. Sobreviviente de Auschwitz él mismo, Borowski escribe en un estilo frío, áspero, incluso tosco, cargado de cinismo ostentoso y sin brindar el alivio de lo heroico. Kapo Tadeusz, el narrador, no sólo labora con el sistema de muerte sino en favor de éste. "Escribe —dice— que una porción de la triste fama de Auschwitz te pertenece a ti también." La miserable verdad es que aquí la supervivencia significa la completa renuncia a sí.

Al igual que Filip Mueller en sus memorias, el narrador de Borowski admite que vive por haber una continua corriente de nuevo "material" desde los guetos hasta las cámaras de gas. "Otros estarán muriendo, es cierto, pero uno de alguna manera sigue vivo, tiene

suficiente comida, suficiente vigor para trabajar..." Que cesen los transportes, y Kapo Tadeusz, junto con los demás miembros de "Canadá" (la cuadrilla de trabajo que descarga los transportes), será liquidado.

Kapo Tadeusz vive en un mundo donde el homicidio en masa es normal: se da *abí*, funciona y avanza muy bien sin justificaciones morales. El tono de desapego, que en una novela naturalista señalaría repulsión moral ante la fealdad representada, aquí se ha convertido en una condición de supervivencia. Caer en lo que pudiéramos considerar sentimiento humano —y Kapo Tadeusz y sus compañeros de aprisionamiento lo hacen— es arriesgarse no sólo al calvario de la memoria sino a la pérdida de la vida: pérdida ociosa, sin registro o rebelión.

El estilo de Borowski tiene el ritmo de una facticidad martilleante, y de un modo casi demasiado complicado como para ser descrito; se aprecia su absoluto rechazo de hacer sonar la menor nota de nobleza redentora. Verídicos y potentes como son los cuentos de Borowski, parecen muy próximos a esas despiadadas memorias del Holocausto que muestran cómo no tiene por qué haber límite a la deshumanización. Y aquí está justamente el quid: pues, por verídicos y potentes que sean, los cuentos de Borowski "funcionan" ante todo como testimonio. Su autenticidad nos hace —diría yo— casi indiferentes a su condición como arte. No leemos —acaso no podamos hacerlo— estas historias como ficciones mediadas, versiones imaginativas de un medio humano donde hombres y mujeres ingresan en la gama ordinaria de relaciones. En la barraca de Kapo Tadeusz sencillamente no hay espacio para esa compleja interacción de acción, emoción, soñar, ambivalencia, generosidad, envidia y amor que forma el fundamento de la literatura occidental. Las normas usuales de la conducta humana —salvo por destellos de memoria que amenazan el sobrevivir— no operan aquí. "No evocamos la irresponsabilidad maligna — escribe Borowski— porque ahora nos hemos vuelto parte de ella." Ni importa a decir verdad que Borowski recurriera a recuerdos personales o "rellenase" algunos de sus cuentos. Compuestas entre los humos de la destrucción, aun las historias que acaso "amañara" no están realmente "amañadas": son la sustancia de la memoria colectiva. *Hier ist kein warum.*

Fue inevitable que algunos escritores acerca del Holocausto intentasen escapar del ceppo del realismo histórico; uno de los más talentosos fue el judío ucranio Piotr Rawicz. Sustentada por una base narrativa muy endeble, la novela de Rawicz *Sangre desde el cielo* es una rebelión sostenida, casi heroica, contra las exigencias de la narrativa —si bien a fin de cuentas dichas exigencias se imponen, proporcionando incluso las partes más sólidas de este libro caprichosamente brillante. Lo que empieza como historia tradicional no tarda en volverse fantasmagoría expresionista en busca de proyectar señas imaginistas del Holocausto, o cuando menos de las alucinaciones que induce en las mentes de los testigos. La historia, remitida a menudo muy al fondo, se centra en un judío rico, muy instruido, llamado Boris, que se salva de los nazis gracias a su profundo dominio del alemán y del ucranio —así

como por su escasa inclinación a caer en gestos nobles. De esta frágil hebra de narración, Rawicz cuelga una serie de viñetas, vituperios, poemas en prosa y verso, y reflejos mordientes de calidad variable. Los más eficaces son los vinculados visiblemente a algún acontecimiento histórico, como en el breve esbozo de un comandante nazi que ordena que todas las mujeres apellidadas Goldberg en la ciudad de Boris sean transportadas porque una de ellas le ha contagiado una enfermedad venérea. Pasajes simbólicamente cargados consiguen su máxima fuerza cuando son asimismo versiones de la realidad social, como en esta descripción de una banda de trabajo de prisioneros que los nazis envían a deshacer un cementerio judío: "El grupo estaba demoliendo algunas viejas lápidas. El martillo ciego y ensordecedor dispersaba los sagrados caracteres de inscripciones de medio milenio atrás, compuestas en elogio de algún santo hombre... Un alef salía volando hacia la izquierda en tanto que un he labrado en otra piedra caía a la derecha. Un guimel mordía el polvo, seguido de un nun... Acababan de ser arrancados y deshechos por los martillos y pies de aquellos trabajadores moribundos varias muestras de shin, letra que simboliza la intervención milagrosa de Dios." Y, algunas frases más adelante: "La muerte —de sus semejantes, de las losas, de ellos mismos— se les había tornado sin importancia; no así el hambre."

El vigor de este pasaje descansa en una fusión de suceso descrito y símbolo evocado, pero dicha fusión es lograda con fortuna porque la descripción realista es persuasiva de inmediato por derecho propio. La mimesis sigue siendo el fundamento. Cuando Rawicz, sin embargo, abandona historia y personaje en su persecución de construcciones de lenguaje en algún sentido "paralelas" al tema del Holocausto, la prosa se agrieta bajo una presión intolerable. Nos damos cuenta de un exceso de tensión entre la narración (empujada al fondo pero aún dominante merced a su puro horror) y el virtuosismo del lenguaje (con demasiada frecuencia buscado y literario). Los afloramientos expresionistas de rabia y dolor en Rawicz, por gráficos que sean en sí mismos, no pueden sino parecer menudados al ser vistos ante los acontecimientos que dominan el libro.

Hay, no obstante, pasajes donde Rawicz logra dotar a su lenguaje de una suerte de furia alucinatoria y nos atrae a un reino autónomo de lo horripilante y lo absurdo. Mas cuando esto ocurre, el virtuosismo se impone y llega a parecer autosuficiente, sin puntos fijos de referencia, como si flotase por su cuenta. Perdido el nexo causal con el Holocausto que el escritor evidentemente confía en mantener, el lenguaje rebosa como una descarga de pura náusea. Al menos con respecto a la ficción en torno al Holocausto, diría yo que los esfuerzos por emplear "modos transhistóricos" o "realidad mítica" probablemente se derrumbarán en ese mismo "continuo de la historia" del que intentan evadirse, si no es que se sueltan de los terrenos de su creación.

VI

M'ken nisbt —literalmente, en yidish, "no se puede"—: así me explicó una vez el escritor israelí Aharon



Appelfeld por qué en sus obras de imaginación sobre el Holocausto no se proponía representarlo directamente, y concluía siempre antes de los exterminios o empezaba después. Hablaba con la agudeza intuitiva del escritor que sabe cuándo pararse —don raro y precioso. Pero su observación llevaba también cierta ambigüedad, como si *m'ken nisbt* tuviera miedo de volverse *m'tur nisbt*, "no se debe", de modo que el reconocimiento de un límite sirviese de advertencia contra lo prohibido.

Al abordar el Holocausto, los escritores más astutos guardan su distancia, precavidos. Saben o sienten que es imposible salir de frente al encuentro de su asunto. Debe tomarse por una tangente, con prevención extrema, mediante estrategias indirectas y narraciones con rodeos que dejen sin tocar el horror central —sin tocar pero sin dejar de evocar o invocarlo como una sombra suspensa. Lo cual nos conduce a otra de las ironías que abundan al discutir este tema. Podemos empezar con la sospecha de que es moralmente indebido someter los escritos del Holocausto a sutiles discriminaciones críticas, pero no bien hablamos, como tenemos que hacerlo, de maneras de abordar o captar el asunto, nos encontramos retrocediendo a un cuidado fundamental de la crítica literaria, a saber, cómo valida un escritor su material.

Antes: Badenbeim 1939, de Aharon Appelfeld, es una novela corta que, a la primera ojeada, contiene poco más que una serie de incidentes triviales en un lugar frecuentado por judíos cerca de Viena, al principio de la segunda guerra mundial. Cada acontecimiento banal lleva consigo un vago sesgo de angustia. Un personaje se siente "acosado por un miedo oculto que no

es de ella". Surgen anuncios por la ciudad: "El aire es más fresco en Polonia". Los huéspedes del hotel temen que haya "descendido algún espíritu ajeno". Un músico explica las deportaciones de judíos como si fuera el espíritu mismo del siglo: se trata de la "Necesidad Histórica". Applefeld no deja de acumular detalles nerviosos; la escritura corre incesante, atrayente, hasta que se advierte que la lógica de esta tranquila narración es una lógica de la alucinación y su sosiego asciende a una espesa nube de presagios. Al final los huéspedes son cargados en "cuatro vagones de carga sucios" — y Applefeld se detiene en seco, como reconociendo un hasta aquí a la soberanía de las palabras. Nada se dice ni muestra de lo que seguirá: el relato es tan furtivo como la historia que evoca; lo indecible no ha de ser nombrado.

Mientras: Pierre Gascar, un francés, no judío, que fue prisionero de guerra durante la segunda guerra mundial, escribió con su historia "Las estaciones de los muertos" una de las más contadas obras maestras de imaginación sobre el Holocausto. Una vez más, no hay descripciones de tortura ni retratos de campos de concentración o imágenes de cámaras de gas. Todo es evocado oblicuamente, a través de una neblina de temor e incredulidad. El narrador no hace el menor esfuerzo por ocultar su rebuscamiento parisiense, pero lo que ve como prisionero enviado a un remoto campo de Polonia echa por tierra sus categorías de pensamiento y lo deja casi más allá del habla.

El narrador de Gascar es asignado a un destacamento que cuida de un pequeño cementerio, abierto a pico y pala para soldados franceses muertos: "Éramos un equipo de fantasmas que cada mañana volvía a un lugar verde y pacífico, a trabajar en el jardín de la muerte." En pequeña escala, el "jardín de la muerte" es también de la vida, pues los hombres que ahí trabajan preservan, con solemne reparo, los rituales civilizadores del sepelio, merced a los cuales el género humano ha procurado tradicionalmente otorgar alguna dignidad a la muerte de sus miembros. Gradualmente, signos de otra clase de muerte asaltan a estos hombres, muerte desprendida tanto del acontecer natural como del ritual social. Los prisioneros franceses que laboran en su pequeño cementerio no pueden evitar el ver judíos aprisionados en un poblado cercano, entregados a sus miserables tareas. Una mañana encuentran "un hombre muerto yacido junto al camino que lleva al cementerio", sin otra "marca distintiva que el brazalet con la estrella de David"; y al abrir nuevas tumbas para sus camaradas franceses, descubren "el brazo de un cadáver... rosado... como ciertas raíces". Su cementerio, con sus "muertos idealizados" cuidadosamente, está, de hecho, en "el medio de un enterradero, de un montón de cadáveres pegados unos a otros..." Y entonces llegan los trenes, con sus gritos ahogados, "la voz humana, alzándose sobre la infinita extensión de sufrimiento como un pájaro sobre el mar infinito". Como en la gran película *Sboab*, de Claude Lanzmann, los trenes van y vienen, sin cesar, en una dirección llenos de seres humanos rotos, en la otra vacíos. Muerte sin ataúdes, sin razones, sin rituales, sin testigos: el darse cuenta de esto anega la conciencia del narrador y unos cuantos prisioneros. "La muerte nunca podrá

aplacar este dolor, este torrente de pena negra correrá por siempre" — se dice el narrador mismo. No llega explicación ni consuelo. Está sólo la congoja agrandadora del descubrimiento con la frase final: "Retorné a mis muertos" — de ambas clases, claro. Y nada más.

Después: En una larga narración, "Una placa en la Via Mazzini", el escritor judío italiano Giorgio Bassani adopta como voz narrativa la amistosa tosqueidad de un ciudadano corriente de Ferrara, ciudad del norte de Italia que antes de la guerra tenía 400 judíos, de los cuales 183 fueron deportados. Uno de ellos regresa en agosto de 1945. Geo Jozs, hinchado por el edema del hambre, con manos "encallecidas más allá de todo lo creíble, pero con dorsos blancos donde un número de registro, tatuado apenas más arriba del puño derecho... podía leerse claramente, con sus cinco cifras, precedido de la letra jota." No carentes de simpatía, pero deseosos de seguir en sus asuntos, los ciudadanos de Ferrara hablan a través del narrador: "¿Qué quería él ahora?" Ferrara no sabe qué hacer con este sobreviviente, enervante en su tranquilidad inicial, con su "rostro obsesivo, de mal agüero" y sus estallidos sarcásticos. Jozs empapela las cuatro paredes de su desván con retratos de su familia, destruida en Buchenwald. Cuando tropieza con un tío que aduló a los fascistas, emite "un chillido agudo, ridícula, histéricamente apasionado, casi salvaje". Al encontrar a un viejo conde venido abajo que fue espía de la policía fascista, le da dos bofetadas: no es tanto su presencia lo que Jozs halla insufrible, sino el que silbe "Lilli Marlene".

Como si se hubiera propuesto hacer sentir a disgusto a todo mundo, Jozs vuelve a "llevar las mismas ropas de cuando volvió de Alemania... incluyendo gorro de piel y chaleco de cuero". Hasta la gente cordial concluye: "¡Era imposible... conversar con un hombre disfrazado! Y, por otra parte, si lo dejaban hablar, de inmediato se ponía a contar... el fin de todos sus parientes y se pasaba así horas enteras, hasta que no sabía uno cómo apartarse de él." Pocos años después, Jozs desaparece, para siempre, "sin dejar tras de sí el menor rastro". Los ferrareses, al recordarlo aún por una temporada, "sacudían la cabeza sin mala intención" diciendo: "—Conque hubiese sido una pizca más paciente..." Lo que Geo Jozs piensa o siente, lo que recuerda o desea, lo que hierve en su interior después de retornar a su ciudad, Bassani nunca lo dice. No hace falta. Bassani ve este fragmento de ruina humana desde una fría distancia, hace el mapa de la brecha que hay entre Jozs y quienes se lo encuentran en la calle o el café, deseándole bien, sin duda, pero como es natural en la preocupación por ellos mismos, incapaces de penetrar en sus memorias u obsesiones. Su presencia misma es un reproche, y no saben qué pueden hacer —si es que algo— para replicar o aplacar. Pues ellos son gente ordinaria y él... El resto rezuma entre las palabras.

Consecuencias: Vistas las cosas, "Mi querrela con Hersh Rassyner", por el escritor en Yidish Chaim Grade, es un diálogo ideológico entre un escéptico, malamente afectado, que es sin duda el propio autor, y un

celoso creyente, Hersh Rasseynner, quien pertenece a la secta musarista, "movimiento que concede especial importancia a los elementos éticos y ascéticos del judaísmo". Pero las voces de los dos hablantes —según se encuentran en un lapso que va de 1937 a 1948— están tan cargadas de pasión y sinceridad, que acabamos sintiéndonos cerca de ambas.

Lo mismo que el propio Grade, el narrador había sido musarista en su juventud, hasta abandonar la Yeshiva por una carrera de escritor secular. Con todo, algo del adiestramiento de la Yeshiva en cuanto a dialéctica se le había pegado al narrador, si bien Grade es lo bastante listo como para concederle la voz más fuerte a Hersh Rasseynner, su antagonista ortodoxo. Aquello acerca de lo cual presumiblemente discuten, son eternas cuestiones de fe y escepticismo —la posibilidad de benevolencia divina en el mal de Su creación, el valor de aferrarse a la fe después de un Holocausto que Su mano no detuvo. En otro escenario, todo esto podría parecer un ejercicio intelectual, pero aquí, al enfrentarse estos dos hombres, su disputa significa nada menos que los términos en los cuales pudieran justificar sus vidas. Para Hersh Rasseynner las cámaras de gas son el resultado inevitable de una mundanidad trivializada y una moralidad debilitada carente del fundamento de la fe. Para el narrador, las cámaras de gas despiertan preguntas sin respuesta acerca del lugar de un Dios que permaneció silencioso. La argumentación va y viene, mientras Hersh Rasseynner suele ser el atacante, ya que no lo turba la duda, en tanto que el narrador no puede más que decir: "—Tiene usted una fácil respuesta, en tanto que nosotros no hemos acallado nuestras dudas y tal vez nunca lo consigamos." Con "un grito de ira impotente contra el cielo" —cielo en el cual no cree pero al cual continúa dirigiéndose—, el narrador finalmente tiende la mano a Hersh Rasseynner, en un gesto de camaradería desolada. "Somos lo que queda..."

Con su intensidad oprimente y su rechazo de descansar en ninguna "posición" fija, la historia de Grade nos hace comprender que aun el suceso más atroz de la historia ha hecho cambiar poco el pensamiento de la humanidad. La historia puede soltar incontables sorpresas, pero nuestras respuestas son muy limitadas. En los años siguientes al Holocausto hubo cierta medida de especulación a propósito de si la conciencia humana no podría ya volver a ser lo que fue antes. (Pensamiento consolador, salvo por la probabilidad de que no sea cierto.) Es muy difícil afirmar qué pudiera querer decir el que después del Holocausto la conciencia se haya transformado. Ninguna de las figuras de Grade —ni, para ser honrados, el resto de nosotros— muestra la menor señal significativa de semejante transformación. Para bien y para mal, seguimos siendo la materia humana ordinaria, y cualquier cosa que hagamos con el Holocausto, tendrá que ser con la gastada conciencia histórica recibida del pasado de la especie humana. En la historia de Grade, como en otras obras de ficción serias concernientes al Holocausto, no hay ni palpar de consuelo ni toque de redención; nada sino un ansioso volverse y apartarse de lo que nuestro siglo nos ha dejado.

VII

La mente se subleva contra semejantes conclusiones. Clama por compensaciones que sabe que no pueden hallarse; clama por prenda de trascendencia en medio del tormento. Suponer que es posible arrancarle al Holocausto algún salvamento redentor es algo, como nos gusta decir, sólo humano. Y ésa es una fuente de la falsedad que asoma tras buen número de relatos del Holocausto, ya se trate de imaginación o de memorias —al igual que se trasluce tras el lenguaje de muchos comentaristas de elevado espíritu. "Hablar de desesperación —escribe Albert Camus— es conquistarla." ¿Es así ahora? "El destino del pueblo judío, al cual ningún poder terrenal ha conseguido derrotar" —como dice un personaje de la novela de Jean-Francois Steiner acerca de una revuelta en Treblinka. Apropriadamente quizá para alguien que apremia a sus compañeros prisioneros a lanzarse a una acción sin esperanzas, tales sentimientos, si se les permite determinar el esquema moral de la escritura del Holocausto, conducen a una posición de autoengaño. La mera y amarga verdad es que, si bien Hitler no consiguió completar la "solución final", logró destruir un mundo judío entero.

"Es tonto —escribe Primo Levi— pensar que la justicia humana pueda erradicar" los crímenes de Auschwitz. O que la imaginación humana pueda abarcarlos y transfigurarlos. Hay pérdidas que no pueden compensarse, ni en el tiempo ni en la eternidad. Sólo pueden llorarse. En un poema titulado "Escrito a lápiz en el vagón de carga precintado", el poeta israelí Don Paganis escribe:

Aquí en este transporte
yo Eva
y Abel mi hijo
si vieras a mi hijo mayor
Caín hijo de hombre
dile que yo

Grítese al cielo o a la tierra: esa frase jamás podrá ser completada.

