



**Universitat Ramon Llull**

## **TESI DOCTORAL**

Título: "La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer"

Realizada por: Rosa-Àuria Munté Ramos

en el Centro: Facultad de Comunicación Blanquerna

y en el Departamento: Comunicación

Dirigida por: Dr. Ferran Sáez Casas  
Dr. Alejandro Baer Miseses

C. Claravall, 1-3  
08022 Barcelona  
Tel. 936 022 200  
Fax 936 022 249  
E-mail: [urlsc@sec.url.es](mailto:urlsc@sec.url.es)  
[www.url.es](http://www.url.es)





**Universitat Ramon Llull**

**Tesis doctoral**

**La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de  
representación y popularización en la novela  
*Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer.**

Rosa-Àuria Munté Ramos

Directores:

Dr. Ferran Sáez Mateu

Dr. Alejandro Baer Miseses

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN BLANQUERNA  
UNIVERSIDAD RAMON LLULL

2011





“Si el libro que leemos no nos despierta como un puño que nos golpea en el cráneo, ¿por qué lo leemos? ¿Para qué nos haga felices? Dios mío, también seríamos felices si no tuviéramos libros, y podríamos, si fuera necesario, escribir nosotros mismos los buenos libros que nos hicieran felices. Pero lo que debemos tener son estos libros que se precipitan sobre nosotros como la mala suerte y que nos perturban profundamente, como la muerte de alguien a quien amamos más que a nosotros mismos, como el suicidio. Un libro debe ser como el pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos adentro.”\*

Franz Kafka

---

\* STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1994, [1967] p. 100.



Gracias a la Facultad de Comunicación Blanquerna, en la que desarrollo mi trabajo como profesora e investigadora, tanto en la elaboración de esta tesis como en los grupos de investigación en los que participo: "Infancia, violencia y televisión", "Representaciones televisivas e imaginario social", y el I+D del Ministerio "La memoria histórica y la comunicación de masas".

A los amigos y a los compañeros de la facultad que se han interesado por esta tesis y la han enriquecido con sus aportaciones y comentarios.

A las becas de Casa Sefarad-Israel y la Maison d'Izieu, con las que pude asistir a los excelentes seminarios de Yad Vashem 2007 "Shared memories, collective actions" y 2010 "Memoria de la Shoah y sus dilemas de transmisión", y al seminario de Auschwitz 2010 "Séminaire d'études du Camp d'Auschwitz et des traces juives de Cracovie".

A mis directores de tesis, el Dr. Ferran Sáez Mateu y el Dr. Alejandro Baer Mieses, por sus sabias directrices.

A mi familia, con todo mi amor.



## ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b> .....	1
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
1. Pregunta de investigación y objetivos de la tesis .....	11
2. Justificación del estudio de caso .....	13
3. Estructura de la tesis y metodología a seguir .....	17
4. Interés del tema .....	22
5. El interés del Holocausto en España .....	24
<b>PRIMERA PARTE. EL MARCO TEÓRICO</b> .....	31
<b>CAPÍTULO 1. SILENCIO E IRREPRESENTABILIDAD DURANTE LA INVISIBILIDAD SOCIAL DEL HOLOCAUSTO</b> .....	33
1.1. CONTEXTUALIZACIÓN TERMINOLÓGICA .....	33
1.1.1. Definición y sinónimos del concepto <i>Holocausto</i> .....	33
1.2. SILENCIO E IRREPRESENTABILIDAD .....	44
1.2.1. Contexto histórico y percepción social durante los años de invisibilidad del Holocausto .....	45
1.2.2. Los supervivientes del Holocausto .....	53
1.2.2.1. <i>El relato y la escritura como necesidad urgente de algunos                 supervivientes</i> .....	59
1.2.2.2. <i>El silencio traumático del superviviente del Holocausto</i> .....	61
1.2.2.3. <i>La superación del silencio traumático en la literatura y el                 testimonio oral</i> .....	63
1.2.3. La intelectualidad judía .....	67
1.2.3.1. <i>La tradición precedente: Ludwig Wittgenstein y la supuesta                 imposibilidad del lenguaje para representar la realidad</i> .....	69
1.2.3.2. <i>La piedra inaugural del debate sobre la irrepresentabilidad                 del Holocausto: el dictum de Theodor Adorno</i> .....	73
1.2.3.3. <i>El lenguaje violentado, y la necesidad de purificación tras                 la violencia del nazismo: Viktor Klemperer y George Steiner</i> .....	76
1.2.3.4. <i>El silencio puntual en la literatura como acto de                 modernidad: George Steiner</i> .....	81
1.2.3.5. <i>El silencio jasídico como alegoría del silencio literario sobre                 el Holocausto: Elie Wiesel</i> .....	83

<b>CAPÍTULO 2. LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN EN LA FICCIÓN...</b>	<b>87</b>
2.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y PERCEPCIÓN SOCIAL DURANTE EL PERIODO EN QUE EL HOLOCAUSTO SE EMPIEZA A CONOCER SOCIALMENTE .....	88
2.1.1. De la invisibilidad al conocimiento social del Holocausto .....	92
2.1.2. Los "límites de la representación" .....	97
2.2. EL DEBATE SOBRE LA FICCIÓN DEL HOLOCAUSTO .....	100
2.2.1. En contra de la ficción del Holocausto .....	101
2.2.1.1. <i>El valor de la verdad histórica por encima de la ficción: Alvin Rosenfeld</i> .....	101
2.2.1.2. <i>La negación de Auschwitz como inspiración literaria: Elie Wiesel</i> .....	102
2.2.1.3. <i>La única escritura válida es la crónica histórica en oposición a la figuración literaria: Berel Lang</i> .....	106
2.2.1.4. <i>La ficción cinematográfica trivializa el Holocausto: Claude Lanzmann</i> .....	108
2.2.2. <i>La master-narrative: propuestas de un modo único de escribir sobre el Holocausto</i> .....	113
2.2.3. A favor de la ficción del Holocausto .....	115
2.2.3.1. <i>La confianza en la literatura para transmitir el Holocausto: George Steiner</i> .....	115
2.2.3.2. <i>La necesidad de la imaginación literaria del Holocausto: Lawrence Langer</i> .....	118
2.2.3.3. <i>La necesaria calidad de la narración del testigo: James Young</i> .....	121
2.2.3.4. <i>La defensa del escritor-superviviente de la facultad imaginativa para decir el Holocausto: Imre Kertész y Jorge Semprún</i> .....	123
 <b>CAPÍTULO 3. LA FICCIÓN, ENTRE LA HISTORIA Y EL TESTIMONIO ....</b>	 <b>127</b>
3.1. ENTRE LA FICCIÓN Y LA HISTORIA .....	128
3.1.1. Los nuevos planteamientos en historiografía y su repercusión en la representación del Holocausto .....	130
3.1.2. Hayden White y el cuestionamiento de la dicotomía historia-verdad <i>versus</i> ficción-mentira .....	131

3.1.2.1. <i>Los orígenes de la oposición entre historia y ficción: una novedad surgida del positivismo</i> .....	131
3.1.2.2. <i>Hayden White revitaliza los debates en historiografía: la forma condiciona el contenido</i> .....	133
3.1.2.3. <i>La literatura, la mejor opción para narrar la verdad del Holocausto</i> .....	135
3.1.2.4. <i>Las críticas de varios historiadores a Hayden White</i> .....	140
3.1.3. <i>Dominick LaCapra y los estudios del trauma</i> .....	142
3.1.3.1. <i>El concepto de historia de Dominick LaCapra</i> .....	142
3.1.3.2. <i>La experiencia, los estudios del trauma, y la traumatización secundaria</i> .....	144
3.1.3.3. <i>Empatía, Perturbación empática, y su vinculación con la representación</i> .....	149
3.1.3.4. <i>Historiadores críticos con los estudios del trauma</i> .....	151
3.2. <b>ENTRE LA FICCIÓN Y EL TESTIMONIO</b> .....	152
3.2.1. <i>El valor epistémico del testimonio</i> .....	152
3.2.1.1. <i>La revaluación del testimonio y del relato testimonial</i> .....	154
3.2.2. <i>Los géneros entre el testimonio y la ficción: la autobiografía, la autoficción y la novela</i> .....	160
3.2.2.1. <i>La autobiografía y taxonomía de la narrativa testimonial de los supervivientes del Holocausto</i> .....	160
3.2.2.2. <i>La autoficción y las narraciones ficcionales de los escritores-supervivientes: Jorge Semprún e Imre Kertész</i> .....	164
3.2.2.2.1. <i>La necesidad de la ficción para acomodar la realidad al texto: la autoficción de Jorge Semprún</i> .....	166
3.2.2.2.2. <i>Imre Kertész y la aceptación de la realidad a través de la ficción</i> .....	169
3.2.2.3. <i>La novela de ficción que representa acontecimientos límite</i> .....	172
<b>CAPÍTULO 4. LA POPULARIZACIÓN DEL HOLOCAUSTO</b> .....	179
4.1. <b>CONTEXTO HISTÓRICO Y PERCEPCIÓN SOCIAL DEL HOLOCAUSTO DURANTE SU POPULARIZACIÓN</b> .....	180
4.1.1. <i>La ineludible contradicción entre la memoria del Holocausto y su mercantilización</i> .....	186
4.1.2. <i>El Holocausto, paradigma de los genocidios posteriores</i> .....	188

4.1.3. <i>La popularización del Holocausto pone en crisis su representación</i> .....	189
4.2. LA RUPTURA DE LOS TABÚES DEL HOLOCAUSTO.....	192
4.2.1. <i>El tabú de la cultura de masas: La lista de Schindler</i> .....	193
4.2.1.1. <i>La escisión entre la alta cultura y la cultura de masas más allá de Shoah y La lista de Schindler</i> .....	203
4.2.2. El tabú del humor .....	205
4.2.2.1. <i>La vida es bella: la fábula tragicómica</i> .....	205
4.2.2.2. <i>Los límites del humor y las consecuencias de las transgresiones</i> .....	210
4.2.2.3. <i>El humor de las víctimas durante el Holocausto</i> .....	212
4.2.3. El tabú de la perspectiva del verdugo: <i>Las benévolas</i> .....	215
4.2.3.1. <i>Nuevas obras de ficción en francés surgidas a partir del éxito de Las Benévolas</i> .....	222
4.2.3.2. <i>Otto Dietrich zur Linde: precedente borgiano de los verdugos literarios</i> .....	225
4.2.4. El tabú de la simplificación: la novela juvenil y la infancia representada en <i>El niño del pijama de rayas</i> .....	228

## **SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DE CASO**

### **EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE *EVERYTHING IS***

### ***ILLUMINATED* DE JONATHAN SAFRAN FOER..... 233**

<b>CAPÍTULO 5. LA HISTORIA, LA TRAMA, EL ESPACIO, EL TIEMPO Y LA ACCIÓN</b> .....	235
5.1. EL CONTEXTO Y LA HISTORIA.....	236
5.1.1. El contexto de <i>Everything is Illuminated</i> .....	236
5.1.2. La historia de <i>Everything is Illuminated</i> .....	239
5.2. LA TRAMA .....	240
5.2.1. Las vigas de la novela: la elección de una trama compleja .....	240
5.2.2. Los títulos de los capítulos: información semántica y tipográfica de la trama .....	243
5.2.3. Las tramas y sus distintos tipos de gradación de realidad y ficción .....	248
5.3. NARRADORES, NARRATARIOS Y FOCALIZACIÓN.....	254
5.3.1. El narrador y el narratario en el género epistolar.....	261
5.4. EL ESPACIO Y EL TIEMPO DE LA HISTORIA .....	263



5.4.1. El desconocido Trachimbrod del pasado .....	265
5.4.2. Los lugares del presente y las letras que bailan .....	267
5.4.3. El tiempo de la historia .....	268
5.5. LA ACCIÓN.....	271
5.5.1. El análisis de la acción de las tramas A y C.....	273
5.5.1.1. <i>El principio de la acción de las tramas A y C</i> .....	273
5.5.1.2. <i>El nudo de la acción de las tramas A y C</i> .....	276
5.5.1.3. <i>El desenlace de la acción de las tramas A y C</i> .....	282
5.5.2. El análisis de la acción de la trama B <sub>1</sub> .....	285
5.5.2.1. <i>El principio de la acción de la trama B<sub>1</sub></i> .....	285
5.5.2.2. <i>El nudo de la acción de la trama B<sub>1</sub></i> .....	292
5.5.2.2.1. La aparición-adopción de Brod .....	292
5.5.2.2.2. La violación de Brod .....	297
5.5.2.2.3. El maltrato que sufre Brod de su marido el kolker .....	299
5.5.2.3. <i>El desenlace de la acción de la trama B<sub>1</sub></i> .....	299
5.5.3. El análisis de la acción de la trama B <sub>2</sub> .....	302
5.5.3.1. <i>El principio de la acción de la trama B<sub>2</sub></i> .....	302
5.5.3.2. <i>El nudo de la acción de la trama B<sub>2</sub></i> .....	304
5.5.3.3. <i>El desenlace de la acción de la trama B<sub>2</sub></i> .....	311
5.6. EL TIEMPO DE LA NARRACIÓN .....	312
5.6.1. El tiempo de la narración de las tramas B <sub>1</sub> y B <sub>2</sub> .....	313
5.6.2. El tiempo de la narración de las tramas A y C .....	316
<b>CAPÍTULO 6. LOS PERSONAJES DE LA NOVELA.....</b>	<b>319</b>
6.1. LOS PERSONAJES PRINCIPALES DE LAS TRAMAS A Y C .....	319
6.1.1. Alexander Perchov .....	319
6.1.1.1. <i>Aspecto físico y carácter</i> .....	323
6.1.1.2. <i>La posición social, el origen familiar, y las acciones que     lleva a término o sufre</i> .....	328
6.1.1.3. <i>Los aspectos que lo complementan o lo oponen a otro     personaje y el conflicto u obstáculo que debe superar</i> .....	329
6.1.1.4. <i>La relación con los otros personajes y el proceso de     maduración de Alex</i> .....	330
6.1.1.5. <i>La relación de amistad entre Alex y Jonathan</i> .....	334
6.1.2. Jonathan Safran Foer .....	337
6.1.3. El Abuelo .....	339

6.1.4. Lista .....	342
6.2. LOS PERSONAJES PRINCIPALES DE LAS TRAMAS B <sub>1</sub> Y B <sub>2</sub> .....	348
6.2.1. Brod .....	349
6.2.2. Yankel (Safran-Yankel).....	352
6.2.3. Shalom-Kolker-Safran-Esfera .....	355
6.2.4. Sofiowka .....	356
6.2.5. Safran.....	358
6.2.6. La niña gitana .....	362
6.3. LOS PERSONAJES SECUNDARIOS DE LA NOVELA.....	364
<b>CAPÍTULO 7. LOS GRANDES TEMAS TRANSVERSALES.....</b>	<b>367</b>
7.1. LOS JUEGOS DE ESPEJOS ENTRE TRAMAS.....	368
7.2. LAS CONEXIONES INTERGENERACIONALES .....	373
7.2.1. Repetición de los mismos nombres dentro de la genealogía familiar.....	373
7.2.2. Repetición de las mismas fechas y los mismos lugares para los acontecimientos clave.....	375
7.2.3. Repetición de los mismos acontecimientos en tramas distintas ....	376
7.2.4. Reflexión sobre los secretos familiares que se guardan en cada una de las tramas .....	378
7.3. LA REFLEXIÓN SOBRE LA ESCRITURA DEL HOLOCAUSTO .....	383
7.3.1. La metaficción: una defensa previa a las críticas sobre la escritura .....	383
7.3.2. Peculiaridades estilísticas y el uso del lenguaje.....	387
7.3.3. La reflexión metafictiva sobre el humor.....	392
7.4. LA MEMORIA Y EL OLVIDO .....	396
7.4.1. Reflexión sobre las huellas del Holocausto: los objetos, las víctimas, los supervivientes y los testimonios.....	396
7.4.2. La memoria en <i>The Book of the Recurrent Dreams</i> y <i>The Book     of Antecedents</i> .....	399
7.5. LA VIDA Y LA CULTURA EN EL SHTETL DE TRACHIMBROD Y EL ANTISEMITISMO .....	403
7.5.1. La historia, la vida y la cultura de los habitantes de Trachimbrod.....	403
7.5.2. El antisemitismo atávico .....	405
7.5.3. Un apunte final sobre la historia de Trochenbrod .....	406

<b>CONCLUSIONES</b> .....	409
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	423
<b>ANEXO</b> .....	457
1. ENTREVISTAS .....	457
1.1. Entrevista a Jonathan Safran Foer (2011) .....	457
1.2. Entrevista a Jorge Semprún (2004).....	4667
2. LOS CUADROS DE ANÁLISIS DE LA CCIÓN DE <i>EVERYTHING IS ILLUMINATED</i> .....	479
2.1. Análisis de la acción de las tramas A y C.....	481
2.2. Análisis de la acción de la trama B <sub>1</sub> .....	488
2.3. Análisis de la acción de la trama B <sub>2</sub> .....	503
2.4. Resumen del contenido de la trama B.....	517
3. CUADROS DE LA EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE ALEX.....	518
3.1. Necesidad de cuidar y ser cuidado. Maltrato de Pequeño Igor.....	518
3.2. Sexualidad .....	520
3.3. Dinero .....	521
4. CUADRO DE LA EVOLUCIÓN DE LA AMISTAD ENTRE ALEX Y JONATHAN...	523



## INTRODUCCIÓN

Narrar el Holocausto o la Shoá<sup>1</sup> ha conllevado y conlleva todavía una remarcable dificultad inherente, muy especialmente cuando se escribe ficción sobre este genocidio. Esta constatación se formuló de un modo claro y contundente en 1977, cuando el superviviente Elie Wiesel expresó su temor a la representación de ficción del Holocausto en el artículo "El Holocausto como inspiración literaria"<sup>2</sup>, en el que negaba que el Holocausto pudiera utilizarse como inspiración para escribir un libro de ficción. Wiesel rehusaba la imaginación para ponerse en el lugar de la víctima y que lugares como Treblinka, Belzec, o Babi Yar pudiesen convertirse en temas literarios, otorgándole una dimensión estética a la crueldad del exterminio. Además, le parecía especialmente grave si la ficción era escrita por parte de alguien que no lo había vivido. De este modo, la matriz de la crítica de Wiesel es la contundente afirmación que es imposible imaginar qué fue el Holocausto por parte de los que no lo han vivido, con el objetivo de representarlo haciendo uso de la ficción.

No obstante, la idea que el Holocausto no se puede representar por medio de la ficción no surge de la nada. Theodor Adorno fue el primer intelectual en plantear el problema ético de la representación del Holocausto en su conocido *dictum* de 1949, "tras Auschwitz, escribir un poema es bárbaro".<sup>3</sup> Adorno basa la formulación del concepto que el Holocausto es irrepresentable en argumentos de tipo ético y estético. Pero estos argumentos tienen una peligrosa contrapartida: sumirse en el silencio y por lo tanto relegar el recuerdo del Holocausto a la catacumba del olvido.

---

<sup>1</sup> En esta tesis he optado por el uso de la palabra *Holocausto* en detrimento de *Shoá*. Para más detalle ver apartado "contextualización terminológica" del capítulo 1.

<sup>2</sup> WIESEL, Elie; DAWIDOWICZ, Lucy; RABINOWITZ, Dorothy; MCAFEE, Robert. "The holocaust as literary inspiration". *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press, 1977

<sup>3</sup> El origen del debate intelectual sobre la representación del Holocausto surge más tarde, cuando empieza a existir como concepto singularizado, es decir, cuando aparece la palabra *Holocausto* para designar el exterminio de los judíos europeos, y de este modo se singulariza del resto de horrores de la Segunda Guerra Mundial. Es entonces cuando se recupera el pensamiento de Theodor Adorno y se convierte en un referente ineludible.

La opción del silencio absoluto es restrictiva en exceso, y por eso la necesidad de decir se impone. El miedo al silencio absoluto hace que el argumento de la irrepresentabilidad evolucione y se concrete en otro aspecto también importante: desde posiciones académicas igualmente restrictivas se acepta la narración del Holocausto, sí, pero no cualquier tipo de narración. El Holocausto se puede contar desde el punto de vista del historiador, por ejemplo, pero se razona que la ficción es un límite infranqueable y no se acepta la posibilidad de representación desde la imaginación, como expone Wiesel.

El problema surge cuando la reflexión académica y la representación ficcional fluyen por cauces distintos. El primer ejemplo de esta bifurcación entre la representación que se deseaba desde la academia y la representación que hacían los escritores y guionistas, se produjo en abril de 1978, cuando la cadena de televisión estadounidense NBC emitió la miniserie *Holocausto* (*The Holocaust*). Esta fue la primera vez que el Holocausto llegaba de manera masiva a la opinión pública estadounidense. El impacto social fue enorme, puesto que la serie fue vista por más de ciento veinte millones de personas en Estados Unidos, y en 1980 se calculaba que la serie había sido vista por más de doscientos veintidós millones de personas en cincuenta países distintos<sup>4</sup>. A pesar del interés del público por un tema hasta entonces poco conocido, la serie motivó duras críticas lamentando la trivialización y la proximidad de género con los emotivos seriales televisivos (o *soap-operas*). Elie Wiesel, consideró la miniserie “un insulto contra todos aquellos que perecieron y todos aquellos que sobrevivieron”<sup>5</sup>, y manifestaba su temor a que el recuerdo de lo auténtico quedase trivializado por el recuerdo de su representación en los *mass media*. Temía que la ficción sustituyese a la historia y a que se privilegiase el recuerdo de la miniserie al horror del *auténtico* Holocausto.

Este planteamiento se impuso hasta la década de 1980, e incluso 1990, años en los que se empezaron a hacer reclamos consistentes desde el ámbito académico que abogaban por la necesidad de otorgarle la merecida aceptación, tanto al uso de la imaginación para hacer ficción, como a la calidad literaria

---

<sup>4</sup> CORY, Mark E. “Some Reflections on NBC’s Film *Holocaust*” *The German Quarterly* (Noviembre 1980), núm. 53, p. 444-451

<sup>5</sup> WIESEL, Elie. “The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction”. *The New York Times* (16 abril 1978)

como un criterio substancial para valorar los textos del Holocausto<sup>6</sup>. A partir de mediados de la década de 1990 el Holocausto se populariza sobretodo a causa de la producción de películas de ficción, y su representación se ha llegado a convertir en un elemento más de la cultura de masas. Es más, justamente la ficción se convierte en un agente, sino el principal, de la popularización del Holocausto.

Esta última década, la del 2000, se caracteriza por la producción exponencial de nuevas ficciones sobre el Holocausto, que se ha convertido en un tema sobre el que se producen una enorme cantidad de obras de distinta índole y de consumo masivo. Su popularización y el consumo global de productos culturales del Holocausto han generado numerosos retos en relación con el inicial concepto de irrepresentabilidad del Holocausto. En estos años, la voluntad de control de algunos académicos sobre las obras de ficción sobre el Holocausto se ha comprobado infructuosa, puesto que las ficciones surgen y se distribuyen al margen del debate académico, popularizando el Holocausto y convirtiéndolo en un tema más para la producción de obras de consumo cultural.

## **1. Pregunta de investigación y objetivos de la tesis**

La formulación adorniana del concepto de irrepresentabilidad y su posterior evolución al concepto de imposibilidad de ficción del Holocausto sorprende a día de hoy, puesto que hay un dato más que evidente: se hace ficción del Holocausto, y mucha por cierto. Es más, en nuestro presente, en plena posmodernidad, resulta asombroso aceptar la idea que haya algún solo aspecto humano del que no se pueda hacer ficción. Esta constatación nos plantea dos preguntas que articulan la tesis y que definen nuestros objetivos. Primero, ¿en qué contexto surge el concepto de imposibilidad de la ficción para representar el Holocausto, y cómo evoluciona? Y segundo, ¿qué pervive a día de hoy, cuando las representaciones del Holocausto se han popularizado y generalizado, de la idea de la imposibilidad de la ficción del Holocausto? Estas dos preguntas se responden respectivamente en el marco teórico y en el

---

<sup>6</sup> LANGER, Lawrence. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New heaven: 1975 y YOUNG, James E. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990

estudio de caso sobre la novela *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer.

A partir de estas dos preguntas se estructura la tesis, en dos partes diferenciadas. En el marco teórico se responde a la primera pregunta y se explica la evolución del concepto de irrepresentabilidad del Holocausto al concepto de imposibilidad de representación por medio de la ficción, mediante la presentación de los argumentos de los autores más destacados. Posteriormente se trata la popularización del Holocausto y la función de la ficción en esta popularización.

La tesis sigue una presentación cronológica de los principales autores y debates, y por ello, en este afán, he optado por presentar los años que nos separan del fin de la Guerra Mundial en tres etapas, siguiendo el criterio de varios autores.<sup>7</sup> Grosso modo, estas tres etapas son: la inicial invisibilidad social del Holocausto; el posterior conocimiento social del Holocausto e inicio de una reflexión académica más generalizada; y más recientemente, su popularización y repercusión cultural y mediática, al formar parte de un objeto de cultura y consumo de masas.

La hipótesis de partida es que la supuesta imposibilidad de la ficción para representar el Holocausto proviene de un concepto más restrictivo que lo precede: el de la irrepresentabilidad del Holocausto. Luego deriva a una eclosión que lo populariza e incluso lo sobreexpone. Es más, la ficción se convierte en uno de los principales agentes de la popularización del Holocausto y de su conversión en un objeto de la cultura de consumo masivo.

Por otro lado, en el estudio de caso de la novela *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer se responde a la segunda pregunta. Alrededor de ella pretendemos reflexionar entorno a un modo concreto de hacer ficción sobre el Holocausto surgido en esta última década. Este modo de proceder supone una respuesta particular del autor a la dificultad de encarar cualquier ficción sobre el Holocausto.

En relación con el análisis de *Everything is Illuminated*, la segunda hipótesis de la que parte esta tesis, es que el debate entorno a la pregunta

---

<sup>7</sup> Ver: TRAVERSO, Enzo. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder, 2000; BAER, Alejandro. *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada, 2006; NOVICK, Peter. *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin, 1999; ALEXANDER, Jeffrey C. "On the Social Construction of Moral Universals. The Holocaust from War Crime to Trauma Drama" *European Journal of social Theory* (Febrero 2002), Vol.5, núm.1, p.5-85



sobre la posibilidad o imposibilidad de la ficción y cómo se debe enfrentar la problemática narración de ficción del Holocausto no se ha desvanecido como si jamás hubiese existido, sino que se ha convertido en un referente cultural que influye en la producción presente de ficción del Holocausto. *Everything is Illuminated* sería un ejemplo paradigmático de este fenómeno.

## 2. Justificación del estudio de caso

El estudio de caso es sobre la novela *Everything is Illuminated*, la primera obra del joven escritor y nieto de supervivientes del Holocausto Jonathan Safran Foer. *Everything is Illuminated* surgió en pleno periodo de popularización del Holocausto, y el éxito de la novela la convirtió en un producto cultural de consumo global. La novela se ha traducido a una veintena de idiomas<sup>8</sup>, y su éxito y enorme recepción la convierte en una obra trascendente del periodo en que fue escrita. Además, en 2005 apareció la película del libro dirigida y adaptada para el cine por Liev Schreiber, que multiplicó la popularidad de la novela<sup>9</sup>. Tanto el libro como la película han recibido premios, como el National Jewish Book Award en 2002 para Jonathan Safran Foer, o el Biografilm Award del Festival de Venecia en 2005, que le han dado una mayor trascendencia pública y proyección mediática en muchos países. Su éxito no es motivo único de su elección, pero sí la convierten en una obra que entró de pleno en los canales de producción cultural y consumo global del Holocausto, y este es un elemento que la convierte en una obra relevante para nuestro estudio.

En la novela se observan una serie de originales transgresiones, coherentes y representativas del momento en el que la novela fue publicada (2002). Por ejemplo, la novela narra, entre otras historias, la ficticia vida de Safran, personaje que el autor-narrador Jonathan Safran Foer identifica como su abuelo superviviente del Holocausto. La narración de su historia abarca

---

<sup>8</sup> Los idiomas de los que tenemos constancia a través del Index Translationum de la Unesco: catalán, español, alemán, danés, holandés, francés, finés, noruego, hebreo, húngaro, polaco, croata, checo, japonés y sueco ([http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?sl=ENG&stxt\\_1=EVERYTHING&stxt\\_2=ILLUMINATED&tie=and&t3=1&t4=10&lg=2](http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?sl=ENG&stxt_1=EVERYTHING&stxt_2=ILLUMINATED&tie=and&t3=1&t4=10&lg=2)) aunque en la página web oficial del editor estadounidense del libro, Harper Collins Publishers, se dice que el libro ha sido traducido a veinticuatro idiomas.

<sup>9</sup> Ver la página web de la película: <http://www.imdb.com/title/tt0404030/business> [consultado: 4 de abril de 2007]

desde el nacimiento de Safran hasta la completa destrucción de Trachimbrod en 1942, el shtetl<sup>10</sup> ucraniano del que procedía. El relato de la vida de Safran está condicionado por su sorprendente vida sexual secreta. Safran se inicia en el sexo a los diez años de edad con una anciana viuda a la que va a visitar periódicamente para ayudarla en las tareas del hogar, y por cuyas visitas recibe una paga de la congregación religiosa a la que pertenece.

Este hecho es escandaloso por varios motivos: por la temprana edad de la primera experiencia sexual del niño; por su condición de *niño*, lo que convertiría a la vieja viuda Rose W en una pederasta que abusa de menores; y por el hecho que Safran recibe una remuneración para visitar a la anciana viuda, ni más ni menos que de la congregación religiosa a la que pertenece. Este triple salto mortal está amenizado con el conocimiento que tenemos como lectores que el escritor de la novela es el nieto de Safran, superviviente del exterminio.

Así pues, esta obra de ficción subvierte lo que no hace mucho tiempo atrás se podría considerar inadecuado. Esta expresión sobre la vida sexual de Safran, que nos podría parecer más que irrespetuosa al tratarse de la memoria de un superviviente del Holocausto tiene una intención muy clara: exponer la humanidad de los hombres y mujeres víctimas del Holocausto. Tanto los que vivieron como los que murieron en el Holocausto no tenían porque ser *mejores*, e incluso podían ser individuos con secretos no muy halagadores. La intención de Jonathan Safran Foer al presentar a su abuelo como un antihéroe es la de expulsarlo del pedestal de héroe al que lo hemos subido nosotros, lectores, al saber que fue superviviente del Holocausto.

Pero además, hay un plano de lectura no tan evidente, pero substancial para optar por la elección de esta novela. El aspecto más remarcable es la voluntad de mostrar la vida sórdida y vergonzosa del joven Safran de un modo obscuro, descarnado e incluso ofensivo. Hay un paso más en esta narración de ficción: cierta abertura de las vísceras que pretende mostrar impudicamente algunas de las contradicciones del Holocausto a día de hoy. La sacralización del superviviente parece asquear al autor, y por eso, de un modo descarnado, prefiere expulsar el recuerdo de su abuelo superviviente de la santificación mediante la obscenidad. Por otro lado, esta abertura de vísceras también

---

<sup>10</sup> Palabra en yiddish que significa "pequeño poblado", y designa los pueblos de Europa Oriental y Europa Central con población principalmente judía, antes del Holocausto.

pretende denunciar una vergonzosa mercantilización surgida alrededor del sufrimiento del Holocausto en, por ejemplo, la penosa agencia *Heritage Touring*. El desconocimiento de los supuestos guías y la ineptitud del equipo muestra como es innecesaria su contratación. Así pues, en esta novela se da un paso más respecto obras anteriores, puesto que las contradicciones entorno el Holocausto aquí se muestran de un modo más despiadado.

No obstante, la novela no se queda únicamente en este plano. La metaficción actúa como elemento de compensación, y recoge el sentimiento de contrariedad y disgusto que podemos tener los lectores. Alex, el otro narrador de la novela y el primer lector de lo que redacta Jonathan Safran Foer, critica indignado este fragmento. La queja de Alex se centra en las desagradables imágenes en las que se narra la relación de Safran con la anciana viuda, pero sobretodo, se muestra agriamente disconforme con el trato que Jonathan le dispensa a su propio abuelo: "How can you do this to your grandfather, writing about his life in such a manner? Could you write in this manner if he was alive? And if not, what does that signify?"<sup>11</sup> Esta última pregunta se convierte en un acertijo para los lectores, que después de sorprendernos por lo mismo de lo que Alex se queja, aceptamos el reto de darle respuesta al motivo que ha tenido el autor para provocarnos de ese modo.

Más significativo es todavía que el autor afronte las cuestiones más problemáticas asociadas a la ficción del Holocausto sin rehuirlas, ya sea tanto en la presentación de algunas de sus escenas y situaciones, como en su estilo. De hecho, la novela tiene un notable interés puesto que encara tabúes que despiertan suspicacias sobre la ficción, como el papel del humor, y a la vez ofrece soluciones éticas que proceden de su imaginación a algunos de los problemas de representación ficcional del Holocausto. De hecho, el cuestionamiento sobre qué es y cómo hacer ficción se convierte en la pregunta que planea sobre la novela indefectiblemente. Y el modo de hacer ficción de Jonathan Safran Foer es su propia respuesta al problema.

Además, la motivación inicial de la novela está necesariamente imbricada con la ficción. El joven autor decidió conocer el shtetl de procedencia de su abuelo un verano mientras estudiaba en la universidad. Su sorpresa fue

---

<sup>11</sup> FOER, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated*. New York: Harper Perennial, 2003, p.179. En la edición española: "¿Cómo puedes hacerle esto a tu abuelo, escribir sobre su vida de esta forma? ¿Podrías escribir así si estuviera vivo? Y si no, ¿qué es lo que crees que significa?" FOER, Jonathan Safran. *Todo está iluminado*. Barcelona: Lumen, 2002, p.242

mayúscula cuando descubrió lo difícil que resultaba llegar allí y que en el lugar que ocupaba el shtetl no quedaba absolutamente nada. Esta ausencia tan remarcable de lo que antaño había sido el hogar de unas 5.000 personas cautivó poderosamente su imaginación. Por lo tanto, la ficción surge como necesaria ante la constatación de un vacío.

Con esta novela pretendo mostrar como el autor desactiva algunas de las consideraciones que antaño despertaban más temor sobre la ficción del Holocausto, y como además, a diferencia de tiempos pasados, la crítica la recibe con entusiasmo. A pesar de esto, no se pretende dar más importancia a esta obra de la que puede tener, ni hacerla representativa de ninguna etapa en concreto. Esta novela es una *opera prima*, y esto se percibe tanto en la gran ambición y complejidad de la obra, que la pueden hacer irregular por la combinación de rapidez y densidad de lectura, como en la pasión del autor, volcado en intentar hacerse para sí y para unos hipotéticos y desconocidos lectores, un relato de la historia de su familia y sus orígenes.

Finalmente es necesario explicar por qué he optado por analizar una novela en inglés escrita por un autor norteamericano, ya que esta tesis doctoral está inscrita en el programa de Comunicación y Humanidades de la Facultad de Comunicación Blanquerna, y no es una tesis doctoral de filología. En primer término, su finalidad es ilustrativa del momento al que pertenece y por ello nos parece significativa su elección en un periodo de recepción globalizado del Holocausto. Además, a pesar que esta no sea una novela española, ha tenido sin duda influencia en España por su difusión, tanto del libro como de la película, y por tanto, en un mundo globalizado, se convierte en un referente compartido.

En segundo término, como afirma Roland Barthes, las acciones son uno de los aspectos más relevantes de las novelas, a diferencia, por ejemplo, de la poesía, en la que las palabras concentran el mayor interés. Por eso, "las novelas y los cuentos admiten ser traducidos y son leídos y comprendidos e, influyen, en lenguas se diferentes de la original (solo hace falta pensar en el público que lee Dostoievski sin saber ni una palabra de ruso)."<sup>12</sup> Roland Barthes afirma taxativamente que el relato es traducible sin ningún perjuicio fundamental. Lo que considera intraducible es la "última capa del nivel

---

<sup>12</sup> ABELLAN, Joan; BALLART Pere; SULLÀ, Enric. *Introducció a la teoria de la literatura*. Barcelona: Angle, 1997, p.155.

narracional”<sup>13</sup>, es decir, la escritura, que no puede pasar de una lengua a otra, o lo hace muy mal. Pero sin duda, que la traducibilidad de los relatos es uno de los puntos de partida de la narratología, que estudia *todas* las narraciones, con independencia de la lengua o del soporte, ya sea texto escrito, audiovisual, cómic, etc.

El análisis de la obra es un análisis narratológico, y por lo tanto, no se centra tanto en las opciones lingüísticas como en las decisiones puramente narrativas. Es por ello que no he considerado que sea un hándicap para la elección de la novela. He creído más relevante el mensaje que lleva implícito, la actualización y vivificación del tema, su repercusión -tanto del mismo libro como indirectamente de la película-, y las interesantes soluciones sobre problemas clásicos presentados en la representación ficcional del Holocausto.

### **3. Estructura de la tesis y metodología a seguir**

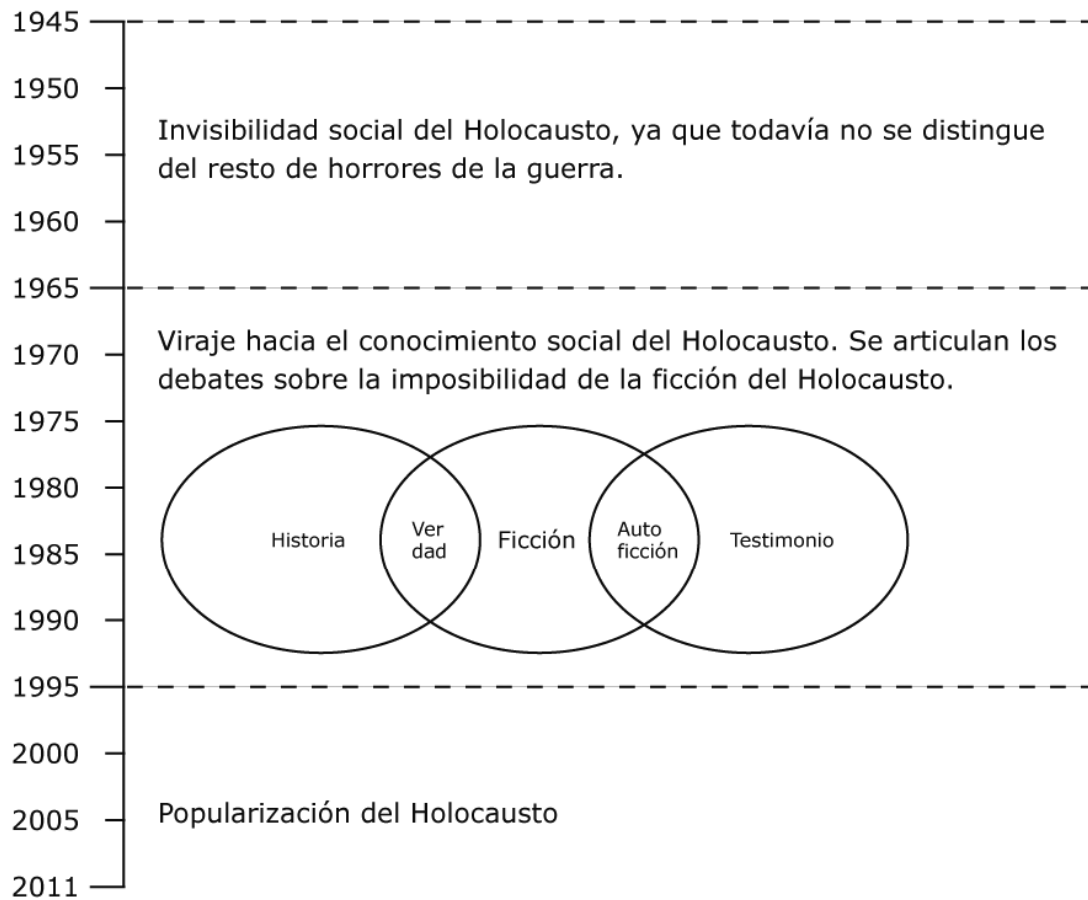
La metodología está al servicio de los objetivos de la tesis, que ya se ha definido en nuestra voluntad de responder a las dos preguntas clave que la articulan. En primer lugar, averiguar en qué contexto surge el concepto de la imposibilidad de la ficción para representar el Holocausto, y en segundo lugar, intentar observar en la novela *Everything is Illuminated* qué pervive del debate sobre la posibilidad o imposibilidad de la ficción del Holocausto. Por eso la tesis ha sido organizada en dos bloques: el marco teórico, en el que se expone la evolución del concepto de la imposibilidad de la ficción para representar el Holocausto, y el estudio de caso, en el que se analiza narratológicamente de la novela *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer.

---

<sup>13</sup> BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990, p.163-201.

Primera parte

## MARCO TEÓRICO



Segunda parte

## ESTUDIO DEL CASO

Análisis narratológico de *Everything is illuminated*  
de Jonathan Safran Foer

En el marco teórico he optado por presentar los principales autores y obras del debate entorno a la imposibilidad de la ficción siguiendo un criterio cronológico. De este modo, el objetivo es dividir los años que nos separan del fin de la guerra y la liberación de los campos nazis en tres etapas consensuadas en los estudios de recepción social del Holocausto. Como ya he anunciado, los primeros años se caracterizan por la invisibilidad del Holocausto entre los

horrores de la guerra y las penas de la posguerra; en un segundo período, se empieza a conocer el Holocausto a nivel social y se articulan los debates académicos sobre la imposibilidad de la ficción; y en una etapa más reciente, el Holocausto se americaniza y se populariza, y se exporta al resto de la cultura occidental. Estos tres períodos resultan de gran utilidad, independientemente de las estacas temporales que delimiten un período con otro para exponer ordenadamente la evolución del concepto de irrepresentabilidad del Holocausto a su teórica imposibilidad de representación y su actual popularización de representación.

En segundo lugar, he creído necesario delimitar el ámbito de estudio a tratar utilizando una tipología del historiador Dominick LaCapra como modelo teórico. A causa de la interdisciplinariedad tan propia del tema, es necesario delimitar bien el espacio sobre el que dedicar los esfuerzos. No se trata solo de literatura, o de cine y medios de comunicación, o de historia, o de filosofía, sino de un elemento que se ha trabajado en común en estas disciplinas: la ficción y su supuesta imposibilidad para representar el horror del exterminio de los judíos europeos.

Ante un acontecimiento traumático como el Holocausto, hay una necesidad de comunicación inherente al ser humano: la necesidad de narrar, de explicar al otro en qué consistió este "acontecimiento límite"<sup>14</sup>. Dominick LaCapra establece una triple distinción de las narraciones de los acontecimientos límites, del Holocausto en este caso, que a nosotros nos resulta de gran utilidad. Hay tres tipos de aproximaciones mediante la narración a la representación del Holocausto: la narración del *testigo*, la *ficción* y la *historia*, que comparten características, como la narración, pero difieren de una manera importante "en cuanto a los reclamos de realidad y las maneras de enmarcar el relato". Por eso, se expone a continuación las peculiaridades de cada uno de estos tres tipos de narración sobre el Holocausto.

En primer lugar, la narración *del testigo* se caracteriza porque "hace reclamos de realidad respecto de la experiencia, o al menos, del recuerdo de la

---

<sup>14</sup> Dominick LaCapra considera que el Holocausto fue *un acontecimiento límite*, es decir, un tipo de suceso que supera toda capacidad imaginativa de concebirlo y anticiparlo. El Holocausto es un acontecimiento que "antes de que ocurriera no fue [...] previsto ni imaginado, y no sabemos a ciencia cierta qué es verosímil o plausible en este contexto. En todo caso, hubo una resistencia extrema a divisar su posibilidad". LACAPRA. *Historia en tránsito: experiencia, identidad y teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, p.181.

experiencia y, con menor contundencia, respecto de los acontecimientos (aunque obviamente se espera que quién dice ser un superviviente haya vivido los acontecimientos en la realidad). Sin embargo los momentos más difíciles y conmovedores del testigo no implican reclamos de realidad sino “evidencia” experiencial: la reavivación del pasado, como testigo, implica devolver a una escena insoportable, verse abrumado por la emoción y ser durante un tiempo incapaz de hablar.”<sup>15</sup>

Por otro lado, la historia o narración *histórica* “hace reclamos de realidad sobre los acontecimientos, su interpretación y su explicación, y con menor contundencia, sobre la experiencia.” Puede utilizar textos testimoniales, pero no se identifican al relato del testigo. En tercer lugar, la ficción “si hace reclamos de verdad histórica, lo hace de manera más indirecta pero, sin embargo, posiblemente informativa, inspiradora de ideas y a veces desconcertando con respecto a la comprensión o “lectura” de los acontecimientos, la experiencia y el recuerdo.”<sup>16</sup> Pero la ficción explora también aquello traumático (la fragmentación, el vacío, o la anulación de la experiencia), indaga otras formas de experiencia posibles aparte de las conocidas: los aspectos emocionales y afectivos de la experiencia.

Dominick LaCapra establece, a nuestro modo de entender, una tipología genérica, útil y que permite una clara diferenciación de los tres tipos de narraciones existentes sobre el Holocausto. Los muchos relatos que pertenecen a cada uno de estos tipos de discursos (historia, testimonio y ficción) difieren de manera considerable los unos de los otros. Además, hay notables diferencias desde el punto de vista de quien lo relata: desde la obvia proximidad emotiva del testimonio, a la distancia “objetiva” necesaria del discurso histórico.

El objetivo es adentrarse en el análisis de la ficción del Holocausto, pero para abordarla con los máximos matices, hay que hablar también de la zona de intersección de la ficción con la historia y de la ficción con el testimonio, que se convierten en los límites naturales de la ficción. Esta no es una tesis de historia ni una tesis sobre el testimonio, es una tesis sobre la ficción que aborda en un capítulo concreto dos aspectos que son limítrofes (y en cierto aspecto coincidentes) con la historia y el testimonio.

---

<sup>15</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. p.179

<sup>16</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. p.180



El estudio de caso consiste en el análisis narratológico de la novela *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer. El objetivo es mostrar las elecciones narrativas que ha tomado su autor y observar a través de estas elecciones su percepción sobre la ficción del Holocausto. Su novela se convierte no solo en una ficción en sí misma, sino que a través de su procedimiento metafictivo, se convierte también en una reflexión sobre como hacer ficción del Holocausto. El autor plantea cuestiones remarcables sobre el problema de hacer ficción y lo integra y lo convierte en objeto de reflexión en la misma obra.

El análisis narratológico es una herramienta realmente eficaz cuando se aplica al análisis concreto de un texto narrativo. No obstante, no existe un único modelo consensuado de análisis narratológico, puesto que cada obra tiene sus propias características y se le pueden aplicar análisis diferentes para aprovechar los aspectos más jugosos de su construcción narrativa. Por eso, siguiendo la tendencia de la narratología postclásica<sup>17</sup>, he elaborado un análisis narratológico pensando en las características propias de la novela *Everything is Illuminated*. De este modo he utilizado principalmente el modelo expuesto por Enric Sullà<sup>18</sup>, que se complementa con algunos aspectos explicados con más detalle en el libro de Mieke Bal<sup>19</sup>, y que requieren más atención por la naturaleza de la novela a trabajar. También utilizo varias nociones del libro de David Lodge y aspectos concretos tratados por autores clásicos de la teoría de la novela, como Roland Barthes<sup>20</sup> y Gérard Genette<sup>21</sup>, entre otros.

El modelo narratológico expuesto por Enric Sullà tiene una serie de características que lo convierten en idóneo. En primer lugar, su obra se caracteriza por un notable esfuerzo en delimitar claramente los conceptos principales con rigor académico y voluntad didáctica. Este es un requisito importante, porque se convierte en un modelo de análisis adaptable sin caer de modo alguno en la simplicidad. Por otro lado, Enric Sullà se ha convertido en un

---

<sup>17</sup> VV.AA. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullà (ed.) Barcelona: Crítica, 2001, p.6

<sup>18</sup> ABELLAN, Joan; BALLART Pere; SULLÀ, Enric. *Introducció a la teoria de la literatura*. Barcelona: Angle, 1997; VV.AA. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullà (ed.) Barcelona: Crítica, 2001

<sup>19</sup> BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993

<sup>21</sup> GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989

referente sobre narratología en España. Ha desarrollado una trayectoria amplia, puesto que lleva años trabajando la teoría de la narración, a la vez que va actualizando sus obras y publicando periódicamente sobre la narratología.

Por otro lado, *Teoría de la narrativa* de la autora Mieke Bal es una de las obras que más influencia ha tenido en el dominio peninsular y se puede considerar que es una obra representativa de la narratología en su fase clásica. Le he dedicado mucha atención a aspectos concretos necesarios para nuestro análisis como es el caso de la acción, y algunos aspectos vinculados a la definición de los personajes.

En el estudio de caso voy a analizar los siguientes aspectos: la historia, la trama, la acción, el tiempo, el espacio, los personajes, el narrador y el narratorio, la focalización y el tema. El significado de estos conceptos se irá desvelando conforme vayan siendo útiles en relación a la pregunta con la que se aborda la novela *Everything is Illuminated*.

#### **4. Interés del tema**

El Holocausto es un acontecimiento substancial no sólo para la historiografía de la Segunda Guerra Mundial o para la autopercepción de la identidad alemana, sino sobre todo es un elemento central de la civilización occidental<sup>22</sup>. Los estudios del Holocausto<sup>23</sup> siempre han sido interdisciplinarios:

---

<sup>22</sup> Dan Diner caracteriza el Holocausto como una "ruptura de la civilización". Con este concepto considera el Holocausto como un hecho histórico que, por el mero hecho de haber sucedido, destruye nuestro potencial cultural de encajar en un orden histórico de tiempo, en el que podemos entender y organizar nuestras vidas de acuerdo a esta experiencia histórica. El Holocausto problematiza, o incluso impide el significado de cualquier narrativa ininterrumpida que relacione el tiempo antes y después de el Holocausto. Se trata de un "límite de la experiencia" de la historia, que no permite su integración en una narración coherente y con sentido. El intento de aplicar el concepto de desarrollo histórico falla irremediablemente. DINER, Dan. *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*. Frankfurt: 1988.

<sup>23</sup> Los orígenes de los estudios del Holocausto (*Holocaust Studies*) son coetáneos a los eventos que investiga, ya que muchos documentos y dietarios demuestran que la compilación de datos comenzó mientras duró el Holocausto. "Consecuentemente el campo de los Estudios del Holocausto ha surgido de los esfuerzos de supervivientes y académicos, artistas y directores de cine, centros de investigación y museos, y profesores y estudiantes. Aunque los estudios del holocausto se centran en lo académico, no se confinan únicamente a las universidades y facultades, su ámbito de aplicación es internacional y tienen una notable robustez. [...] En décadas recientes, algunos campos académicos se han desarrollado más rápidamente y vigorosamente que otros, y se ha generado una enorme literatura

las cuestiones históricas provocan preguntas políticas y sociológicas, o las cuestiones filosóficas y religiosas inevitablemente entroncan con los temas literarios, por ejemplo. Así pues, el estudio del Holocausto plantea dudas substanciales que conectan disciplinas diferentes. En el ámbito académico, la literatura contemporánea y la historiografía se han interconectado al tratar el Holocausto y han sido atendidas por estudiosos de ambos ámbitos.

La representación del Holocausto tiene un papel fundamental y no subsidiario<sup>24</sup> dentro de los Estudios del Holocausto. Más allá del incuestionable interés para la literatura, que se articula entorno a la pregunta cómo puede o no ser representado lo *irrepresentable*, el problema de la representación encuentra en el Holocausto un caso paradigmático del problema del “límite” (moral, estético y epistémico) y la exploración de esos límites y el debate en torno a ellos tiene relevancia en el mundo de la cultura contemporánea y en las humanidades. Este interés se centra en el debate académico que ha tenido lugar en el campo de las humanidades.

La reflexión sobre la representación ficcional de un acontecimiento límite como el Holocausto aporta información sobre el modo en que se debe representar los hechos que acontecen y su subsiguiente transmisión de la verdad. Esta es sin duda una cuestión de interés para el periodismo. Por otro lado, esta tesis doctoral también aporta información de interés sobre la producción cultural y de entretenimiento sobre aspectos históricos o sociales que requieran una representación ética, tanto en la producción audiovisual, como en materiales de enseñanza en libros o en Internet.

Ante la inevitable desaparición de los testigos está claro que sus testimonios se van a preservar, tanto por lo que dejaron escrito, como por la labor de recopilación de testimonio oral. Ahora bien, estos testimonios no garantizan la preservación de la memoria del Holocausto. Lo único que lo garantiza es que se mantenga viva la llama del interés, y esto únicamente se garantiza con la aparición de nuevas obras.

---

en múltiples disciplinas académicas.” HAYNES, Peter; ROTH, John K. (ed.) *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*. New York: Oxford University Press, 2010

<sup>24</sup> KREMER, Lillian. *Holocaust literature: an Encyclopedia of Writers and their Work*. New York / London: Routledge, 2003; HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura económica, 2002

## 5. El interés del Holocausto en España

Según Reyes Mate, en España durante mucho tiempo no nos hemos sentido implicados en la memoria de los campos nazis, especialmente en el Holocausto judío<sup>25</sup>. Es un tema que aparentemente no nos concierne y esto ha generado un vacío de conocimiento que en la actualidad poco a poco se va rectificando, ya que en los últimos quince años empieza a haber cierto eco a causa de la popularización del Holocausto.

En las últimas décadas en España han sucedido una serie de acontecimientos destacados que evidencian un creciente interés por el Holocausto judío. En el caso de Cataluña, el hecho que despertó el interés por los campos nazis fue la edición en 1977 de la obra pionera *Catalans en els camps nazis* de Montserrat Roig<sup>26</sup>. Este libro ha servido de referente y ha marcado gran parte del interés por los republicanos que fueron a parar a los campos nazis<sup>27</sup>. Por otro lado, en 1992, quinientos años después de la expulsión de los judíos de España, el Rey Juan Carlos I visitó la sinagoga de Madrid, en la que se celebró "el encuentro con los judíos españoles" en un acto de gran importancia simbólica.<sup>28</sup> Dos años más tarde, en 1994, la ex-deportada Violeta Friedman<sup>29</sup>, establecida en Madrid, interpone una denuncia por difamación contra el nazi Leon Degrelle como reacción a unas declaraciones emitidas por televisión, que ganará. Por otro lado, el mayo de 1997 "tiene lugar el primer acto conmemorativo del Holocausto fuera del ámbito comunitario judío en España".<sup>30</sup> Fue celebrado en el Auditorio del Museo de la Ciudad de Madrid en el marco de la exposición contra el racismo y la xenofobia titulado *La ciudad de la diferencia*. Otra fecha significativa fue el año 2000 en que se

---

<sup>25</sup> MATE, Reyes. Introducción a "La filosofía después del Holocausto". *Isegoría* (2000), núm. 23, p.5.

<sup>26</sup> ROIG, Montserrat. *Els catalans als Camps Nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1991

<sup>27</sup> Ver: BASSA, David; RIBÓ, Jordi. *Memòria de l'infern*. Barcelona: Edicions 62, 2002. SERRANO, David. *Espanoles en los campos nazis: hablan los supervivientes*. Barcelona: Llitera, 2003 y SERRANO, David. *Les dones als camps nazis*. Barcelona: Pòrtic, 2003 o TORAN, Rosa. *Vida i mort dels republicans als camps nazis*. Barcelona: Proa, 2002.

<sup>28</sup> "El Rey celebra en la sinagoga de Madrid "el encuentro con los judíos españoles"." *El País*. [Madrid] (1 de abril de 1992).

<sup>29</sup> FRIEDMAN, Violeta. *Mis memorias*. Barcelona: Planeta, 2004.

<sup>30</sup> BAER, Alejandro. "De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuerdo". *Anthropos* (2004), núm. 203, p.93

celebró el Foro de Estocolmo sobre el Holocausto que ha tenido repercusiones en la enseñanza del Holocausto en España.

En el foro de Estocolmo del año 2000 se creó el *International Task Force for Holocaust Education, Remembrance and Research*, una agrupación de representantes de varios gobiernos, y ONGs con el propósito de involucrar a los líderes políticos y sociales sobre la necesidad de la educación, el recuerdo y la investigación del Holocausto. Los orígenes se remontan al 7 de mayo de 1998, donde a instancias del ministro sueco Göran Persson, se reunieron un grupo de trabajo con representantes de Suecia, el Reino Unido y los Estados Unidos con la intención de promocionar el conocimiento y el estudio del Holocausto. España forma parte desde 2008 del *Task Force*, y se ha comprometido en la enseñanza del Holocausto dentro del currículum de estudio de los alumnos españoles. De hecho, hay que mencionar la importante labor de Casa Sefarad-Israel (creada en 2007) cuyo departamento de Holocausto y antisemitismo desarrolla un notable trabajo en la formación de profesorado en Yad Vashem y otros centros de investigación de primer orden internacional.<sup>31</sup> Ahora bien, el proyecto del Instituto de filosofía del CSIC "La Filosofía después del Holocausto", con Reyes Mate en cabeza, ha sido el pionero en la investigación académica y es el que ha desarrollado una mayor trayectoria de investigación del Holocausto<sup>32</sup>.

Además, en España se ha iniciado un movimiento de recuperación de la memoria de las víctimas del franquismo. "Se está extendiendo la perspectiva de la historia desde debajo, la del testigo, la de la víctima, la cual emerge en las formas de recuperación de la propia memoria histórica española del siglo XX"<sup>33</sup>. Los dos casos convergen en la recuperación de la memoria de dos fascismos europeos y la reflexión que genera se extiende a la esfera pública (ámbitos periodísticos, políticos y culturales). En Cataluña, en la misma línea de interés

---

<sup>31</sup> Es el caso de los seminarios en el Yad Vashem de Jerusalén, el *Mémorial de la Shoah* de París, el recorrido por Auschwitz con la *Maison d'Izieu*, y el recorrido por los campos de exterminio con Mario Sinay (ex director del departamento de español de Yad Vashem), etc. Con casa Sefarad pude asistir en 2010 a los cursos de Yad Vashem y de Auschwitz.

<sup>32</sup> MATE, Reyes. *Por los campos de exterminio*. Rubí: Anthropos, 2003; MATE, Reyes. *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*. Madrid: Trotta, 2003; MATE, Reyes. Introducción al número "La filosofía después del Holocausto". *Isegoría* (2000), núm. 23, p.5; ZAMORA, José Antonio. "Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz." En Reyes Mate (ed.) *La filosofía después del Holocausto*. Madrid: Riopiedras, 2000.

<sup>33</sup> BAER, Alejandro. "De memoria judía a memoria universal." p.92.

por la recuperación de la memoria colectiva, se creó el Memorial Democràtic en 2008.

A nivel institucional, España no ha estado insensible a la tendencia conmemorativa de un buen número de países europeos. En enero de 2005 se conmemoró el 60º aniversario de la liberación de Auschwitz (27 de enero de 1945). El Parlamento Europeo declaró el 27 de enero de 2005 "Día Europeo de Conmemoración del Holocausto" en todo el territorio de la Unión Europea. El parlamento indicó que esta conmemoración debía repercutir en el ejercicio pedagógico en las escuelas "para hacer frente al preocupante aumento del antisemitismo en Europa".

El 24 de enero de 2005, la Asamblea General de la ONU recordó los seis millones de judíos asesinados durante el Holocausto por los nazis y sus colaboradores y reconoció también su fracaso en la intención de evitar nuevos genocidios. Por primera vez en su historia, la Asamblea General de la ONU conmemoró un acontecimiento histórico con una sesión extraordinaria a la cual asistieron delegados de gobiernos de 139 países y supervivientes de la tragedia.

Estos actos internacionales tuvieron su correlación en el Congreso de los Diputados en España, en que el 27 de enero de 2005 se recordó por primera vez el Holocausto y sus víctimas españolas. El presidente del Congreso, Manuel Marín, pidió perdón porque la democracia española haya tardado tantos años a rememorar de forma oficial el Holocausto. "A partir de ahora, este acto se realizará todos los años" dijo "porque el riesgo del racismo, de la xenofobia y de el antisemitismo no han desaparecido".

Así pues, en la celebración del 60º aniversario de la liberación de Auschwitz el Holocausto es reconocido por las más altas instituciones internacionales, y esto tiene su correspondencia a nivel estatal. El Holocausto es portada y objeto de extensos reportajes en la prensa. Como se anuncia desde las instituciones, el Holocausto es concebido como símbolo del horror en qué el hombre puede incurrir, y la rememoración pedagógica en jóvenes y niños se convierte en la actualización más importante y trascendente de Auschwitz.

Para exponer de manera gráfica el aumento del interés por el Holocausto en España, muestro a continuación como aumenta la cantidad de libros editados sobre el Holocausto en los dos catálogos de bibliotecas principales: la Biblioteca Nacional de España (BNE), porque contiene todos los libros editados

en España y registrados en el Depósito Legal<sup>34</sup>, y en la Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN), porque incluye todos los libros de las bibliotecas universitarias españolas. La principal diferencia es que la Biblioteca Nacional recoge toda obra publicada en España, mientras que el catálogo del REBIUN de las bibliotecas universitarias, recoge obras de especial interés sobre el tema independientemente del lugar e idioma de edición, por lo que se entiende que hay un mayor número de obras extranjeras.

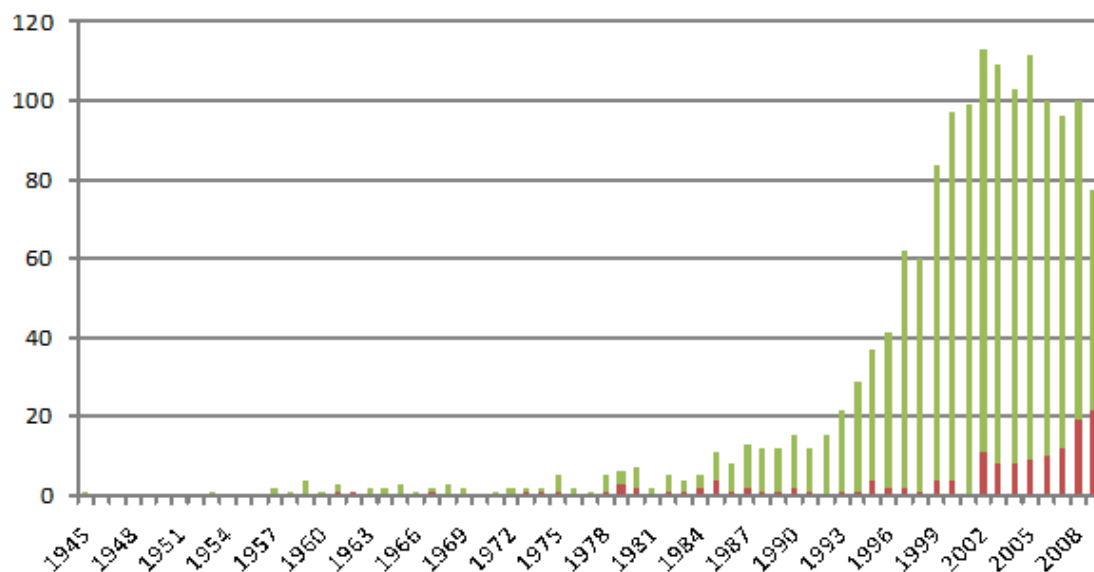
El criterio que he utilizado para la selección de los libros son, en primer lugar, buscar todos aquellos libros registrados por la materia "holocausto". Una vez logrado el listado de libros, he comprobado a través de los títulos que se refiriesen efectivamente al Holocausto judío. Con este criterio de búsqueda aparecían 160 libros en el catálogo de la Biblioteca Nacional, y 1393 en el REBIUN. Por lo tanto, los datos del REBIUN son mucho más significativos por ser al menos ocho veces más que las de los catálogos de la Biblioteca Nacional.

Presento a continuación una gráfica con la suma de los datos del catálogo de la BNE (en color granate) y del REBIUN (en color verde). Los números de la izquierda de la gráfica se corresponden a la cantidad de libros que hay en el catálogo de cada biblioteca sobre el Holocausto, y debajo los años de edición de estos libros, desde el 1945 hasta el 2010. La longitud de las barras se corresponde a la intersección de los datos: los números de libros por año. Como se puede observar, el máximo de los libros por año de la Biblioteca Nacional son de 22 libros, mientras que el catálogo del REBIUN se dispara hasta 100 libros por año.

---

<sup>34</sup> "La Biblioteca Nacional es la institución bibliotecaria superior del Estado y cabecera del Sistema Bibliotecario Español. La actividad de la institución se centra en potenciar su carácter de centro depositario del Patrimonio Bibliográfico y Documental de España, reuniendo y conservando todas las publicaciones realizadas en España, en cualquier apoyo, y que ingresan por el cumplimiento del Depósito Legal". <http://www.bne.se/se/LaBNE/> [Consulta realizada: 2 de enero de 2009]

## Datos conjuntos BNE y REBIUN



Cuadro propio elaborado a partir de la cantidad de obras del Holocausto que aparecen en el catálogo de la Biblioteca Nacional y del REBIUN (1945-2010)

En la intersección de los datos se manifiesta una coincidencia clara y evidente: un incremento muy moderado de libros sobre el Holocausto a partir de 1985 y un aumento en 1999 que duplica las cifras del año 1996. Es probable que la fecha clave sea 1995, el año en el que se celebró el 50º aniversario de la liberación de los campos. Esto sin duda revela un creciente interés por el tema, que se corresponde a las fechas en las que se globaliza el Holocausto. Se interpreta por lo tanto que estos datos son una manifestación de la popularización del Holocausto, y que su enorme difusión se concreta en un reciente aumento de la producción de los libros en aproximadamente un 80% más desde 1990 al 2010.

Mientras que en los datos del REBIUN, la producción de libros del Holocausto se dispara notablemente a partir del 1997, en el caso de la Biblioteca Nacional, el considerable aumento de las obras desbunda a partir del año 2002, cinco años más tarde que en el catálogo de la biblioteca del REBIUN. Interpreto que este descuadre de cinco años se debe a que la Biblioteca Nacional recoge las obras publicadas en España y la del REBIUN tiene en la base de datos un mayor número de obras de origen extranjero. Por lo tanto la diferencia de al menos cinco años, se debe a cierto atraso en el caso de España sobre la producción de obras del Holocausto en el mismo momento en que este



se empieza a globalizar. El boom de obras de 1997 trajo a un aumento de producción de obras en España el año 2002.

En resumen la compilación de estos datos muestra como se ha despertado el interés por el Holocausto en las dos últimas décadas, y a la vez se evidencia como en el cambio de década de 1990 a 2000 hay cierto retraso en las obras publicadas en España respecto a las obras de producción internacional.



**PRIMERA PARTE:**

**EL MARCO TEÓRICO**



## **CAPÍTULO 1. SILENCIO E IRREPRESENTABILIDAD DURANTE LA INVISIBILIDAD SOCIAL DEL HOLOCAUSTO**

### **1.1. CONTEXTUALIZACIÓN TERMINOLÓGICA**

#### **1.1.1. Definición y sinónimos del concepto *Holocausto***

*Holocausto*, *Shoah*, *Auschwitz*, *Exterminio*... son algunos de los conceptos que se utilizan como sinónimos intercambiables, a pesar de las diferencias inherentes a cada término. Es necesario abordar esta confusión terminológica previa y esclarecer porque en esta tesis utilizo la palabra *Holocausto* en lugar de las otras palabras que se pueden usar como sinónimos.

El término *Holocausto* proviene del griego: *hólos*, 'entero'; y *kaíō*, 'quemar', y se refiere literalmente a una 'víctima que se abrasa entera'<sup>35</sup>. Hace referencia a un ritual religioso recogido en la Biblia en el que se incineraba una o más ofrendas en honor a Dios. El término se empezó a usar a principios de la década de 1960 en inglés, lengua en la que se popularizó y a finales de la década de 1970 se exportó exitosamente a otros países, convirtiéndose en una palabra de uso generalizado en el mundo occidental. Hasta entonces, escritores, académicos y periodistas se referían como "atrocidad", "la reciente catástrofe", o "el desastre", y muchas veces se mezclaba con otros acontecimientos, como el maltrato de los prisioneros americanos a manos de los japoneses<sup>36</sup>.

Hay varios acontecimientos a tener en cuenta para el asentamiento y la difusión del concepto *Holocausto*. En primer lugar, en el preámbulo de la Declaración de Independencia Israelí de 1948, la fórmula hebrea "*Nazi Shoah*" aparece en la traducción oficial al inglés como "*Nazi holocaust*"<sup>37</sup> y esta es una de las primeras veces que se utiliza públicamente el término. Poco después, en 1953 el estado de Israel creyó adecuado el estudio de la destrucción de los judíos europeos y creó el Yad Vashem como "Autoridad en el recuerdo de los mártires y los héroes". En el nombre del museo todavía se mantiene esta

---

<sup>35</sup> COROMINES, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Vol. IV. Barcelona: Curial, 1993.

<sup>36</sup> ALEXANDER, Jeffrey. "On the Social Construction of Moral Universals", p.6

<sup>37</sup> NOVICK, Peter. *The Holocaust in American Life*, p. 132

mención "*Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority*" que hace referencia a la etapa inicial del estado de Israel en la que se quería evitar un discurso de debilidad y dónde se mostrara al judío como víctima. El ideal de nuevo hombre israelí es el de aquel que desarrolla plena capacidad de defenderse, dejando de banda el discurso de la víctima. La destrucción de los judíos europeos era un acontecimiento todavía sin nombre pero que tenía la suficiente entidad como para provocar la creación de un museo y centro de investigación.

Entre 1957 y 1959 la palabra *Holocausto* tomó un significado específico al utilizarse en el Segundo Congreso de Estudios Judíos que tuvo lugar en Jerusalén. En el Yad Vashem se empezó a utilizar en algunas publicaciones<sup>38</sup> hasta que se adoptó como concepto con menoscabo de "desastre". La palabra *Holocausto* se consolidó cuando varios escritores y conferenciantes como Elie Wiesel la utilizaron públicamente y así se extendió a los medios de comunicación y tomó un significado histórico y trascendental del padecimiento del pueblo judío, diferenciándolo así de los horrores de la Segunda Guerra Mundial. El término Holocausto se universalizó el año 1978 a raíz de la serie televisiva *Holocausto* de la NBC, basada en un guión de Gerald Green.

*Holocausto* es la palabra actual más consensuada y de más difusión internacional, como se aprecia en una sencilla consulta en el Google. De la palabra "Holocausto" se obtienen 17.800.000 páginas, mientras que de la palabra "Shoah" se obtienen 1.940.000, en una consulta efectuada el 15 de septiembre de 2009. La misma consulta hecha casi un año más tarde (el 15 de julio de 2010) da un resultado diferente: 17.300.000 páginas por la palabra "Holocausto", y 3.980.000 por la palabra "Shoah". Así pues, podemos observar como la palabra "Shoah" aumenta su uso, mientras que el uso de la palabra "Holocausto", aunque mucho menos significativamente, disminuye. Es probable que esta diferencia refleje cierta tendencia que apunta a un plausible cambio terminológico en detrimento de la palabra Shoah.

El sentido original de la palabra *Holocausto*, ceñido a las víctimas judías, se ha ampliado propiciando un mayor equívoco. Actualmente también se utiliza como sinónimo de genocidio o de desastre humano de gran magnitud<sup>39</sup>. La fuerza de la palabra *Holocausto* desborda su significado original, saliéndose de

---

<sup>38</sup> La primera referencia en una publicación del Yad Vashem a la palabra Holocausto fue la publicación de su tercer libro del año donde uno de los artículos se titulaba "Problems Relating to a Questionnaire on the Holocaust".

<sup>39</sup> GUTMAN, Roy; RIEFF, David. *Crímenes de guerra: lo que debemos saber*. Barcelona: Debate, 2003.

los márgenes y utilizándose como sinónimo de genocidio, cuando de hecho, es un genocidio concreto: el perpetrado por los nazis contra los judíos europeos. La fuerza que la palabra Holocausto activa en nuestro imaginario hace que este término se utilice para incrementar hiperbólicamente el significado, en títulos de libros o películas como *Holocausto nuclear* o *Holocausto caníbal*, pervirtiendo así el sentido original de la palabra.

No obstante, el uso masivo de la palabra *Holocausto* es muy controvertido, puesto que en la creación y utilización del término hubo la voluntad de denominar únicamente la muerte de los judíos en los campos nazis, olvidando otros colectivos internados. Muchas veces se aplica genéricamente, sin tener presente que las historias vitales varían en función del grupo al cual pertenecía la víctima y del tipo de campo al cual se llegaba, y puede acabar relegando las otras comunidades al olvido (cuando menos, nominalmente). De hecho, Wiesel utilizó la palabra "porque le pareció que la única manera de preservar la singularidad de la tragedia como una tragedia judía"<sup>40</sup>. En esta creación terminológica yace la voluntad de hacer notar la unicidad histórica, puesto que como remarca Baer, "[ir]representabilidad, incomprensibilidad y unicidad histórica, son las claves interpretativas que están asociadas a la refundación terminológica (y mítica) del acontecimiento histórico y Wiesel es uno de sus principales artífices"<sup>41</sup>.

Pese a esto, el término "Holocausto" está muy cuestionado puesto que en su contexto religioso se utiliza como un sacrificio voluntario. Con la utilización de un término religioso que hace referencia a una ofrenda a Dios, parece justificar la muerte de millones de hombres y mujeres en sacrificio a Dios.<sup>42</sup>

"La palabra griega tiene una connotación religiosa [...] y no pasa desapercibida en ámbitos cristianos. De hecho, favorece múltiples interpretaciones, muchas de las cuales no serían en absoluto compartidas por pensadores judíos. La actual tendencia a rechazar el término Holocausto, por tener inadmisibles connotaciones sacrificiales, y la preferencia de los

---

<sup>40</sup> BAER, Alejandro. "De memoria judía a memoria universal." p.84

<sup>41</sup> BAER, Alejandro. "De memoria judía a memoria universal." p.84

<sup>42</sup> Como advierte Claude Lanzmann y recoge Carles Torner en *Shoah. Una pedagogia de la memòria*. Barcelona: Proa, 2002.

términos Shoah o Auschwitz, tiene su origen en esta ambigüedad semántica.”<sup>43</sup>

Para evitarlo desde Yad Vashem se propone utilizar la palabra *Shoah* en lugar de *Holocausto*. Claude Lanzmann propone esta palabra hebrea de forma que en la proyección fuera de su ámbito lingüístico universalice la destrucción de los judíos europeos. La utilización de la palabra hebrea otorga al término una opacidad querida, puesto que apela a la incompreensión del hecho mismo, a la vez que es una palabra con una “claridad constitutiva”, puesto que es un nombre singular, nuevo.

La posible traducción de la palabra hebrea *Shoah* es “desastre”, “devastación”<sup>44</sup>, “catástrofe” (especialmente utilizada en la literatura soviética rusa), y “destrucción” (en las comunidades ultra-ortodoxas)<sup>45</sup>. Esta palabra, ya lo hemos visto, se empleó rápidamente y ha sufrido una transformación del lenguaje hebreo: en un principio en la adopción de la palabra *Shoah* eran implícitos fuertes connotaciones bíblicas relacionadas con acontecimientos apocalípticos en la historia judía (como el Diluvio Universal)<sup>46</sup>. No obstante, la palabra se ha modificado y ha dejado de hacer referencia a los desastres menos graves (como los pogromos y otras formas de antisemitismo) para designar la gran devastación del siglo XX.

Según el Yad Vashem:

“La palabra bíblica *Shoah* (que significa “destrucción” desde la Edad Media) se ha convertido en un término hebreo estándar para referirse al asesinato de los judíos europeos en los años 40. La palabra *Holocausto* se empezó a utilizar durante los 50 y se corresponde al término en inglés, significando originariamente sacrificio que quema entero en el altar. La selección de estas dos palabras con orígenes religiosos refleja el reconocimiento de la naturaleza sin precedentes y la magnitud de los acontecimientos. Muchos consideran *Holocausto* como un término general por los crímenes y los horrores perpetrados por los nazis, otros admiten también bajo este término otras masacres. Consecuentemente consideramos importante usar la

---

<sup>43</sup> BAER, Alejandro. “De memoria judía a memoria universal.”, p.84

<sup>44</sup> TORNER, Carles. “El silenci d’Abraham Bomba. *Shoah* de Claude Lanzmann”. *Idees* (2003), núm. 18, p. 112

<sup>45</sup> [http://www1.yadvashem.orgsearchindex\\_search.html](http://www1.yadvashem.orgsearchindex_search.html) [consulta el día 18/07/08].

<sup>46</sup> OFER, Dalia. “Linguistic Conceptualization of the Holocaust in Palestine and Israel, 1942-53”. *Journal of Contemporary History* (1996), núm. 31, p.567-95



palabra hebrea *Shoah* para hacer referencia al asesinato y la persecución de los judíos europeos también en otras lenguas.”<sup>47</sup>

La palabra *Holocausto* es la más conocida y la más establecida en la sociedad española, a diferencia de la palabra *Shoah*, como hemos comprobado, por ejemplo, al hacer el vaciado de las obras indexadas en las bibliotecas españolas. Probablemente la palabra *Holocausto* se implementó a raíz de la serie *Holocausto* (1978), como sucedió en Alemania y en los otros países europeos, hasta que en Francia se empezó a usar la palabra *Shoah* después de la presentación del documental de Claude Lanzmann (1985), y de la influencia de uso de la palabra *Shoah* en Israel.

Si bien es verdad que en sus orígenes bíblicos tenía una evidente carga sacrificial, a día de hoy no es un pensamiento que sea fácilmente asociable por el común de la población. Recordamos que *Holocausto* quería decir “sacrificio de ofrendas en honor a Dios”, y por lo tanto, esta vertiente sacrificial podía plantear la lectura que Dios aceptaba el sacrificio y exterminio de su pueblo. Ahora bien, hace falta tener en cuenta que las palabras adquieren nuevos usos, y con el paso del tiempo, nuevos significados, y es este el caso de la palabra *Holocausto*. La potencia de su significado tras el horror del exterminio nazi diluye su significado primigenio. El conocimiento del significado que tenía la palabra *Holocausto* en la Biblia no creemos que a día de hoy eclipse el sentido del genocidio judío.

Los usos de las palabras *Holocausto* y *Shoah* varían en función de los países en las que se utiliza. De este modo, en los Estados Unidos está muy extendida la palabra *Holocausto*, en la que Elie Wiesel tuvo un papel importante por su uso y extensión, y de aquí principalmente se ha exportado a los otros países occidentales. La palabra *Shoah*, en cambio, surgida como reacción a la palabra *Holocausto* es principalmente usada en Israel y también en Francia, dónde probablemente incidió el documental y el discurso teórico de Claude Lanzmann en la sociedad francesa. Pero asimismo, más recientemente los conceptos *Shoah* y *Holocausto* representan respectivamente la alta cultura y la cultura de masas, y su contraposición es clara en la oposición de las opciones estéticas de la película *Shoah* de Lanzmann y *La lista de Schindler* (*Schindler's List*) de Spielberg.

---

<sup>47</sup> [http://www1.yadvashem.orgsearchindex\\_search.html](http://www1.yadvashem.orgsearchindex_search.html) [consulta el día 18/07/08].

En la tendencia de cambio de uso de la palabra *Holocausto* a la palabra *Shoah* se hace evidente un desplazamiento de control del peso académico de Estados Unidos a Israel, que a su vez incorpora otros países como Francia. Es decir, la palabra *Holocausto* ha tenido una notable vigencia en la etapa de la americanización y desde los Estados Unidos se ha llevado a término su universalización al resto de países occidentales, que también han utilizado la palabra *Holocausto*.

En tercer lugar, Raul Hilberg utiliza una paráfrasis puramente descriptiva que es la que utiliza en el título de su libro: *La destrucción de los judíos de Europa*. Comparte con los dos términos precedentes una visión exclusivamente judía de la tragedia de los campos nazis; pero a diferencia de estos, no tiene connotaciones bíblicas. Abraza todo el proceso que utilizaron los nazis hasta llegar al exterminio en las cámaras de gas y a la desaparición de los cuerpos en los crematorios. Desde las primeras detenciones, pasando por los asesinatos por asfixia en los camiones camino a Chelmno, y hasta los campos de concentración y exterminio, que son el final de una espiral genocida.

A continuación, también queremos hacer mención de varias maneras de referirse al Holocausto que hemos observado en los documentos bibliográficos con los que hemos trabajado. La fórmula "Solución Final", de uso relativamente frecuente en textos no académicos, es ciertamente perverso, puesto que utiliza el mismo eufemismo nazi para referirse al exterminio. Este concepto comporta la idea de un "problema" previo: la existencia indeseable del pueblo judío al que hace falta darle una solución: el exterminio. En muchos casos es utilizado inconscientemente, aceptando de manera involuntaria la terminología del *III Reich*. Otras veces, pero, se utiliza de una manera plenamente consciente como adhesión a la barbarie nazi en grupos neonazis o antisemitas de diversa índole.

Otras denominaciones comúnmente usadas como "Deportación", "Exterminio", "*Lager*", "Universo Concentracionario" y "Auschwitz", comparten el hecho que no incluyen la totalidad del proceso. La "Deportación" sólo haría referencia a la movilización de los hombres, mujeres y niños a los guetos y a los campos, obviando nominalmente el proceso anterior y posterior. Anterior sería el proceso de persecución, desposesión, y desdignificación de las víctimas, mientras que tras la deportación esperaba mayoritariamente la muerte, o una tormentosa vida en los campos de concentración y exterminio. Lo mismo sucede con la palabra "Exterminio". En este caso, pero, se prioriza el final de la cadena de la muerte. Naturalmente que las cámaras de gas de los campos de

exterminio son un aspecto único y característico del nazismo, pero se deja de lado los campos de concentración que hacían poco o ningún uso de las cámaras de gas y los crematorios, o los casos de resistencia y supervivencia, que nos permiten conocer mediante el testimonio de los vivos las historias de los muertos.

La palabra “*Lager*” –“campo” en alemán–, es muy utilizada en la obra de Primo Levi para referirse a la vida y la muerte en los campos nazis, y muy especialmente, a su vivencia al campo de Buna-Monowitz en Auschwitz. En su narración, incluye el proceso de captura, deportación, vida y muerte en los campos, y la liberación, pero deja en segundo lugar los casos de exterminio llevados a término por los nazis fuera de los campos nazis y que sirvieron de precedentes indudables e ineludibles. Por ejemplo, los camiones de Chelmno; los entierros masivos y el descubrimiento de la necesidad de eliminar los cuerpos sin dejar rastro de los *Einsatzgruppen*<sup>48</sup>, de una manera más *higiénica*. Esta vertiente, en cambio, queda incluida en los conceptos *Shoah*, *Holocausto*, o en la asepsia del término de Raul Hilberg de “destrucción de los judíos de Europa”<sup>49</sup>.

El concepto “Universo Concentracionario” proviene del título del libro de David Rousset<sup>50</sup>, publicado en 1946. Se proporciona así una popular metáfora, especialmente en Francia, para referirse a la vida dentro de los campos nazis. Es así hasta el punto que en *Le Petit Robert* la palabra “*concentrationnaire*” se define con el título del mismo libro<sup>51</sup>. Según nuestro entender da una mayor posibilidad de identificación con los colectivos no-judíos que sufrieron los campos nazis.

---

<sup>48</sup> Los “grupos de operaciones” eran escuadrones de ejecución itinerantes integrados por miembros de la SS, la SD y la Policía secreta nazi, que se dedicaban a la aniquilación de colectivos, principalmente de los judíos, pero también de los gitanos y los disidentes políticos.

<sup>49</sup> HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005

<sup>50</sup> David Rousset (1912-1997) militante trotskista desde 1943 hasta 1947, luchó en la Resistencia hasta que fue detenido por la Gestapo y deportado a Buchenwald. Estuvo encarcelado en varios campos de concentración (Buchenwald, Neuengamme, Helmstedt y Woebbelin) durante dieciséis meses -desde enero de 1944 hasta la liberación de los campos de concentración por tropas norteamericanas. Escribió *Universo Concentracionario* al poco tiempo de la liberación (agosto de 1945). Trabajó de periodista y escritor y fue un reconocido militante político.

<sup>51</sup> “1946 – (campo de) concentration. Relatif aux camps de concentration. “*L’univers concentrationnaire*” de D. Rousset.”

De la construcción "Universo Concentracionario", entendemos por "universo" "todo lo que existe", ya sea tanto la superficie del mundo, como los individuos que lo pueblan. Sin duda, así era para los *concentracionarios* que habitaban los campos nazis, donde todo el que existía estaba delimitado por el alambre espinoso. "El Universo Concentracionario" se convirtió en un microcosmos cercado que reproducía, como un espejo que devuelve la imagen deformada, una clase de copia defectuosa y terrible del mundo exterior. Por otro lado, también se entiende por universo el "conjunto constituido por todos los cuerpos celestes y el espacio que los contiene". Los campos nazis funcionaban como un sistema planetario dónde el campo más importante recibía los presos y una serie de campos más pequeños actuaban en modo de satélites dónde, normalmente, había fábricas. De los campos importantes se enviaban los presos a los secundarios para trabajar. En el primer campo había un departamento administrativo que ubicaba los presos en los campos pequeños de acuerdo con las necesidades de producción. Así pues, el sistema de los campos funciona como un universo en el cual hay estrellas, alrededor de las que orbitan planetas, y a su vez, circundados por satélites.

Como indica la palabra *concentracionario*, en pocos kilómetros se concentraban en miles de presos, con las desventajas que esto supone. A diferencia de otras comunidades, donde sus miembros tienen elementos en común que favorecen los vínculos de cohesión grupal, la concentración de los campos alemanes forzaba la convivencia de personas con realidades muy diferentes. El único motivo para el hacinamiento masivo era la voluntad de infringir padecimiento de quienes los capturaron y oprimían. Por otro lado, varios autores desarrollan términos similares. Este es el caso de Jorge Semprún y Elie Wiesel en una conversación en motivo del quincuagésimo aniversario de la liberación de los campos. Semprún se refiere a ellos como "*archipel concentrationnaire*" y Wiesel menciona "*le monde concentrationnaire*"<sup>52</sup>.

Finalmente "Auschwitz" ha operado, en la conciencia colectiva, como topónimo del horror, llegando a designar la totalidad del sistema concentracionario. Auschwitz se ha resemantizado, y en el imaginario colectivo equivale a exterminio. Como advierte Jaime Vándor, muchas veces se utiliza "Auschwitz como término genérico (así lo ha hecho Enzo Traverso a La *historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales* [...]) que no hace sino

---

<sup>52</sup> SEMPRÚN, Jorge; WIESEL, Elie. *Se taire est impossible*. Turin: Mille et une nuits, 2003.

que traer confusión al atribuir a una parte el significado del todo.”<sup>53</sup> Más que una sinécdoque que “trae confusión”, creemos que Auschwitz se ha convertido en un símbolo para la cultura occidental, y que este topónimo tiene un enorme poder sugerente del sufrimiento que el hombre puede infringir al hombre.

Una vez expuestos estos sinónimos, de uso más o menos certero, es necesario adentrarnos en la compleja definición de Holocausto. Por eso debemos consultar las definiciones oficiales de los dos principales centros de investigación del mundo: la Escuela Internacional para el Estudio del Holocausto del museo Yad Vashem de Jerusalén, y el Centro de Estudios Avanzados del Holocausto del United States Holocaust Memorial Museum de Washington.

Según el Yad Vashem, *Holocausto* es “la suma del total de acciones antijudías llevadas a término por el régimen nazi entre 1933 y 1945: desde la desposesión de los alemanes judíos de su estatus económico y legal en los años 30, a la segregación y el hambre en los distintos países ocupados, hasta la muerte de aproximadamente 6 millones de judíos europeos. El Holocausto es parte de una serie de actos de opresión y asesinato de varios grupos políticos y étnicos en Europa cometidos por los nazis. No obstante, tiene un significado especial la excepcional actitud con la que los perpetradores —los nazis— observaban sus víctimas judías. Según la terminología nazi, los judíos eran aludidos como la “judería mundial”, un término sin paralelo respecto a otros grupos étnicos, ideológicos o sociales. Los nazis proclamaron el objetivo de la erradicación de la judería europea”<sup>54</sup>.

Para el U.S. Holocaust Memorial Museum “El Holocausto se refiere a un genocidio específico de la historia del siglo XX: la sistemática persecución y aniquilación de los judíos europeos promovido por el estado nazi alemán y sus colaboradores entre el 1933 y el 1945. Los judíos fueron las principales víctimas —6 millones murieron—; los gitanos, los discapacitados y los polacos también fueron objetivos de la destrucción por motivos raciales, étnicos o nacionales. Muchos millones más, incluidos homosexuales, testigos de Jehová,

---

<sup>53</sup> VÁNDOR, Jaime. “Los campos en la literatura. Reflexiones y ejemplos de la narrativa concentracionaria”. *Anthropos* (2004), núm. 203, p. 126

<sup>54</sup> [http://www1.yadvashem.orgsearchindex\\_search.html](http://www1.yadvashem.orgsearchindex_search.html) [consulta el día 18/07/08].

prisioneros soviéticos de guerra y disidentes políticos también sufrieron la grave opresión y muerte bajo la tiranía nazi.”<sup>55</sup>

Así pues, observamos la repetición de los mismos criterios para establecer la definición y las obvias coincidencias en las dos definiciones de referencia. En primer lugar, se establece el mismo marco cronológico (de 1933 a 1945); en segundo lugar, la idea que el holocausto consiste en un *proceso* que va desde la desposesión y la segregación hasta la aniquilación; y en tercer lugar, la coincidencia de los colectivos: los nazis alemanes y sus colaboradores fueron los perpetradores, y las víctimas, que principalmente fueron judías (6 millones de muertos). Ahora bien, hay en ambos casos una mención a que los judíos no fueron las únicas víctimas del nazismo.

Y aquí se nos presenta una cuestión controvertida sobre la definición del Holocausto, puesto que no queda claro el papel de los colectivos de víctimas no judíos. En ambas definiciones se habla de la singularidad de las víctimas judías, y en ambas definiciones se menciona que hubo otros grupos políticos, étnicos, ideológicos o sociales que también fueron víctimas. La diferencia principal, es que en la definición del Yad Vashem no se incluye la mención de los otros colectivos, y que en la definición del U.S. Memorial Museum, agrupa los judíos con otros colectivos víctimas por motivos raciales, étnicos o nacionales (gitanos, discapacitados y polacos), y los distingue de los otras millones de víctimas por otros motivos (homosexuales, testigos de Jehová, prisioneros soviéticos de guerra y disidentes políticos), estableciendo así una segunda gradación entre los colectivos de víctimas. Por lo tanto, el término Holocausto a día de hoy no ofrece claridad expositiva a lo que se refiere el lugar que ocupan los colectivos de víctimas no judíos, que también sufrieron y murieron en los campos de concentración.

Por otro lado, Jorge Semprún advierte de un cambio de apreciación social de las víctimas del nazismo en los últimos años. En los primeros años no se distinguía a los deportados judíos de los políticos en los campos nazis, y el exterminio judío quedaba diluido dentro de los discursos de homenaje a los deportados políticos, en los primeros actos de conmemoración. No obstante, se pasa de esta falta de apreciación de la realidad de las víctimas judías, a ser casi la única realidad:

---

<sup>55</sup><http://www.ushmm.org/education/foreducators/guidelines/index.utp?content=guide1.htm> [consulta el día 18/07/08]. Una definición más larga del término en: <http://www.ushmm.org/wl/article.php?lang=10005143>

“El otro problema consiste en exagerar la singularidad hasta el punto de pensar que no hay otra. Este proceso también existe. Ahora se acaba de publicar un libro muy interesante de una señora que se llama Alma Stern. El libro se titula *Le savoir déporté (El saber deportado o de los deportados)*. Es un libro muy interesante, lo repito, pero en él no hay más que judíos. Hemos llegado al extremo contrario. Todo lo que sirve para elaborar la teoría y el concepto y la realidad (al menos conceptual, porque yo no sé si de verdad existe un saber deportado) todo lo que se da como elemento de referencia real, no textual, es judío. Como si no hubiese habido más que deportados judíos en los campos. Eso tampoco es verdad.”<sup>56</sup>

Por lo tanto, también hay una especie de corriente que busca establecer la preeminencia de la propia realidad, quizá en detrimento injusto de las otras víctimas. Lo que sí está claro es que los *campos de exterminio* fueron fruto de una especialización de los *campos de concentración* con la principal intención de exterminar el pueblo judío. Los campos de concentración se crearon al principio (Dachau se creó en 1933, poco después que Hitler subiese al poder) para retener cualquier *enemigo* del régimen nazi, desde los opositores políticos, pasando por colectivos que no se sometían a la disciplina nazi, como los testigos de Jehová, hasta los que consideraban desviados que pervertían la pureza de la raza aria como los homosexuales o los disminuidos psíquicos. De la primigenia voluntad de apartar de la sociedad los enemigos de varios colectivos encarcelándolos en los campos de concentración, se evolucionó a la realidad del exterminio de los judíos en los campos de exterminio. El exterminio estaba destinado a los judíos, y este proceso se llevó a término *in crescendo*: se inicia con su invisibilización y desdignificación por parte del Estado y culmina con el exterminio en las cámaras de gas<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> MUNTÉ, Rosa-Àuria. “Una entrevista a Jorge Semprún. La narración de la vivencia de los campos de concentración en la literatura y el documental”. *Trípodos* (2004), núm. 16, p.133. Ver la entrevista en el documento 1.2. del anexo, p. 467.

<sup>57</sup> La política antisemita era una de las premisas del nacionalsocialismo antes de que Hitler accediera al poder, como aparece manifiestamente en *Mi lucha*. Una vez Hitler accedió al gobierno puso en marcha un proceso de persecución con la firme voluntad de segregar los judíos, y el gobierno promulgó un conjunto de leyes marcadamente judeofóbicas (cómo se lee en la “Ley de ciudadanía del Reich y Ley para la protección de la sangre y el honor alemán” 15 de septiembre de 1935). El racismo de estado permitió y propició los boicots a comercios y empresas judíos, como por ejemplo la conocida *Kristallnacht* o *Noche de los cristales rotos* (el 9 y 10 de noviembre de 1938). La decisión de exterminar a los judíos es posterior (la “solución final” se consensuó en la conferencia de Wansee el 20 de enero de 1942), y pasa por varias etapas antes de la liquidación masiva en los campos de

## 1.2. SILENCIO E IRREPRESENTABILIDAD

En este capítulo expondremos el contexto histórico y social de los años posteriores a la guerra en los que predominó el silencio y las primeras aproximaciones a la idea de irrepresentabilidad tanto de los testimonios supervivientes que escribieron sobre su experiencia como el de los intelectuales más próximos al genocidio.

En primer lugar presentaremos el contexto histórico y la falta de percepción social del Holocausto desde el fin de la guerra hasta la década de 1970, que son aproximadamente los años en los que no se distinguía el Holocausto de los otros terribles acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. En estos años predominó el silencio, o mejor dicho, los silencios, ya que se tratan de maneras distintas de callar ante la evidencia de la destrucción de los judíos europeos, en función del trauma y de la aproximación al foco del horror.

Entre los supervivientes del Holocausto y los concentracionarios que escribieron e influyeron en el debate sobre representación se extiende el trauma resultado de la extrema violencia de la que habían sido víctimas. Los supervivientes toman conciencia de la excepcionalidad de la experiencia (sobre)vivida y temen que cuando relaten su experiencia al común de la sociedad, estos no los creerán. Entre los supervivientes, según expondremos detalladamente, se dan principalmente tres reacciones ante el horror: la necesidad de callar, sumiéndose en el silencio; la necesidad de hablar para exorcizar el dolor y los fantasmas; y la superación del silencio inicial, al relatar la propia experiencia con el paso de los años.

En segundo lugar, el silencio impregna también a la intelectualidad pero de un modo distinto. Los únicos intelectuales sensibles a la gravedad de lo que acababa de suceder en Europa fueron los judíos exiliados. Entre estos intelectuales, cabe destacar a Theodor Adorno, cuyo conocido *dictum* aun no tiene la preeminencia que logrará en los años posteriores, pero que se

---

exterminio: desde los fusilamientos y entierros en fosas comunes, como sucedió en Babi Yar (Ucrania), hasta los camiones de gas de Chelmno (Polonia). La unión de los campos de concentración con el exterminio que se llevaba a término secretamente es de finales 1941. El primero de noviembre de 1941 se empezó a construir el campo de Belzec (en Lublin) seguido de Sobibor, construido a gran velocidad entre el marzo y el abril del 1942, y de Treblinka (el julio del mismo año acabaron las obras). La numerosa afluencia de deportados hizo que el 1942 hubieran reformas en los primeros campos para instalar las cámaras de gas. HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005.



convierte en la primera manifestación importante que sirve de punto de partida y argumento clave para la idea de irrepresentabilidad del Holocausto. Su línea de pensamiento tiene su precursor en Ludwig Wittgenstein y su proposición sobre la necesidad de guardar silencio.

El silencio también impregna de modos distintos y en ámbitos diferentes las reflexiones sobre la lengua y la literatura. Es imprescindible la reflexión de Viktor Klemperer sobre la perversión de la lengua alemana en el III Reich, así como la conciencia de George Steiner y también de Elie Wiesel que esta perversión de la lengua afecta e influye en la literatura de los años inmediatamente posteriores. Steiner reflexiona también sobre el silencio en la literatura como una manifestación de la modernidad, y relaciona esta tendencia al silencio como una reacción a la impresión de los traumas del siglo XX. Las palabras sin sentido y la verborrea de los años previos obligaron al silencio. De un modo parecido, el silencio de la tradición jasídica que Elie Wiesel conocía bien, también se convierte en un referente a imitar. Además, el autor postula por la imposibilidad de la novela para decir el Holocausto.

### **1.2.1. Contexto histórico y percepción social durante los años de invisibilidad del Holocausto**

La Primera Guerra Mundial logró un nivel de violencia sin precedentes, que permitió a los coetáneos tomar conciencia que había empezado una nueva manera de hacer la guerra. Se impuso, por vez primera, el combate salvaje y directo en la dureza de las trincheras, dónde la utilización de nuevas armas en combinación con viejas tácticas militares causa mortalidades especialmente crueles entre los soldados. Pero la carnicería de la guerra no fue únicamente entre los soldados en los campos de batalla. La sociedad se consideró un enemigo objetivo, y ya no se requería que hiciera ninguna acción colectiva para representar una amenaza. En los tableros de los estrategas militares, la población civil pasa a ser una nueva pieza de guerra. Los desplazamientos forzados y la muerte anónima en masa hicieron que "la violencia que se desencadenó entonces en Europa pueda ser calificada legítimamente como "extrema", tanto en sus aspectos cuantitativos como cualitativos, por los

historiadores dedicados a construir una antropología de la guerra".<sup>58</sup> Ahora bien, esta "violencia extrema" fue aceptada bien pronto. Esta aceptación durante la posguerra de la Primera Guerra Mundial propició los totalitarismos posteriores, que sirvieron de preludeo para la dinámica de violencia que empezó de nuevo el 1939.

Las brasas de la violencia extrema de la Primera Guerra Mundial reviven durante la Segunda Guerra Mundial, y la antesala que significó la Guerra Civil Española.<sup>59</sup> Más concretamente, las masacres de la población civil se repiten y el estado nazi las organiza con precisión. Primeramente fueron actos contra los bienes de los judíos (como la *Kristallnacht* o Noche de los Cristales Rotos el 1938), y más tarde fueron los fusilamientos masivos, y los entierros en masa en fosas comunes o la cremación de los cuerpos a partir del año 1941. Los campos de concentración y exterminio son la condensación espacio-tiempo de esta violencia extrema que se inicia con la desposesión, la desdignificación, la deshumanización, el viaje tormentoso en vagones de ganado, y culmina en la muerte masiva en las cámaras de gas.

Durante el tiempo del Holocausto, y pese a la extendida creencia actual que la sociedad civil internacional desconocía el exterminio en Centroeuropa, empezaron a llegar noticias sobre lo que sucedía. En 1942, cuando la guerra y el exterminio todavía estaban en plena convulsión, el *New York Times* publicó, en las páginas interiores, en la sección de sucesos, varias noticias sobre el exterminio de un millón de judíos. Entonces, esta información no trascendió a la portada de los diarios porque no se dio la suficiente credibilidad a las cifras de la exorbitante matanza.<sup>60</sup>

El conocimiento sobre el exterminio nazi hizo que en julio de 1942 20.000 personas se manifestaran en Madison Square Garden en protesta por la muerte de los judíos centroeuropeos. Un año más tarde, en el *American Jewish Congress*, se enunciaba la muerte de dos millones de judíos en manos nazis, y los representantes judíos intentaron convencer a los gobiernos aliados de la necesidad bombardear Auschwitz. No obstante, desde las esferas militares

---

<sup>58</sup> BRUNETEAU, Bernard. *El siglo de los genocidios. Violencias, masacres y procesos genocidas desde Armenia a Ruanda*. Madrid: Alianza, 2004, p.46.

<sup>59</sup> Por poner un ejemplo, el bombardeo de Guernica fue el primer bombardeo contra población civil con el fin de desmoralizar al enemigo, y fue llevado a cabo por la aviación *Condor* alemana en apoyo militar a los generales del bando Nacional.

<sup>60</sup> LAQUEUR, Walter. *Le terrifiant Secret. La "Solution Finale" et l'information étouffée*. Paris: Gallimard, 1981, pp.94-95.

simplemente no se consideró un objetivo militar lo suficiente destacado, puesto que la atención se centraba en los objetivos estratégicos para la guerra<sup>61</sup>.

Por otro lado, la película *El gran dictador* de Charles Chaplin, del año 1940 (antes de que se aplicara el exterminio masivo), muestra la percepción de la sociedad norteamericana sobre el sufrimiento de los judíos y la crueldad del nazismo. En la película se pone de manifiesto los abusos a los que son sometidos los judíos, las leyes raciales, la pérdida de derechos civiles, y los ataques contra los individuos y comercios perpetrados por el mismo estado, como por ejemplo en la *Kristallnacht* de 1938. El sufrimiento y la resistencia de los protagonistas, el barbero judío y la joven Hannah, está contrastado con el abuso de poder de los nazis que aparecen, y las ansias expansionistas de Hitler (Hynkel en la película).

A finales de la guerra, las primeras crónicas en los Estados Unidos de la liberación de los campos se locutan –Edward R. Murrow reporta desde Buchenwald para la CBS radio, el 15 de abril de 1945–<sup>62</sup> y se publican en *The New York Times* y *The Angeles Times* el 18 de abril de 1945, acompañadas de fotografías de Buchenwald, en la que 1.200 civiles alemanes son obligados a visitar el campo. Estas crónicas causan un notable impacto en la población: las crónicas ilustradas con las fotografías de los campos nazis se publican por toda Europa, incluso en la España franquista<sup>63</sup>. En las fotografías de las publicaciones norteamericanas, las víctimas depauperadas se comparan con las fotografías de los alemanes bien alimentados, y las imágenes de los supervivientes de los campos se convierten en potentes iconos del horror nazi, y del mal que representan.

La publicación de las fotografías en los periódicos evidencia el genocidio, pero la representación de los campos nazis continuó ocupando una posición

---

<sup>61</sup> Son famosas las fotografías expuestas en los principales museos, como el Yad Vashem de Jerusalén y el Imperial War Museum de Londres en las que aparecen fotos aéreas de Auschwitz. Estas fotos evidencian el conocimiento de los aliados de los campos nazis, y la posibilidad de bombardearlos, que fue rechazada porque no se consideró un objetivo suficientemente relevante.

<sup>62</sup> CARR, Steven Alan. "Staying for Time: The Holocaust and Atrocity Footage in American Public Memory". *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema*. New York: Continuum, 2008, p.63

<sup>63</sup> Ver las crónicas publicadas por Carles Sentís en *La vanguardia*: "Una incursión por territorio bélico de Alemania" (firmada el 12 de mayo de 1945, y publicada un día más tarde), y "Visita al campos de concentración de prisioneros de Dachau" (15 de mayo de 1945). SENTÍS, Carles. *El procés de Nuremberg viscut per Carles Sentís*. Barcelona: La Campana, 1995.

marginal. Incluso a pesar de los testimonios de los supervivientes, y de los libros que algunos de ellos publican, no hubo disposición a escuchar. El horror de los campos no se podía distinguir de los millones de víctimas de los bombardeos, del hambre y de las epidemias causadas por la guerra y, socialmente, no se apreció ninguna peculiaridad ni diferencia con el resto de víctimas de los crímenes nazis.

En lo que se refiere a aspectos jurídicos, el legalista Raphael Lemkin crea en 1944 el término *genocidio* que define como "los esfuerzos por destruir los fundamentos de los grupos nacionales y étnicos, y se refiere a una amplia tipología de actividades, incluidos los ataques a las instituciones políticas y sociales, a la cultura, la lengua, los sentimientos nacionales, la religión, la existencia económica, la seguridad personal y la dignidad."<sup>64</sup> En otras palabras, el término genocidio ya en su definición pretendía dar una cobertura a lo que sucedió durante el Holocausto, ampliando la definición más allá de los campos de la muerte y los asesinatos en masa.

Su definición tiene influencia en los juicios de Nuremberg de 1945 y 1946, emprendidos contra veinticuatro de los principales dirigentes supervivientes del gobierno nazi capturados, y de varias de sus organizaciones más destacadas. No obstante, durante los juicios de Nuremberg no se percibió que el tribunal juzgara crímenes contra la Humanidad, sino que se entendió como un juicio de los vencedores aliados contra los principales dirigentes, funcionarios y colaboradores del régimen nazi. Nuremberg se lee como un castigo a los responsables del régimen nazi, y las pruebas que se aportan pretenden mostrar su culpabilidad, no exponer y juzgar su papel en el exterminio. Las revelaciones que allá se hicieron sobre los crímenes en masa de judíos no causaron un especial impacto para la audiencia de posguerra, y la victoria y Nuremberg pusieron fin al nazismo y aliviaron sus efectos malignos.

En Israel, país receptor de un gran número de supervivientes del Holocausto, se inaugura en 1953 el museo Yad Vashem Autoridad para el Recuerdo de los Mártires y Héroes del Holocausto, y como se puede observar en el nombre completo del museo, se resaltó más el carácter combativo de los judíos que se rebelaron en el gueto de Varsovia que no el énfasis en el sufrimiento y en las víctimas.

---

<sup>64</sup> LEMKIN, Raphael. *El dominio del eje en la Europa ocupada*. Madrid: Prometeo libros, 2009

En 1955, una década después del fin de la guerra, y a pesar que la sociedad estaba poco interesada en los sufrimientos de la guerra, que todavía se percibían recientes, se llevó al teatro con gran éxito de público el *Diario de Anna Frank*. El libro lo había publicado su padre Otto Frank con éxito en 1947, y en 1959 se convirtió en una película de gran éxito de taquilla, bajo la dirección de George Stevens. También en 1955 se presentó en Cannes fuera de concurso el documental *Noche y niebla* de Alain Resnais en el que se volvía a los campos nazis abandonados, filmados en color, con los hierbajos creciendo entre los raíles, para trabar un discurso de recuerdo y explicación del horror (guionizado por el superviviente Jean Cayrol) con las imágenes de archivo en blanco y negro.

Todavía no existía una palabra específica para designar la destrucción de los judíos europeos. La palabra *Holocausto* se usa por primera vez en 1948, pero no se empieza a conocer hasta 1957 y 1959, cuando varios escritores y conferenciantes como Elie Wiesel la empiezan a utilizar, aunque no se globaliza hasta 1978, como ya hemos explicado<sup>65</sup>. Tampoco existe la categoría de *superviviente* de los campos, y en los Estados Unidos, la memoria de la vivencia no tenía cabida más allá de los colectivos de víctimas, que eran acogidos bajo la denominación de desplazados (*displaced persons*)<sup>66</sup>. La comunidad judía evitaba mostrarse como víctima porque temían que esto fuera interpretado como signo de debilidad, y por eso el trauma se localiza y se particulariza en el padecimiento de estos judíos supervivientes. Durante cerca de los tres decenios posteriores a la guerra, la actitud predominante fue la de la invisibilidad de la realidad de Auschwitz:

“Auschwitz no es ni el caso Dreyfus, ni la guerra civil española, ni tampoco la guerra de Argelia o la del Vietnam: episodios ante los cuales los intelectuales se sintieron interpelados y reaccionaron asumiendo sus “responsabilidades”<sup>67</sup>

Así pues, muchos intelectuales no supieron reaccionar al exterminio de los judíos Europeos. Enzo Traverso habla de los intelectuales *cegados* para referirse a esa mayoría que no supieron darse cuenta del exterminio en los años inmediatamente posteriores a la guerra, y que no saben detectar ni

---

<sup>65</sup> Ver apartado “Contextualización terminológica” del capítulo 1

<sup>66</sup> BAER, Alejandro. “De memoria judía a memoria universal.” p.81.

<sup>67</sup> CHOMSKY, Noam. “The responsibility of Intellectuals”. *New York Review of Books* (23 de febrero de 1967).

analizar la importancia de la desaparición de los judíos y lo que esto significa para la sociedad. La obra de Sartre *Réflexions sur la question juive* (1946)<sup>68</sup> es una buena ilustración de la ceguera de ciertos intelectuales, puesto que deja en segundo término el exterminio masivo de los judíos, pese a que el estudio pretenda hablar de "la cuestión judía" a la salida victoriosa de la Segunda Guerra Mundial.

Son varios los elementos que contribuyen a la ceguera del genocidio judío. Primeramente, subsiste un fondo social y cultural de antisemitismo, profundamente arraigado en Europa, y que permitió que la sociedad civil restara insensible al sufrimiento de los judíos. En segundo lugar, comprender el significado de los campos de exterminio en el contexto de la guerra se hace más difícil. El asedio de Leningrado, la destrucción de Varsovia y Berlín, los bombardeos y destrucciones de ciudades como Dresde o las bombas de Nagasaki e Hiroshima ocultan o disimulan la existencia de los campos de exterminio. Finalmente, la difusión de materiales fotográficos y cinematográficos inmediatamente posterior a la guerra se limitó, motivada sobre todo por la poca predisposición por parte de la opinión pública, más deseosa de olvidar la guerra que de descubrir nuevos horrores.

Irving Howe del *New York Intellectuals* proporciona un ilustrativo ejemplo de la incapacidad de los intelectuales en aquellas fechas para darse cuenta de lo que significó la cámara de gas y el exterminio de los judíos europeos:

"¿Cuándo tuvimos conocimiento por primera vez de las cámaras de gas? ¿Cómo reaccionamos a las noticias que provenían de Europa sobre el exterminio sistemático de los judíos? [...] estas preguntas, que también me las planteé durante años, desencadenaban un enfrentamiento de recuerdos confusos. [...] La gente no reacciona a los grandes cataclismos con pensamientos claros y emociones poderosas; gruñen, dudan, se atrincheran en las antiguas opiniones, huyen atemorizados."<sup>69</sup>

En Francia, Holanda y Bélgica, la reconstrucción de la identidad se hizo por la vía de la recuperación de la memoria heroica de los combatientes contra el nazismo: la de los mártires y héroes que murieron en defensa de su país, y

---

<sup>68</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Reflexiones sobre la Cuestión Judía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988

<sup>69</sup> TRAVERSO. *La historia desgarrada*, p.31 cita a: HOWE, Irving. *A margin of hope. An intellectual autobiography*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p.247.

contra el totalitarismo. Los actos de conmemoración olvidaban la realidad del exterminio de los judíos en su territorio.

Incluso Israel, con un 30% de la población inmigrante procedente de la Europa bajo dominación hitleriana, silenció la memoria de los supervivientes. Desde ciertos colectivos judíos se encaja Auschwitz como otra manifestación del rechazo a la integración judía en la diáspora. Se potencia la convicción de una opción nacional, y como señala Saul Friedländer, Auschwitz queda integrado en la secuencia histórica de las catástrofes judías que desembocan en el nacimiento redentor del Estado Judío. Se hacía extremadamente difícil integrar el horror de los campos en la optimista narrativa del "nuevo hombre" judío que dejaba atrás años de sufrimientos y diáspora en la concreción de un naciente estado libre y democrático<sup>70</sup>. Por eso, se apropian de Auschwitz como un elemento más de legitimación política.

La transición hacia la visualización del Holocausto se da en la década de los 60, en la que hay varios acontecimientos que hacen que se hable del genocidio nazi y de los campos de exterminio, pero que no generan todavía suficiente reflexión intelectual al respecto. Son acontecimientos que acabarán germinando en la década siguiente, y que hacen que la ceguera propia de la postguerra se supere. André Schwarz-Bart ganó el premio Goncourt el 1959 por *Le Dernier des justes*.<sup>71</sup> Sus padres, de origen judío-polaco, emigraron a Francia en 1924, donde él nació, y de donde fueron deportados a Auschwitz en 1941. En el libro cuenta la historia de una familia judía desde el tiempo de las cruzadas a la cámara de gas de Auschwitz.

En 1961 Adolph Eichmann, el responsable de los transportes de deportados a los campos nazis es descubierto en Argentina y llevado en secreto a Israel para ser juzgado ante un tribunal. La celebración de este juicio contra Eichmann, ni más ni menos que en Jerusalén fue un episodio de gran trascendencia internacional y que inició el tímido viraje de la conciencia pública sobre el exterminio nazi en la opinión pública en la década de los 60. El juicio fue una escenificación política y su importancia fue más allá del castigo al criminal nazi, para ser un acto de pedagogía nacional de la memoria.<sup>72</sup> En el juicio no sólo se trató de juzgar a Eichmann, sino que el conocimiento del Holocausto se convirtió en un debate público que interesó al común de la

---

<sup>70</sup> BAER, Alejandro. "De memoria judía a memoria universal." p.82.

<sup>71</sup> SCHWARZ-BART, André. *El darrer just*. Barcelona: Vergara, 1964

<sup>72</sup> BAER, Alejandro. "De memoria judía a memoria universal." p.83.

población. El juicio fue seguido por Hannah Arendt, quien en los años 30 se exilió de Alemania huyendo del Holocausto, y que cubre como periodista para el New York Times. De las reflexiones surgidas de la observación de las declaraciones de Adolph Eichmann, Arendt publica en 1963 el libro *Eichmann in Jerusalén: a Report on the Banality of Evil*<sup>73</sup> en el que recoge su idea de la banalidad del mal. El año del juicio, 1961, también fue cuando se publicó una de las obras históricas referentes del Holocausto *The destruction of the European Jews* de Raul Hilberg<sup>74</sup>.

De 1963 a 1965 se celebra el segundo juicio de Auschwitz en Frankfurt (el primer juicio de Auschwitz se celebró en Cracovia en 1947-48). Este juicio tiene un recibimiento distinto a los anteriores efectuados también en Alemania, ya que en esta misma década, se produce un cambio destacado en la autopercepción. El cambio generacional motiva, en gran medida, la mutación de la autoimagen de la sociedad alemana, puesto que los hijos plantean dudas substanciales a los padres, encarándolos con una plausible responsabilidad. De este modo, en la sociedad alemana se desplaza la impresión de ser las víctimas de un trato injusto al salir perdedores de la guerra para reconocer el auténtico papel de víctima a los perseguidos por el gobierno nazi. En estas fechas se extiende el debate sobre la *Vergangenheitsbewältigung* (superación o dominación del pasado) "una palabra de nueva acuñación que refleja ya la existencia de un pasado de culpabilización y que implica un trauma no resuelto".<sup>75</sup>

En la Guerra de los Seis Días Árabe-Israelí de 1967, el Holocausto cobró importancia en Israel y en la conciencia de los judíos estadounidenses, y legitimó la guerra.<sup>76</sup> Por otro lado, el clima político y cultural de los años sesenta en los Estados Unidos rechaza los discursos excluyentes y monolíticos y propicia el redescubrimiento de las identidades étnicas y religiosas minoritarias del país. El movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos fue una lucha larga y mayoritariamente no violenta con el fin de que todos los ciudadanos tuvieran los mismos derechos civiles y la misma igualdad ante la ley. Este movimiento sobre todo fue una lucha de los afroamericanos por

---

<sup>73</sup> *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal.* Barcelona: Lumen, 2003

<sup>74</sup> HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos.* Madrid: Akal, 2005

<sup>75</sup> BAER. "De memoria judía a memoria universal", p.83.

<sup>76</sup> YOUNG, James. *The Texture of Memory.* New Haven, 1993



acabar con la segregación racial que tenía una especial virulencia al sur de los Estados Unidos. Una lucha que tuvo sus orígenes en el boicot de los autobuses de Montgomery iniciado por Rose Parks en 1955 y tuvo un momento culminante con el asesinato de Martin Luther King el 1968. Ese año fue la culminación de todos esos movimientos sociales con las revueltas de los estudiantes. Es la época de los movimientos raciales, y este hecho favorece que la comunidad judía pueda liberarse poco a poco del silencio avergonzado por el exterminio.

En este momento histórico, Elie Wiesel adopta una posición preeminente como intérprete autorizado por la comunidad judía del Holocausto. Se encarga, mediante la utilización de la palabra Holocausto, de hacer notar la singularidad de la persecución y de la muerte de los judíos en los campos nazis. El exterminio de los judíos se empieza a entender como un hecho único, sin precedentes históricos, y como un mal en una escala como no había existido antes.

En ese momento, a finales de la década de 1960, aparece la necesidad de encararse al horror del comportamiento humano, y socialmente se percibe que se debe empezar a hablar sobre lo que sucedió durante los años del exterminio perpetrado por los nazis. Y es que la representación de Auschwitz y la reflexión intelectual que ha suscitado es un factor relativamente reciente, puesto que aparece en Europa en la década de 1970.<sup>77</sup>

### **1.2.2. Los supervivientes del Holocausto<sup>78</sup>**

La evidencia de la violencia extrema que supone el exterminio humano en las cámaras de gas y la destrucción de los cuerpos en los crematorios es el descubrimiento más impactante del deportado acabado de llegar en tren a la entrada de los campos de exterminio nazis. La agresión y la violencia brutal perpetrada por los nazis y los *kapos*, aturden al recién llegado. También entre los presos más antiguos se dan agresiones a los compañeros recién llegados.<sup>79</sup> El desvelo de esta realidad causa una conmoción que comparten

---

<sup>77</sup> TRAVERSO. *La historia desgarrada*, p. 17.

<sup>78</sup> El relato de los supervivientes que posteriormente escribieron sobre su experiencia en el Holocausto y que tuvieron un impacto sobre el debate de la irrepresentabilidad.

<sup>79</sup> LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik, 1995

mayoritariamente todos los supervivientes y que se plasma en sus relatos. Un trauma abismal propio de la destrucción brutal, abusiva e industrial de las víctimas los marca de por vida:

“No olvidaré nunca aquella noche, la primera noche en el campo, que convirtió mi vida en una noche larga y cerrada con siete cerraduras. No olvidaré nunca aquel humo. No olvidaré nunca aquellas pequeñas caras de las criaturas los cuerpos de las cuales había visto convertirse en volutas de humo bajo un azul mudo. No olvidaré nunca aquellas llamas que sucumbieron para siempre jamás mi Fe. No olvidaré nunca aquel silencio nocturno que me dejó eternamente sin deseo de vivir. No olvidaré nunca aquellos instantes que asesinaron mi Dios y mi alma; y mis sueños, que adquirieron la cara del desierto. No olvidaré nunca aquello, aunque me condenaran a vivir tanto de tiempo como Dios mismo. Nunca.”<sup>80</sup>

La entrada de los campos revela un hecho inconcebible: la violencia extrema con la que debían (sobre)vivir y morir las víctimas. Es decir, la existencia de las cámaras de gas y de los crematorios que se deshacían diariamente de miles de personas llegadas de toda Europa, supuso para las víctimas el descubrimiento de una realidad que rompía con la idea que tenían del mundo y de la humanidad. Lo que era inconcebible, es que un estado civilizado pudiera poner todas sus energías al crear y desarrollar una infraestructura tan compleja al servicio de una causa contraria a la humanidad. Superaba todos los límites imaginables. Lo que no se podía concebir era, pues, que el hombre pudiera crear los campos de exterminio para destruir a otros hombres, incluso priorizando, como se supo más tarde, los intereses racistas a los militares y geopolíticos de guerra.

Primo Levi remarca una característica que califica como la peculiaridad de la violencia nazi: la *inutilidad*. Para referirse al exterminio, *violencia inútil*, puede parecer un concepto provocador u ofensivo, pero Levi argumenta como la violencia es útil muchas veces y es una manera de conseguir aquello que se quiere. Los asesinatos se cometen por dinero, para eliminar un enemigo real o supuesto, para vengar una ofensa; las guerras intentan lograr un objetivo, no son gratuitas, y los sufrimientos que causan “son colectivos, dolorosos, injustos, pero son un subproducto, un añadido”. Por eso, una novedad del nazismo es esta *violencia inútil*, que él expone de la siguiente manera: “los doce años hitlerianos compartieron su violencia con otros muchos espacios-

---

<sup>80</sup> WIESEL, Elie. *La nit*. Barcelona: Proa, 1997, p.53

tiempos históricos pero se caracterizaron por una difundida violencia inútil, que era una finalidad en ella misma, tendente sólo a la creación de dolor; a veces con un objetivo determinado, pero siempre redundante, siempre desproporcionado respeto al mismo objetivo".<sup>81</sup>

Lo ejemplifica explicando que en su convoy a Auschwitz había dos moribundas de unos noventa años, sacadas de la enfermería del campo italiano de Fossoli para deportarlas a Auschwitz. Una de ellas murió en el mismo convoy, asistida por sus hijas. Pero ese recuerdo cala en Levi, quien se preguntaba por qué hicieron viajar a esas mujeres<sup>82</sup>. Resulta incomprensible que arrastraran a los moribundos a los trenes para deportarlos a los campos de exterminio a morir, en lugar de dejarlos morir o incluso matarlos en sus camas de la enfermería<sup>83</sup>. Por eso, concluye Levi, la muerte no era la única finalidad del nazismo, sino la muerte en el peor de los sufrimientos:

"En el Tercer Reich, la opción mejor, la opción impuesta desde arriba, era aquella que comportaba la máxima aflicción, el máximo dispendio físico y moral. El "enemigo" no tan sólo debía morir, sino que debía morir en el tormento."<sup>84</sup>

La realidad es que los campos de exterminio fueron ideados, y fueron contruidos fruto de un proceso de ensayo y de varias pruebas fallidas para intentar lograr el objetivo nazi: la "Solución Final" del problema judío. Para la gestión de la idea y su concreción en los campos de la muerte para destruir al *otro*, la burocracia y el cientificismo se pusieron al servicio de la degradación y

---

<sup>81</sup> LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. p.105-106.

<sup>82</sup> Probablemente este recuerdo atormentaba a Primo Levi, puesto que entonces, junto con su mujer, cuidaban en casa a su madre y a su suegra, ya muy mayores. Cuando Primo Levi se suicidó, un amigo rabino explicó como en la última conversación telefónica que tuvo con Primo Levi le había confesado que sufría mucho ver el cuerpo de su madre tan delgada, y que constantemente le recordaba los cuerpos cadavéricos de Auschwitz. GAMBETTA, Diego. "Los últimos momentos de Primo Levi". *Revista de Occidente* (2004), núm. 277, p. 5-26.

<sup>83</sup> La única explicación a la violencia inútil es la que Levi recoge del nazi Franz Stangl, comandante de los campos de exterminio de Sobibor y Treblinka, quien afirma que esta violencia contra las víctimas se ejercía "[p]ara condicionar los que habían de efectuar materialmente las operaciones [de exterminio]. Para que [los SS y colaboradores] pudieran hacer aquello que hacían". Es decir, se debe degradar la víctima para que el victimario pueda matarla y sentir menos el peso de la culpa. Ahora bien, independientemente de los motivos que puedan explicar el porqué, tanta violencia desproporcionada y cruel es una característica nueva y muy propia del nazismo, y deja una marca en el alma indeleble como el tatuaje sobre el cuerpo de los supervivientes.

<sup>84</sup> LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. p.120.

destrucción del hombre. Lo que parecía inconcebible resultó ser fruto del pensamiento inteligente, moderno y burócrata de la Alemania del Tercer Reich<sup>85</sup>.

El dolor marca al superviviente. Del numeroso grupo de miembros de su comunidad, y/o de sus compañeros de viaje en tren, y/o de su familia, sólo un número muy reducido o sólo él mismo ha sobrevivido. Es decir, saberse la excepción que confirma la regla, y tener conciencia que el azar ha sido un elemento substancial para su supervivencia.

Las duras condiciones en la esclavitud diaria a la que estaban sometidos, junto con las exiguas cantidades de comida que recibían los obligan a preocuparse y ocuparse de su supervivencia e impiden que el horror se instaure en los concentracionarios<sup>86</sup> durante el tiempo que *están* en el campo. El esfuerzo por sobrevivir aleja la impresión de horror y hace que convivan con él. No es hasta la salida de los campos que de nuevo se enfrentan a lo que se han

---

<sup>85</sup> Los campos de exterminio nazis son fruto de la coincidencia de una serie de ideas coetáneas para la destrucción del enemigo del Reich. Por un lado, la infame existencia de los campos de concentración, que ya se pusieron en funcionamiento desde la subida de Hitler al poder (Dachau fue creado el mismo 1933) para retener principalmente a los enemigos políticos del Reich. Por otro lado, el uso del gas no fue una innovación de los asesinatos en masa aplicada por primera vez en los campos. Los nazis ya habían utilizado este sistema en las operaciones de exterminio de enfermos mentales que ordenó Hitler. Posteriormente, se pusieron en funcionamiento camionetas de gas para el exterminio a los bosques polacos de Chelmno (Kulmhof). El método consistía en la muerte por asfixia en camionetas preparadas con el tubo de escape dirigido al interior para que el monóxido de carbono asfixiara los pasajeros. Así pues, por un lado existía la infraestructura de los campos de concentración, y por otro lado, la aplicación del gas como método limpio, rápido y más económico que las matanzas con armas que deprimían y desmoralizaban a los verdugos. A mediados del agosto del 1941 Heinrich Himmler decidió contemplar una de las liquidaciones masivas del *Einsatzgruppe*. "Según los relato de un testigo ocular, Himmler no pudo contener el vómito a la vista de aquel horror e inmediatamente ordenó a sus subalternos que buscaran un método que resultara, presuntamente, más humano". (VIDAL, Cesar. *El Holocausto*. Madrid: Alianza, 1997, p.95). Este sistema se comprobó como ineficaz, puesto que era un proceso largo, con pocas víctimas y que muchas veces no llegaban al lugar de destino completamente muertos. No bien se decidió buscar una mayor eficiencia de la empresa y se optó para la utilización del pesticida Zyklon B. No fue en vano, pues, la identificación lingüística del judío con los parásitos y las ratas. De este modo se mejoró la idea inicial de acabar con los judíos utilizando el gas. El último elemento para el éxito del proyecto genocida fue la creación de un eficiente sistema burocrático de deportaciones masivas organizadas como una prioridad de estado, incluso por encima de intereses de guerra, para propiciar la llegada incesante a las fábricas de la muerte del producto fabril humano a destruir. Ya tenían el lugar, el cómo, y la materia (las víctimas).

<sup>86</sup> Los que vivieron y morir a los campos de concentración nazis, según la terminología de David Rousset.

visto obligados a vivir. Así lo expresa Semprún, quien siente un profundo pesar que casi lo lleva al suicidio tras su salida de Buchenwald:

“Me parece injusto, casi indecente, haber sobrevivido los dieciocho meses de Buchenwald sin ni siquiera un minuto de angustia, [...] para acabar encontrándome a mí mismo, ahora, al retorno de todo esto, pero preso a veces del desasosiego más primigenio, más insensato, alimentado cómo está por la vida misma, por la serenidad y las alegrías de esta vida, en igual medida que por el recuerdo de la muerte. [...] Sólo el olvido podría salvarme.”<sup>87</sup>

Así pues, no es hasta la salida de los campos que este sentimiento de exceso les recorre de nuevo la médula espinal, atormentándolos. Es entonces cuando los supervivientes tienen miedo a no ser creídos porque su experiencia les parece, a ellos mismos, increíble. Y temen que les parezca increíble a aquellos que no lo han vivido, a la opinión pública mundial. Así es, en efecto. Por ejemplo, la revista de investigación *Collier's Weekly* mostraba la perplejidad de la sociedad norteamericana por las noticias que llegaban de la existencia de campos nazis en Polonia, sólo tres meses antes de las primeras liberaciones, en un reportaje de investigación de primera mano:

“Muchos americanos simplemente no creen las historias de las ejecuciones masivas de judíos y de gentiles antinazis en la Europa del este mediante las cámaras de gas, y coches de mercancías parcialmente cargados con cal y otros aparatos horribles. Estas historias son tan extrañas para la experiencia de vida de los americanos en su país que les parecen increíbles.”<sup>88</sup>

Los concentracionarios sabían que lo que estaban viviendo era muy difícil de creer, y esto se filtró en el inconsciente. Primo Levi explica, para ilustrarlo, una de sus pesadillas recurrentes que lo aterraba. Él llegaba de nuevo a Turín, a su casa, y cuando su madre y su hermana le abrían la puerta, cuando le oían explicar el horror vivido, se giraban de espaldas. Del mismo modo, Robert Antelme expresa la conciencia de haber sobrevivido una cosa inimaginable, a la vez que se cuestiona sobre la dificultad de encontrar las palabras para explicarlo:

“En cambio, desde los primeros días, nos parecía imposible superar la distancia que descubríamos entre el lenguaje del que disponíamos y esta experiencia que, para la mayoría de nosotros, continuaba en nuestro cuerpo.

---

<sup>87</sup> SEMPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1995, p. 177.

<sup>88</sup> ALEXANDER, Jeffrey. “On the Social Construction of Moral Universals.”, p.12

¿Cómo resignarnos a dejar de explicar cómo habíamos llegado a esto? Todavía continuábamos. Y en cambio, era imposible. A duras penas empezábamos a explicar, nos ahogábamos. Lo que debíamos decir empezaba entonces a parecernos a nosotros mismo inimaginable<sup>89</sup>.

Semprún, como Antelme, como los supervivientes que tienen las suficientes fuerzas para reunirse tras la liberación de Buchenwald, se dan cuenta de la importancia y la peculiaridad de su vivencia, así como de la necesidad de ser creídos ante un hecho que ellos mismos consideran difícil de creer. Esta desazón es compartida por todos, "cae por su propio peso":

"- Nos estábamos preguntando cómo se debe explicar, para que se nos comprenda.

Asiento con la cabeza, es una buena pregunta: una de las buenas preguntas.

- No es este el problema -exclama otro acto seguido-. El verdadero problema no consiste en explicar, cualquiera que sean las dificultades. Sino al escuchar... ¿Estarán dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las explicamos bien?

Así pues, no soy el único que se plantea esta pregunta. Hace falta decir que cae por su propio peso."<sup>90</sup>

Esta conciencia era tan generalizada que no sólo ellos, los concentracionarios, eran conscientes, sino que los SS también se dan cuenta de la desproporción del exterminio. Aparecen en las últimas páginas del libro de Simon Wiesenthal *Gli assassini sono fra noi* en el que:

"Muchos supervivientes [...] recuerdan que los soldados de las SS se divertían advirtiendo cínicamente a los prisioneros: "De cualquier manera que acabe esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguien consiguiera escapar, el mundo no le creería. Quizás haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certeza, porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegara a subsistir, y aunque alguien de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que explicáis son demasiados monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos

---

<sup>89</sup> ANTELME, Robert. *La especie humana*. Madrid: Arena, 2001.

<sup>90</sup> SEMPRÚN. *La escritura o la vida*, p. 140.

creerá a nosotros, que lo negaremos todo, no a vosotros. La historia del Lager seremos nosotros quien la escriba".<sup>91</sup>

### **1.2.2.1. El relato y la escritura como necesidad urgente de algunos supervivientes**

El exceso de la experiencia vivida por los supervivientes se hizo evidente a todos a la salida de los campos. No hay duda que el horror vivido los ha dejado marcados, física y psíquicamente.<sup>92</sup> El sufrimiento los ha roto, los ha traumatizado. No se puede pasar indemne por Auschwitz. Así pues, esta vivencia desbordante y desmesurada, lleva a los supervivientes a retomar su vida con la marca de este dolor.

Algunos de ellos tienen la necesidad imperiosa de explicar lo que han vivido, y por eso escriben y publican sus relatos y poemas en ese mismo momento. Robert Antelme es detenido por su actividad antinazi en la resistencia francesa en la que participa activamente junto a Marguerite Duras, entonces su mujer, que logra escapar. Publica *L'espèce humaine (La especie humana)* en 1947<sup>93</sup> a la salida de Buchenwald, en la que agota su escritura. Paul Celan también publica rápidamente su primer libro, *Der Sand aus den Urnen (La arena de las urnas)* en 1948, publicado en Viena. El libro fue retirado a petición del propio autor, debido a los errores de impresión, aunque los poemas que contenía el libro se incluyen en obras posteriores. El reconocimiento no le llega hasta la publicación de su segundo libro *Mohn und Gedächtnis (Amapola y memoria)* en 1952<sup>94</sup>. Nelly Sachs, Premio Nobel en 1966, también publicó pronto desde su exilio de Estocolmo. En 1947 apareció, en Berlín oriental, su primer libro de poemas: *In den Wohnungen des Todes (En las moradas de la muerte)*<sup>95</sup>, dedicado a sus "hermanos y hermanas" desaparecidos en los campos de exterminio nazis. En Italia Liana Millu, periodista y superviviente de Auschwitz publicó *Il fumo de Birkenau (El humo*

---

<sup>91</sup> LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*, p.17.

<sup>92</sup> LEVI, Primo. *Informe sobre Auschwitz*. Barcelona: Reverso, 2005

<sup>93</sup> ANTELME, Robert. *La especie humana*. Madrid: Arena, 2001

<sup>94</sup> CELAN, Paul. *Amapola y memoria*. Madrid: Hiperión, 1996

<sup>95</sup> SACHS, Nelly. *En las moradas de la muerte*. Barcelona: Orbis, 1983

de Birkenau) en 1947<sup>96</sup>, el mismo año que Primo Levi publica en una pequeña editorial ya desaparecida la primer edición de *Se questo è un uomo (Si esto es un hombre)*<sup>97</sup>, que Einaudi reeditó en 1957. Tadeusz Borowski el más reconocido escritor polaco sobre Auschwitz publicó en 1948 *Proszę państwa do gazu*, traducido al español como *Nuestro Hogar es Auschwitz*<sup>98</sup>. Una compilación de cuentos sobre el exterminio en el que se incluye la famosa narración "pasen al gas, señoras y señores", que da título a la edición inglesa.

Así pues, las ganas de explicar y de escribir sobre la propia experiencia embriagan inmediatamente a algunos escritores. Primo Levi, nada más regresar a Turín tras el *lager* se dedicó a escribir, casi obsesivamente. Y no sólo se limitó a la escritura, puesto que Levi relata su vivencia inmediatamente a todo aquél que lo quiera escuchar. Ahora bien, el contexto no es nada propicio para las narraciones de los campos. La primera edición de *Si esto es un hombre* había pasado desapercibida, y en 1955 en un número especial de la revista judía *L'Echo dell'educazione ebraica* escribe:

"Hablar del campo en la actualidad se considera una indelicadeza. Se corre el riesgo de ser acusado de victimismo o de cometer una afrenta contra el pudor. ¿Está justificado el silencio? ¿Nosotros, los supervivientes, el pueblo de los supervivientes, debemos tolerarlo? ¿Debemos retener los testimonios recogidos que, a pesar de nuestros enemigos, la historia parece haber preservado? No podemos olvidar, no podemos callar. Si nos callamos ¿quién hablará? [...] Por eso resulta absolutamente necesario hablar, hablar siempre." <sup>99</sup>

Luchar contra el silencio, narrar lo vivido, se convierte en una obligación para evitar la desaparición del recuerdo, y en un desahogo, en una importante válvula de escape para el dolor. La palabra es terapéutica y, en su caso, una necesidad tan imperiosa que la pone febrilmente por escrito. Sus desaforadas ganas de narrar exorcizan el trauma:

"[Levi] no fue sólo el cronista del campo de Auschwitz que tira sobre la humanidad la mirada del hombre de ciencia y del moralista. Su intensa necesidad de escribir respondía a la amenaza del desorden psíquico que

---

<sup>96</sup> MILLU, Liana. *El fum de Birkenau*. Barcelona: Quaderns Crema, 2005

<sup>97</sup> LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 1999

<sup>98</sup> BOROWSKI, Tadeusz. *Nuestro hogar es Auschwitz*. Alba: 2004

<sup>99</sup> ANISSIMOV, Miriam. *Primo Levi o la tragedia de un optimista*. Madrid: Complutense, 2001, p.375



sufrió en Auschwitz. Para hacerle frente y poner en orden a sus adentros utilizó sus propias armas: la claridad, la precisión de la escritura que le aportó la química. Con la ayuda exclusiva de su lenguaje conciso y exacto, puso igualmente orden en el mundo caótico de Auschwitz y lo presenta a su lector de manera inteligible."<sup>100</sup>

Su escritura se acaba convirtiendo en el libro *Si esto es un hombre*. La publicación fue casi inmediata al retorno de su largo periplo por Europa (1947): un año y pico tras volver a su Turín natal. Y en el prólogo del libro explica esta necesidad tan inmediata e incluso "violenta" de hacer que los otros supieran:

"La necesidad de habla "a los otros", de hacer que "los otros" supieran, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y tras ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto que rivalizaba con nuestras otras necesidades más elementales."<sup>101</sup>

### **1.2.2.2. El silencio traumático del superviviente del Holocausto**

No obstante, la necesidad de contar desahogada a la salida del campo no era compartida por todos los supervivientes. El mismo Levi lo explica en el último de sus libros, *I sommersi e i salvati (Los hundidos y los salvados)*, publicado cuarenta años después. El escritor superviviente, con la distancia del tiempo, reflexiona y establece una distinción básica entre los supervivientes de los campos de concentración: la de los que callan y la de los que hablan de su sufrimiento. Naturalmente, Levi forma parte del segundo grupo, pero explica lo que cree que causa el silencio de los primeros, que surge del trauma: "callan los que sufren más profundamente este malestar que, por simplificar he denominado "vergüenza", los que no se sienten en paz con ellos mismos y las heridas de los cuales todavía sangran"<sup>102</sup>.

En la liberación, el momento en qué más felices se deberían sentir porque era cuando volvían al mundo de los hombres, experimentaban este sentimiento de *vergüenza* que los arrinconaba al silencio:

"Muchos (yo mismo) han experimentado "vergüenza", es decir, sentido de culpa, durante la prisión y después, es un hecho cierto y confirmado por

---

<sup>100</sup> ANISSIMOV. *Primo Levi o la tragedia de un optimista*, p.351

<sup>101</sup> LEVI. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 1999, p.9-10

<sup>102</sup> LEVI. *Los hundidos y los salvados*, p.128

numerosos testigos. [...] Lo intentaré interpretar [...] A la salida de la oscuridad se sufría por la conciencia recobrada de haber sido envilecidos. Habíamos estado viviendo meses y años de aquella manera animal, no por propia voluntad, ni por indolencia ni por nuestra culpa: nuestros días habían estado llenos, de la mañana al atardecer por el hambre, el cansancio, el miedo y el frío, y el espacio de reflexión, de raciocinio, de sentimientos, había sido anulado. [...] Pocos supervivientes se sienten culpables de haber perjudicado, robado o golpeado deliberadamente a un compañero: quien lo ha hecho rechaza el recuerdo; al contrario, casi todos se sienten culpables de omisión de socorro.”<sup>103</sup>

Levi cree que es el sentimiento de vergüenza el que impide hablar a los supervivientes. Un ejemplo ilustrativo del silencio del trauma, es el del barbero Abraham Bomba que filmó Claude Lanzmann a su magistral *Shoah*, una de las obras más interesantes e influyentes del Holocausto. Lanzmann cree que los testigos auténticos fueron aquellos que murieron gaseados, puesto que esta fue la experiencia más radical. Partiendo de este punto de partida, se le planteó una pregunta de difícil resolución. ¿Cómo se puede ser testigo de un acontecimiento sin testigos? ¿Cómo se puede representar eludiendo el grave problema de la no-existencia de testigos directos? La respuesta a esta duda es la filmación de *Shoah*. Un proyecto prolongado a lo largo de once años (de 1974 a 1985) en el cual se entrevista con los diversos colectivos que estuvieron a primera línea de la destrucción del pueblo judío, sin obviar los más conflictivos: las víctimas supervivientes de los campos, entre ellos a *SonderKommandos*<sup>104</sup>; los alemanes nazis; y los observadores pasivos (en la película, principalmente polacos).

Una de estas entrevistas, como decíamos, muestra significativamente el silencio traumático de los supervivientes de los campos de exterminio. Abraham Bomba, barbero de mujeres en Treblinka es citado por Lanzmann en una barbería de Jerusalén para la filmación de la entrevista. Lanzmann, fuera de pantalla, empieza a preguntar al barbero quien, con gestos precisos, repasa el corte de pelo de un cliente. Bomba va contestando a las preguntas de Lanzmann, y en un momento de la entrevista, explica que amigas y conocidas

---

<sup>103</sup> LEVI. *Los hundidos y los salvados*, p. 63-68

<sup>104</sup> Los *SonderKommandos* o Escuadras Especiales son los grupos de presos de los campos de exterminio que se ocupaban de todas las etapas del proceso de la industria de la muerte, desde la entrada a los vestuarios hasta los cuartos de gas y la eliminación de los cuerpos en los hornos crematorios.

se aferraban a él antes de entrar a la cámara de gas, y su impotencia era enorme ante las imploraciones de ellas: “- Abe, ¿qué haces aquí? ¿Qué nos harán?” y Abraham Bomba, haciendo que nos pongamos en su piel, se pregunta y a la vez nos pregunta a todos nosotros: “¿Qué podíais decirles? ¿Qué podíais decir?”<sup>105</sup>

Recuerda entonces que con él había un amigo, barbero como él de la ciudad de Czestochowa, que vio como su mujer y su hermana entraron en la cámara de gas. En este momento Bomba calla, no puede continuar hablando. Lanzmann, fuera de plano, lo anima a continuar:

- “- Continúe, Abe. Lo debe hacer. Hace falta hacerlo.
- Demasiado horroroso.
- Os lo ruego, lo debemos hacer. Ya lo sabe.
- No podré.
- Hace falta hacerlo. Ya sé que es muy duro, ya lo sé, perdóneme.
- No lo prolonguéis.
- Os lo ruego, continuad.
- Os lo he dicho: será muy duro.”<sup>106</sup>

Finalmente, Bomba se decide. Se dirige a Lanzmann directamente en son de confianza y acepta continuar hablando. La extrema vivencia de los campos nazis hace que los supervivientes queden profundamente marcados, traumatizados por el padecimiento que han debido vivir. En el caso de Abraham Bomba, puede atravesar el sufrimiento que les obliga al silencio, y en su dificultad para contar comprendemos las dificultades por decir aquello que han vivido. Ahora bien no hay una pauta de reacción general para los supervivientes, y se observan posicionamientos diversos: hay quienes optan por hablar, hay quienes optan por callar hasta que encuentran el modo de hablar, y hay los que no logran superar nunca el silencio.

### **1.2.2.3. La superación del silencio traumático en la literatura y el testimonio oral**

El silencio del trauma marcó a una mayoría de supervivientes, y no es hasta que el paso del tiempo sedimenta el recuerdo, que algunos no lo pueden

---

<sup>105</sup> LANZMANN, Claude. *Shoah*. Madrid: Arena, 2001, p.121

<sup>106</sup> LANZMANN. *Shoah*, p.121

empezar a explicar. Jorge Semprún lo narra en *L'écriture ou la vie (La Escritura o la vida* 1995), dónde recoge la dicotomía a la que se enfrentó tras la liberación de los campos. En un principio, el joven Semprún creyó que la escritura sería el medio que permitiría su reintegración a la vida, hasta que se dio cuenta que precisamente la escritura lo arrastraba a la muerte<sup>107</sup>. Cada vez que procuraba iniciar un libro sobre su supervivencia en los campos nazis, lo acababa abandonando, puesto que el recuerdo lo atormentaba. En sus reiterados intentos por empezar un libro sobre la vivencia en Buchenwald, Semprún tuvo problemas literarios (cómo debía plantear la narración), pero sobre todo problemas para superar la angustia que le suponía recordar Buchenwald. En todos sus borradores empieza a contar antes, después o alrededor, pero nunca empieza dentro del campo, porque cada vez que lo intenta se bloquea y se angustia. Lo deja para retomarlo de nuevo de forma diferente, y de nuevo, el proceso se repite.<sup>108</sup>

Este modo de proceder reiterado lo agota, y el recuerdo del campo lo ahoga y lo remite constantemente al vacío. De hecho, se aproximó al suicidio, como explica en el fragmento reproducido a continuación:

“Me había caído de un tren, en realidad. De un tren de cercanías, incluso, bastante penoso: no tenía nada de azaroso, de exultante. Pero ¿había caído de aquel tren de cercanías, atestado, vulgar, o bien me había echado voluntariamente a la vía? Las opiniones eran divergentes. Ni yo mismo tenía una opinión definitiva. Una joven, tras el accidente, había pretendido que me había echado por la portezuela abierta. [...] Yo no tenía una opinión definitiva sobre la cuestión. [...] Más adelante, al cabo de unos pocos minutos deliciosos de vacío, opté por la hipótesis del desmayo. No hay ninguna cosa más tonta que el suicidio fracasado. Un desmayo no resulta particularmente glorioso, es verdad, pero es mucho menos molesto a la hora de asumirlo.”<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> “No poseo nada excepto mi muerte, mi experiencia de la muerte, para decir mi vida, para expresarla, para echarla adelante. Debo fabricar vida con tanta muerte. Y la mejor forma de conseguirlo es con la escritura. En esto estoy: sólo puedo vivir asumiendo esta muerte mediante la escritura, pero la escritura me prohíbe literalmente vivir”. SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, p.180.

<sup>108</sup> SEMPRÚN. *La escritura o la vida*, p. 182.

<sup>109</sup> SEMPRÚN. *La escritura o la vida*, p. 226.

Así pues, tuvo que acabar abandonando la escritura de su experiencia de Buchenwald<sup>110</sup> para evitar morir. Una muerte por suicidio como es el caso de numerosos supervivientes de los campos que se han dedicado a la narración del horror de los campos: Paul Celan, Jean Améry, Joaquim Amat-Piniella, Bruno Bettelheim, y el mismo Primo Levi<sup>111</sup>, entre otros. Una muerte que Jean Améry explica en *Levantar la mano contra uno mismo*<sup>112</sup> (1976), anticipándose a su propio suicidio (o muerte *voluntaria* como él prefiere decir). Intenta ver la muerte desde dentro, desde el punto de vista "de aquellos a los que yo denomino "suicidarios" o "suicidantes", y no desde fuera, sino desde la óptica del mundo de los vivos o de los supervivientes"<sup>113</sup>. Y explica como el suicidio es por un lado fruto de una presión angustiada<sup>114</sup>, pero a la vez un acto libre. Un acto que habla por sí mismo, a diferencia de las palabras que "fracasan, y deben fracasar". Estos testimonios son un signo que muestran la potencia del trauma en el superviviente, y su difícil readaptación a la vida posterior.

Para evitar que la angustia lo llevase al suicidio, Semprún prefirió caer en el silencio del olvido. Sólo callando, sólo dejando que el recuerdo se aposentase en el fondo de su memoria pudo recuperar el impulso vital. Se blindó detrás del silencio durante años, hasta el punto que personas muy próximas conocidas tras Buchenwald no sabían nada.<sup>115</sup> Un buen día, a

---

<sup>110</sup> "En Ascona, en el Tesino, un día soleado de invierno, de diciembre de 1945, me encontré en la tesitura de tener que escoger entre la escritura o la vida. Yo mismo me obligué a hacer esta elección, sin duda. Quien había de escoger era yo, a solas. Como un cáncer luminoso, el relato que me arrancaba de la memoria, trozo a trozo, frase a frase, me devoraba la vida. Tenía el convencimiento que llegaría a un punto último, en qué habría de levantar acta de mi fracaso. No porque no consiguiera escribir: sino porque no conseguía sobrevivir en la escritura, más bien." SEMPRÚN. *La escritura o la vida*, p. 211.

<sup>111</sup> Hay varios autores que niegan el suicidio de Levi y que argumentan que su muerte fue un accidente. Una opinión basada, sobre todo, en una carencia de coherencia entre el discurso optimista de Levi y su muerte. GAMBETTA. "Los últimos momentos de Primo Levi", p. 5-26.

<sup>112</sup> AMÉRY, Jean. *Levantar la mano contra uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Pre-textos, 1999.

<sup>113</sup> AMÉRY. *Levantar la mano contra uno mismo*, p.10.

<sup>114</sup> Punto de vista con el que coincide plenamente con Primo Levi: "Creo que precisamente, a este girarse a mirar "las aguas peligrosas" se hayan debido de muchos de los casos de suicidio posteriores (a veces inmediatamente posteriores) a la liberación. Se trataba siempre de un momento crítico que coincidía con una oleada de reflexión y de depresión". Levi, *Los hundidos y los salvados*, p.66.

<sup>115</sup> Semprún reproduce una interpelación de una amiga: "Nunca ha dicho usted ni una palabra de Buchenwald. Al menos directamente. Es curioso, excepcional,

diferencia de otros supervivientes que guardaron silencio siempre más, empezó a hablar e inició la escritura de su primera obra sobre los campos:

“Entonces, sin tenerlo premeditado, sin haberlo decidido por decirlo así –si había alguna decisión por parte mía, más bien era la de callar– empecé a hablar. Quizás porque nadie me pedía nada, porque nadie me hacía preguntas, porque nadie me exigía nada. [...] Quizás porque los aparecidos deben hablar en lugar de los desaparecidos, a veces, los salvados en el lugar de los hundidos. [...] Sin duda, a veces hace falta hablar en aras de los náufragos<sup>116</sup>. Hablar en su nombre, en su silencio, para devolverlos la palabra.”<sup>117</sup>

Este es uno de los elementos más peculiares del testimonio de Semprún: su superación del silencio, que recoge su obra más celebrada: *La escritura o la vida*. Ahora bien, su caso es excepcional. Semprún es un escritor que parece poder transitar en una clase de espacio sostenido entre dos mundos. Fue un escritor que se sintió hundido por el sufrimiento de los campos y sucumbió al silencio, pero a diferencia de otros, con el paso del tiempo, pudo hablar. Su obra principal trata de su paso del silencio a la escritura, por esto es tan ilustrativo para comprender el silencio como un proceso necesario (transitorio o perenne) para superar el trauma. Como dice Andrea Reiter:

“El hecho que sólo el dos por ciento de los supervivientes de los campos hayan escrito (muchos de ellos a disgusto) sobre sus experiencias –un grupo no tan pequeño, en comparación con los pintores o escultores– no puede ser explicado simplemente haciendo referencia a la frecuentemente citada séptima proposición del *Tractatus* de Wittgenstein: “De aquello que no se puede hablar hay que guardar silencio”; también está muy arraigada en las víctimas el miedo del recuerdo y de revivir aquellos sucesos.”<sup>118</sup>

En este periodo de invisibilidad, el porcentaje de escritores es muy bajo dentro de los supervivientes, y todavía destaca por encima del número de pintores o escultores. Para nosotros es un signo de la dificultad de decir, de

---

incluso... Conozco a otros resistentes que han volver de la deportación... Todos ellos están afectados por un auténtico vértigo por comunicarse... Por un intento de comunicación, en cualquier caso... Un delirio verbal del testigo... Usted, el silencio más absoluto...” SEMPRÚN. *La escritura o la vida*, p. 178-179.

<sup>116</sup> Jorge Semprún hace varias referencias a Primo Levi en este libro, especialmente habla de las reflexiones que le suscitó su suicidio. Levi es un referente para Semprún, y en esta cita utiliza términos que son propios del escritor italiano en palabras como “salvados”, “hundidos” y “náufragos”.

<sup>117</sup> SEMPRÚN. *La escritura o la vida*, p. 154

<sup>118</sup> REITER, Andrea. *Narrating the Holocaust*. New York / London: Continuum, 2000.

explicar, fruto de la dificultad por recordar sus vivencias como víctimas del Holocausto. En el caso de los supervivientes, no predomina un silencio por una voluntad filosófica de no-decir, sino por el trauma todavía reciente. Pero también hay poca disposición social para escuchar.

No obstante, es remarcable que con el paso de los años, sobre todo a partir de mitad de los años 90, hay un cambio en la percepción social del superviviente y se inicia una notable tarea de recopilación del testimonio oral de los supervivientes (sobre todo por la *Shoah Survivors Foundation*). El testigo adquiere un importante papel social: es la voz que conecta con los muertos del pasado y se convierte en un testigo de gran valor no sólo histórico, sino emotivo y simbólico. Por lo tanto, el paso del tiempo, que permite la elaboración del trauma, junto con la toma de valor del estatus de superviviente, hace que estos testimonien ante las cámaras.

### **1.2.3. La intelectualidad judía**

La amplia reflexión intelectual que ha suscitado la representación del Holocausto es un factor relativamente reciente. El silencio o falta de consideración por parte de la intelectualidad, fruto de la no distinción del Holocausto de los otros fenómenos de guerra, sólo quedó ocasionalmente burlada por algunos pensadores en estos primeros años.

Según Traverso, enfrente del silencio común de la cultura europea y de los Estados Unidos, destaca la única voz de los *judíos alemanes exiliados* que pudieron escapar del genocidio en los años de consolidación del nazismo. Las élites judías alemanas todavía dispusieron de siete u ocho años para escapar, a diferencia de la intelectualidad judía polaca y de la de Europa del este que desaparece casi completamente. Son los únicos que ven e intentan pensar sobre Auschwitz, aunque los intelectuales judíos alemanes exiliados parecen aguafiestas, "en lugar de celebrar el nuevo triunfo de las Luces, les preocupa más sacar una lección de la catástrofe; una catástrofe universal que, tras la bomba atómica sobre Hiroshima, adquiere nuevos ecos apocalípticos, de amenaza de fin del mundo".<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> TRAVERSO. *La historia desgarrada*, p. 45

Su mirada se dirige a los vencidos; Auschwitz no es concebido como un trágico accidente, sino como un producto auténtico de la civilización occidental. Descubren que "la barbarie ya no figura como la antítesis de la civilización moderna, técnica e industrial, sino como su cara oculta"<sup>120</sup>. Incluso dentro del colectivo de exiliados judíos son pocos los que hablan, pero son los que tienen la sensibilidad suficiente para captar lo que los rodea por su múltiple condición. Como judíos no pueden restar impasibles al exterminio. Como exiliados desarraigados, detectan fuera de contexto que el mundo que los vio nacer se ha derrumbado. Como asimilados pueden abstraer Auschwitz más allá de un acontecimiento puramente judío, a otro de trascendencia humana: con dimensión universal. Nombres como Max Horkheimer y Theodor Adorno, que buscan explorar la cara oculta de la *Aufklärung*; Hannah Arendt que busca las raíces del totalitarismo; Gunter Anders, las afinidades entre las cámaras de gas y las bombas atómicas, y todos parecen partir de Walter Benjamin que repiensa la idea de *progreso* a partir del concepto *catástrofe*.

La idea de la irrepresentabilidad y el silencio caracterizan los discursos de esta primera etapa. No es un silencio fruto del desconocimiento de lo que sucedió, puesto que los intelectuales que reflexionan en aquellas fechas entorno el Holocausto son judíos exiliados que huyeron del nazismo. El silencio que postulan es un silencio filosófico, un silencio reverencial ante lo que consideran el acontecimiento del siglo. Un silencio probablemente surgido de la sensibilidad del colectivo de intelectuales judíos emigrados por proximidad a los horrores sufridos por los judíos bajo la violencia nazi.

En esta etapa aparece la idea o creencia de la irrepresentabilidad del Holocausto, expuesta por Theodor Adorno y surgida en un círculo muy concreto de pensadores. Esta creencia estableció los fundamentos del pensamiento que niega la posibilidad de representación del Holocausto y anticipa la negación explícita de la ficción como vía viable de representación del Holocausto. Esta opción pasó casi desapercibida durante algunos años, hasta que el surgimiento de la singularidad del Holocausto la rescató con una notable potencia.

---

<sup>120</sup> TRAVERSO. *La historia desgarrada*, p.46



### **1.2.3.1. La tradición precedente: Ludwig Wittgenstein y la supuesta imposibilidad del lenguaje para representar la realidad**

La teoría que postula la incomunicación del ser tiene una larga tradición filosófica. En los albores de nuestra tradición, el filósofo y sofista Gorgias, ya creía en la imposibilidad de comunicación del ser:

“Se atribuyen a Gorgias las tres afirmaciones siguientes: a) Nada no existe; b) Si algo existiera, sería incognoscible; c) Si algo existiera y fuera cognoscible, resultaría *incomunicable*.”<sup>121</sup>

Según Gorgias, sólo nos comunicamos con palabras, pero estas no se ajustan a la realidad ni incluyen su complejidad. Cada persona tiende a imaginar las palabras a su manera. La palabra "casa" tiene un significado muy diferente en diferentes personas, y de este modo, no comunicamos las realidades, sino las palabras que las representan imperfectamente. Esto nos trae a la renuncia de la noción de verdad, pero no a la renuncia del lenguaje, que es una herramienta "creadora" de realidad. Esta misma idea sobre la imposibilidad del lenguaje para representar la realidad reapareció significativamente a principios del siglo XX, en círculos intelectuales universitarios, dónde el interés por el lenguaje hizo eclosión como si de una novedad se tratara.

Ludwig Wittgenstein se debe enmarcar en este contexto filosófico especialmente preocupado por el lenguaje. Ya en el siglo XIX, surgen una serie de escritores y pensadores interesados en la depuración de la lengua y en la eliminación de expresiones y giros rimbombantes. En torno el 1900, George E. Moore y Bertrand Russell en *Principia Mathematica* pretenden limpiar el lenguaje complejo y rebuscado heredado de la precedente época de la reina Victoria:

“El siglo de la reina Victoria había dejado la lengua filosófica tan comprometida que ya no parecía apta para decir nada que significara algo. Hacía falta recuperar para el idioma filosófico la transparencia que Oscar Wilde había devuelto a la literatura [...] Por eso estos jóvenes profesores

---

<sup>121</sup> SAEZ, Ferran. *Comunicació i argumentació*. Barcelona: Trípodos, 2002, p. 81-82

emprendieron la tarea de purificar la filosofía y someterla a las exigencias de una lógica estricta"<sup>122</sup>.

La corriente de pensamiento que recoge este modo de entender el lenguaje y precede a Wittgenstein a principios del siglo XX recibió dos nombres de acuerdo con los lugares dónde se desarrolló: la *filosofía analítica* en Cambridge y el *positivismo lógico* en Viena y Berlín. Este movimiento filosófico tuvo luego su oposición en la *filosofía del lenguaje ordinario* del Wittgenstein maduro y de la universidad de Oxford.

En *el Tractatus logico-philosophicus*, su primera obra, Ludwig Wittgenstein tenía una doble intención. Por un lado, quería discernir aquello que puede ser dicho con sentido de aquello que no puede ser dicho con sentido junto con el *porqué* puede ser dicho o no, mientras que por otro lado pretendía establecer el lugar exacto de la ética y la estética preocupación que le surge al reflexionar sobre el mundo. Pero su reflexión no está interesada en desentrañar los problemas empíricos de este mundo, sino a saber qué es lógico y qué no lo es. Por lo tanto, busca la lógica que se esconde detrás toda realidad –no una lógica particular, propia de una realidad concreta y causal– sino, la lógica que hay detrás de la realidad necesaria.

Se da cuenta también que el mundo consiste en hechos. De esto no se puede prescindir de ninguna forma. "[E]n esta investigación podremos prescindir de como es o de *qué* es el mundo, pero debemos tener presente que el *mundo es*"<sup>123</sup>. Al pensar la estructura lógica del mundo observa que el lenguaje es la única vía: "al empezar a pensar, a hablar del mundo, hace falta, justamente, que se hable. Es decir, no hay referencia posible al mundo sin algún tipo de lenguaje"<sup>124</sup>. Pero, como en el caso de la realidad, hay muchos lenguajes, y por lo tanto, estos también son casuales. Nos interesa un lenguaje "necesario, lógico, esencial":

"El problema de la esencia lógica del mundo aparece indisolublemente ligado con el problema de la esencia lógica del lenguaje. Tal y como acabamos de indicar, esto es de enorme trascendencia, porque quiere decir que si

---

<sup>122</sup> TRESSERRAS, Miquel. *Wittgenstein: integritat i transcendència*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 2003

<sup>123</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Introducción de Josep-Maria Terricabras. Barcelona: Laia, 1989, p.17.

<sup>124</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus logico-philosophicus*, p.18.

llegamos a ver claro en la esencia del lenguaje también veremos claro en la esencia del mundo, y al revés"<sup>125</sup>.

Wittgenstein discierne: se puede decir todo aquello verificable empíricamente del mundo –un mundo que él entiende como la realidad tangible- pero no se puede decir nada de aquello que no es tangible (es un hablar *insensato*). Ahora bien, que no sean hechos tangibles no quiere decir que no existan<sup>126</sup>. Este sería el caso de la estética y de la ética por ejemplo, dos disciplinas de estudio filosófico tradicionales<sup>127</sup>. Según el autor, sería *insensato* plantearse qué es Bello y qué es Bueno, puesto que no se pueden verificar empíricamente, pero no por esto considera que la belleza y la bondad no sean fenómenos reales. Son fenómenos que no pueden ser dichos y que no forman parte del mundo verificable empíricamente, pero sí de la realidad.

Para Wittgenstein la experiencia propia no se puede transmitir. "Del mundo de los valores, en general, y del mundo del sujeto no se puede decir nada"<sup>128</sup>. Cada cual vive su propia experiencia vital y esta soledad no se puede expresar con palabras. No obstante, hay una manera de hablar más apropiada y "lo inexpresable se muestra en la calidad del lenguaje correcto"<sup>129</sup>. Así pues, lo que hace en *el Tractatus* es demostrar justamente esto, definir de qué se puede hablar y de qué no es *sensato* hablar, y así en la obra concluye en la séptima proposición: "*De aquello que no se puede hablar, hay que guardar silencio*". Ahora bien, también comprueba que aquello que más interesa a los seres humanos es justamente aquello que no puede ser dicho.

Así pues, según Wittgenstein hay cosas que podrían ser dichas: las que son empíricamente comprobables y que por lo tanto, forman parte del mundo, tal y como Wittgenstein lo concibe. Y por otro lado hay otras cosas, las más,

---

<sup>125</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus logico-philosophicus*, p.18.

<sup>126</sup> "Que una cosa sea inexpresable no quiere decir forzosamente que no exista o que sea una contradicción como lo sería la hipotética visión del invisible" TRESSERRAS. *Wittgenstein: integritat i transcendència*, p.39

<sup>127</sup> Para el joven y temprano escritor la introducción de Russell significaba la seguridad de ser leído por los principales entornos filosóficos. Ahora bien, la interpretación restringida de su maestro limitó mucho la comprensión de su obra. En la interpretación de su *Tractatus* que hicieron los miembros del Círculo de Viena, se priorizó que "hacía falta guardar silencio", y se dejó de banda que, para Wittgenstein, también era importante aquello que él había considerado que no podía ser dicho, puesto que era lo que realmente importa al hombre.

<sup>128</sup> TRESSERRAS. *Wittgenstein: integritat i transcendència*, p.27-28.

<sup>129</sup> TRESSERRAS. *Wittgenstein: integritat i transcendència*, p.27-28.

que se deberían silenciar. De este modo, el *Tractatus* se convierte en un referente incuestionable por los primeros intelectuales que reflexionan sobre el Holocausto<sup>130</sup>.

Tras un periodo de distanciamiento, Wittgenstein se replantea el *Tractatus* y prepara las *Investigaciones filosóficas* (publicada póstumamente en 1953). En esta obra pone en entredicho que el mundo sea perfectamente inteligible y expresable con el lenguaje. Se da cuenta que el lenguaje tiene innumerables usos y signos, y que no se puede separar de las personas que lo usan. También observa que las palabras sufren una evolución constante, y que cambian de significado, por lo tanto, también hace falta explicarlas en su contexto. Wittgenstein evoluciona a una nueva filosofía: *la filosofía del lenguaje ordinario*, que también tendrá continuidad en un grupo de profesores de la Universidad de Oxford, y que supondrá una visión más pragmática del lenguaje (lo que se denominará "giro pragmático").

Las *Investigaciones* proponen una filosofía realista y práctica para orientarse en la vida. Como que las palabras tienen un contenido *nebuloso*, el acto filosófico consiste a preguntarse: "¿Qué quiere decir esto?" De este modo se pretende clarificar el sentido de las palabras sin pretender llegar a diafanidades absolutas. La gramática superficial nos engaña y nos confunde, así pues, hace falta ir hasta el fondo. Filosofar para Wittgenstein pasa a ser deshacer los malentendidos y aclarar el sentido del lenguaje. De este modo se aclararán muchos de los quebraderos de cabeza propios de la vida<sup>131</sup>.

Así pues, la teoría del primer Wittgenstein sirve de trasfondo intelectual para dar cabida al silencio como forma teórica de representación del Holocausto. El giro pragmático del Wittgenstein maduro, también nos hace reflexionar sobre las rectificaciones de los posicionamientos más oclusivos respecto la posibilidad de representación del lenguaje de la realidad, y son un denominador común en más de uno de estos autores partidarios del silencio.

La corriente de pensamiento a la que pertenece Wittgenstein, interesado en la purificación del lenguaje filosófico con el objetivo de desvelar la lógica que hay última de la realidad necesaria (no contingente o cotidiana), se convierte en

---

<sup>130</sup> Steiner quedó fascinado por la lectura del *Tractatus*, y su influencia es clara en los artículos escritos entre 1961 y 1966 sobre humanismo y saber literario.

<sup>131</sup> "Clarificar el lenguaje y orientarnos en la vida es una obligación ética. Un acto de integridad. Desencantar la mente humana es una tarea moral. También lo es la adopción de un estilo literario claro, denotativo y sin estorbos" TRESSERRAS. *Wittgenstein: integritat i transcendència*, p.93.

un precedente de los autores que ahora expondremos y en un elemento de reflexión para nosotros. La séptima proposición del *Tractatus* de Wittgenstein, “de aquello que no se puede hablar, hay que guardar silencio”, se convierte en una máxima que sintetiza el sentimiento de estos intelectuales en estos primeros años y que inevitablemente nos dirige al silencio ante el Holocausto.

### **1.2.3.2. La piedra inaugural del debate sobre la irrepresentabilidad del Holocausto: el dictum de Theodor Adorno**

El conocido *dictum* de Theodor Adorno se formula casi inmediatamente después de su retorno a la universidad de Frankfurt, en 1949, después de su exilio en Inglaterra y los Estados Unidos. Ese mismo año escribe su ensayo “Kulturkritik und Gesellschaft” publicado en 1951 y reeditado en 1955 en el libro *Prismas*. El origen de su reflexión proviene de la lectura de la poesía de Celan, en la que percibe que la calidad estética del poema capta todo el interés y amortigua la atención sobre el exterminio en sí. En este artículo formula su *dictum* que se convierte en una formulación clara y directa de la imposibilidad de hacer poesía tras Auschwitz:

“La crítica cultural se encuentra en el último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: tras Auschwitz, escribir un poema es bárbaro, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice porque se ha hecho hoy imposible escribir poesía.”<sup>132</sup>

Para Adorno, la poesía y el arte son ámbitos vinculados al placer estético y, es inconcebible –es “bárbaro”– conectar el genocidio con el placer estético. De este modo, la poesía no puede ser utilizada como medio de representación de las atrocidades de los campos nazis, puesto que hay el peligro que el lector se satisfaga en el goce estético del Holocausto, y deje de lado la obligación de recordar los campos.

Este *dictum* de Adorno se descontextualizó del pensamiento de su autor y se convirtió, años más tarde, cuando el Holocausto se singularizó de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, en una frase que se ha leído descontextualizada como una prohibición solemne a la representación. Además, esta frase se ha utilizado parapetada en el prestigio intelectual de su autor,

---

<sup>132</sup> ADORNO, Theodor. *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962, p.29.

pero desubicándola completamente del contexto biográfico y del desolador panorama tras la liberación de los campos y la posguerra.

Expresiones adornianas como “Auschwitz supone un antes y un después del pensar” quieren hacer notar la novedad absoluta del fenómeno. El exterminio masivo no podía ser pensado previamente<sup>133</sup> en su totalidad y rompió todos los moldes de pensamiento anteriores; por lo tanto, la existencia de los campos inaugura una nueva manera de pensar. Adorno aplica esta filosofía inaugural especialmente en el terreno ético y reformula el imperativo kantiano de la siguiente manera:

“Hitler ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado de esclavitud: el de orientar su pensamiento y su acción de forma que Auschwitz no se repita, que no vuelva a suceder nada parecido.”<sup>134</sup>

De este modo, el nuevo imperativo ético tras la reformulación que hizo Emmanuel Kant de las Tablas de la Ley es que Auschwitz no se repita, y preguntarse el porqué (pedir que esta afirmación se justifique) le parece simplemente monstruoso<sup>135</sup>.

Estos dos elementos –la imposibilidad de hacer poesía tras Auschwitz, junto con la obligatoriedad del nuevo imperativo categórico que la existencia de Auschwitz ha impuesto a la humanidad– plantean una paradoja estructural: el Holocausto es irrepresentable, pero a la vez debe ser representado para darlo a conocer de manera ejemplar y evitar que se reproduzca. Paradoja que Fackenheim formulará posteriormente en términos comunicativos de la siguiente manera: “Toda escritura sobre el Holocausto está atrapada en un paradoja: el acontecimiento debe ser comunicado, pero es incomunicable. Y el escritor ha de aceptar esta paradoja y resistir”<sup>136</sup>.

Ahora bien, Adorno es consciente de que su *dictum* llevado al extremo, nos lleva al silencio absoluto. Un silencio que a su vez es inconcebible y que hace que el filósofo, con el paso del tiempo, se replantee su afirmación. Adorno

---

<sup>133</sup> Aunque hubo una serie de intelectuales que Enzo Traverso califica como autores “anunciadores del fuego” que con sus obras sienten precedentes del que acontecerá en los campos, como es el caso de Walter Benjamin y Franz Kafka.

<sup>134</sup> ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1989, p.365.

<sup>135</sup> Ahora bien, que se niegue a fundamentarlo racionalmente no quiere decir que sea irracional, como hace notar Reyes Mate en “La singularidad del Holocausto” *Por los campos de exterminio*. Rubí: Anthropos, 2003

<sup>136</sup> BAER, “La representación del Holocausto” p. 18

volvió a su antigua tesis más de una vez, comentándola y afinándola en sus escritos posteriores, ya que la consecuencia directa de su máxima habría sido el silencio de los poetas.<sup>137</sup>

Hace falta enmarcar el citadísimo *dictum* adorniano en su teoría estética<sup>138</sup>. El filósofo propone la memoria contra el totalitarismo y argumenta que la mejor manera de evitar que las injusticias caigan en el olvido es por la vía de la literatura, la música y las artes. En la historia de la humanidad, las artes han salvado la perspectiva de los oprimidos para la posteridad y han permitido el conocimiento de otras experiencias minoritarias en oposición a las versiones oficiales. También han permitido y continuarán permitiendo, en gran medida, aprender de los errores. Para evitar la reaparición de los totalitarismos es imprescindible que el mal y el padecimiento sean recordados por el individuo, pero sobre todo por la memoria compartida, y por lo tanto, deben ser expresados. El padecimiento debe encontrar su voz y debe hablar y el arte es el mejor sistema de expresión del sufrimiento.

Adorno cree que el lenguaje de la razón es incapaz de conceder voz a la materia *violentada* y lo que tiende a hacer este lenguaje es integrar el mal en los discursos y justificarlo. El padecimiento sólo puede decirse por la vía de experiencias concretas de dolor de las historias individuales, y tras el mal, sólo nos queda el lenguaje del arte.

Ahora bien, como hemos visto, Adorno llegó a dudar que el arte pudiera expresar tanta violencia y tanto sufrimiento, y acuñó la máxima tan citada sobre la imposibilidad de la poesía para hablar de Auschwitz. Este pensamiento estaba fortalecido por la comprobación que había sido una sociedad culta como la alemana la que nos había llevado a los campos de concentración y exterminio.<sup>139</sup> Esta tesis puso en marcha un controvertido debate que

---

<sup>137</sup> AMBAZOPOULOS, Frankiski. "La literatura como testimonio" *Raíces. Revista judía de cultura* (1998-1999), núm. 37, p. 46

<sup>138</sup> TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder, 2003

<sup>139</sup> Se creía que la cultura debía ser la garante del progreso moral en un mundo especialmente tecnificado y con grandes cuotas de progreso científico. Para George Steiner también fue un descubrimiento arrebatador, hasta el punto que es uno de los pensamientos transversales en su obra. "El primer problema, contra el cual luché en todos mis libros y en toda mi enseñanza es muy simple: ¿por qué las humanidades, en el sentido más amplio de la palabra no nos ha dado ninguna protección contra aquello inhumano? ¿Por qué, efectivamente, como usted acaba de decir, es posible tocar Schubert por la noche y marchar por la mañana a cumplir con sus obligaciones en el campo de concentración? Ni la lectura, ni la música, ni el

sobrevivió al autor y su *dictum* tuvo una enorme fortuna, casi abrumadora. Su máxima se desgrana de su pensamiento como una bola de nieve que se deja caer desde la cumbre de una montaña nevada. Esta máxima se escinde y toma una independencia que sólo parece explicable por la conexión de esta frase con el sentir de un tiempo.

Una década después, en 1966, Adorno se echa atrás de lo que había dicho impresionado por el ensayo "la tortura" de Jean Améry. Sin que mencione explícitamente al autor, en "meditaciones sobre la metafísica" escribe:

"La perpetuación del padecimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de aquí que quizás haya sido falso decir que tras Auschwitz ya no se pueden escribir poemas."<sup>140</sup>

Esta es la manifestación más elocuente de la independencia del *dictum* de su autor. Esta corrección de Adorno de la idea originaria queda casi obviada, y muchas veces no se hace ni la más mínima mención. Es una de las pocas veces que el filósofo rectificó por escrito, y que "prohibiera" el arte tras Auschwitz, y pasado un tiempo retirara la prohibición no puede considerarse un simple arrepentimiento, ni tampoco un repensarse con calma una idea formulada apresuradamente."<sup>141</sup>

### **1.2.3.3. El lenguaje violentado, y la necesidad de purificación tras la violencia del nazismo: Viktor Klemperer y George Steiner**

"No tengo palabras para expresar mis sentimientos. Las palabras son inadecuadas, no tienen ya ningún valor. Son las mismas que utilizamos antes de la guerra, en su inicio, durante su transcurso y ahora, cuando todo ha pasado, nos vemos forzados a utilizar estas mismas palabras, el mismo lenguaje."<sup>142</sup>

---

arte han podido impedir la barbarie total". STEINER, George. *La barbarie de la ignorancia*. Barcelona: Muchnik, 1999, p.58-59.

<sup>140</sup> Cita de Theodor Adorno en TAFALLA. *Theodor W. Adorno*, p.258.

<sup>141</sup> TAFALLA. *Theodor W. Adorno*, p.259.

<sup>142</sup> Tzivia Lubetkin fue resistente del gueto de Varsovia y de la rebelión polaca, y pudo eludir la deportación a los campos de exterminio. Fundó el *Kibutz Lojamei Haguetaot* –combatientes de los guetos– con otros supervivientes de la rebelión. Esta cita recoge una afirmación que hizo en la Convención del Movimiento Kibutz del 7 de junio de 1946. Dentro de INBAR, Herzl. "Auschwitz está aquí". *Raíces. Revista judía de cultura* (2001), núm. 48, p.14



Las palabras son las primeras víctimas de la violencia. Por un lado, como nos hace notar la cita de Tzivia Lubetkin, las palabras ya no *significan* lo mismo que antes de la guerra. La distancia entre las palabras “hambre” o “frío” es abismal, pronunciada en tiempo de paz y pronunciadas en un campo de concentración. La misma palabra “hambre” no puede expresar el vacío puntual del estómago de un día sin comida y la desesperación obsesiva de la malnutrición durante semanas en condiciones vitales pésimas. Pero sobre todo, las palabras alemanas fueron pervertidas por los usos a los que las sometió el régimen nazi. La violencia de la experiencia de guerra y exterminio transmuta los significados. Esta violencia se ejerció sobre el lenguaje a la vez que se ejercía sobre varios colectivos de la sociedad, como observó magistralmente Viktor Klemperer (1881-1960) durante los mismos años de existencia del nazismo<sup>143</sup>. El filólogo recogió con esforzada precisión la perversión a la que se sometieron las palabras bajo lo dominio nazi. Las palabras alemanas ya existían anteriormente, pero sus significados se modificaron substancialmente durante los años de gobierno nazi.

Klemperer se adentra en esta cuestión con la observación detenida del estudioso de las palabras. Su tesis es que la ideología nazi no se filtró principalmente a la sociedad a través de los tediosos discursos del Führer o de Goebbels por la radio, ni por los artículos, los carteles o las banderas ondulantes. La ideología no se transmitía *sólo* mediante el pensamiento consciente, sino sobre todo a través de las expresiones sintácticas, las palabras aisladas, y las expresiones repetidas mil veces y adoptadas de forma mecánica e inconsciente por el común de la población, e incluso por sus víctimas. El lenguaje piensa en lugar de la persona y guía sus emociones cuando más natural e inconscientemente la persona se entrega a la lengua. “Las palabras pueden actuar como dosis ínfimas de arsénico: uno se las traga sin ni darse cuenta, parecen no salir ningún efecto, y al cabo de un tiempo se produce el efecto tóxico.”<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> En su libro *LTI La lengua del Tercer Reich*, editado el 1947. Las siglas son una de las principales manifestaciones nazis, puesto que aparecen las SS, las JH y las BDM, y más adelante vendrían los KL (Konzentration Lager). Estas siglas representan la exagerada preponderancia de la colectividad y la anulación de la individualidad, y para contrarrestar estas siglas Klemperer titula *LTI* su libro. Siglas que se corresponden a *Lingua Tertii Imperii*, la lengua del Tercer Reich.

<sup>144</sup> KLEMPERER, Victor. *LTI. El lenguaje del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Minúscula, 2001, p.31.

El filólogo hace notar como el lenguaje se empobrece indefectiblemente durante el Tercer Reich, al seguir el modelo lingüístico del gobierno nazi. Los diarios alemanes y los de los territorios ocupados seguían el modelo lingüístico indirectamente impuesto por Goebbels. El Ministro de Propaganda escribía cada semana un artículo que se publicaba el sábado en el diario *Reich*, y que, previamente, era retransmitido por la radio los viernes por la noche. Este artículo marcaba ideológicamente los diarios alemanes y estos se ceñían a su modelo, no sólo ideológico, sino también lingüístico. La aparición y consolidación de palabras preñadas de un significado perverso<sup>145</sup> fue terriblemente acompañada de la transformación de las personas; de muchos compañeros de trabajo y amigos de Klemperer y su esposa.

La perversión del lenguaje nazi es un caso especialmente triste cuando las víctimas participaban sin ser conscientes, puesto que el lenguaje más indigno fue aceptado por la mayoría de personas con naturalidad, y conformó el pensamiento de quienes lo utilizaban afectando tanto a victimarios como las mismas víctimas. Sobre esto, explica Klemperer el caso de una amiga filóloga judía, Elsa Glauber, quien dedicaba gran atención a hacer que sus hijos crecieran en la fe judía y que a la vez, dice Klemperer, se impregnaran “de la fe en Alemania”. En su explicación Elsa dijo a Viktor sobre la educación de sus hijos: “Han de aprender a pensar como yo, deben leer a Goethe como si fuera la Biblia, ideben ser alemanes fanáticos!”. En este punto de la conversación, Klemperer, quien ya había consolidado una crítica acérrima a la utilización de la palabra “fanático”, hace notar a Elsa lleno de pasión, como ella utiliza el lenguaje de sus enemigos y “que de este modo se entrega y traiciona precisamente su germanidad. Si usted no lo sabe, usted que ha estudiado, usted que aboga por la germanidad eterna y acendrada, ¿quién lo percibirá y lo

---

<sup>145</sup> El libro de Klemperer está sembrado de ejemplos diversos y de reflexiones que copia de fragmentos de sus dietarios, que ya escribe desde la subida de Hitler al poder el 1933. Analiza palabras como “ario”, “raza”, “pueblo”, “guerra a los judíos”, “extranjero”, y “judaísmo mundial”; o analiza conceptos como “héroe” y “fanático” y palabras menos altisonantes pero con usos terribles como “engranaje”, “sincronización” y “poner en marcha” que ya impregnan la cotidianidad. No sólo las palabras se transmutan, sino que los signos de puntuación también se vieron afectados. Sobre todo, la utilización de las *comillas irónicas*, al referirse, por ejemplo, a la guerra civil española como las «“victorias” de los “oficiales” rojos». Lo mismo sucede con el «“estrategia” rusa» o el «“mariscal” Tito» de los yugoslavos, por ejemplo. KLEMPERER. *LTI. El lenguaje del Tercer Reich*, p.112.

evitará?”<sup>146</sup>. Ni siquiera ella lo advirtió, y junto con su familia acabó en Theresienstadt.

Por esto, la única salida para el alemán es volver a dignificar el lenguaje tras el remolino de perversión que se lo había llevado. El libro de Klemperer hace notar como el lenguaje también es ética. La ideología se transmite con palabras, y esta puede contaminar indefectiblemente las palabras y dotarlas de nuevos significados de forma que utilizando estas palabras se transmita la más inmoral de las ideologías: la que busca la muerte y la destrucción. Tras la guerra, son los escritores los que han de abrir un periodo de dignificación del lenguaje.

Varios escritores hablaron de su experiencia con la lengua alemana, y adaptaron su escritura al abuso que había sufrido la lengua. Paul Celan sentía que el lenguaje había quedado desposeído tras el nazismo, y se sintió forzado a escribir poesía. Jean Améry, anagrama y pseudónimo de Hans Mayer, cambió su nombre alemán para mostrar su rechazo a la cultura alemana, su cultura de origen, para adoptar la cultura francesa. En cambio no pasa lo mismo con escritores en otras lenguas, ya que por ejemplo Primo Levi expresa un gran amor por el italiano y la cultura italiana.

Steiner, en la estela intelectual de Klemperer, afirma contundente en un artículo de 1959 publicado en *Language and Silence (Lenguaje y silencio)*<sup>147</sup>, que el idioma alemán no fue inocente de los horrores del nazismo. El nazismo encontró en el alemán aquello que necesitaba para articular su brutalidad. Bajo la dominación nazi, la lengua no se silenció, ni las palabras se volvieron huidizas ni inutilizables. Al contrario, las ansias nazis para que todo quedara claramente documentado, archivado y anotado forzó las palabras e hizo que aquello que nunca se debiera decir, fuera dicho. En los sótanos donde la Gestapo torturaba, los estenógrafos registraban la agonía y los experimentos médicos de Belsen y Mauthausen quedaron detalladamente documentados.

Ahora bien, la lengua alemana no salió indemne de su pérdida utilización por los fines criminales del nazismo. La utilización del alemán durante los doce años de nazismo para la degradación del hombre, acabó provocándole un cambio interior irremediable. Los escritores, los garantes de la lengua, fueron asesinados en campos de concentración; optaron por el suicidio, como Walter

---

<sup>146</sup> KLEMPERER. *LTI. El lenguaje del Tercer Reich*, p.277

<sup>147</sup> STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1994

Benjamin; o debieron exiliarse para no hacerle el juego al gobierno nazi, como Bertolt Brecht, Thomas Mann, Stefan Zweig, y Hermann Broch entre otros. Desde el exilio, Thomas Mann se cuestionaba:

“¿Debe guardar silencio un escritor alemán, que es responsable del idioma porque lo usa cotidianamente, guardar absoluto silencio ante todos los males irreparables que se han cometido y se cometen día a día, especialmente si esto tiene lugar en el propio país, contra el cuerpo físico, el alma y el espíritu, contra la justicia y la verdad, contra la humanidad y el individuo?”<sup>148</sup>

Los tres años inmediatamente posteriores al final de la guerra, pareció que los alemanes hacían acto de contrición de sus responsabilidades durante el nazismo. Pero fue un breve periodo de análisis moral, puesto que en 1948, cuando el sorprendente progreso económico se hizo evidente, la mirada hacia el pasado giró rápidamente hacia un futuro prometedor. En la reciente memoria colectiva alemana cala la falsa idea que *ellos no sabían. ¿Cómo podían saber? Debían mirar adelante.* “Todo se olvida. Pero no un idioma” puntualiza Steiner. Y cuando el idioma ha sido contaminado completamente, en su parte más profunda, por la falsedad, sólo la verdad más imperiosa lo puede depurar.

El 1964, en el artículo “Una nota en lo referente a Günter Grass”, amplía y puntualiza la tesis con la que culmina “El milagro hueco”. Elogia la literatura de Grass, que con sus historias otorga verdad a la lengua, y quien opta estilísticamente por utilizar el lenguaje de una manera diferente, porque el lenguaje tras el nazismo, no puede ser utilizado del mismo modo.

“Grass es el escritor más enérgico y el de más inventiva que ha surgido en Alemania desde 1945. Irrumpe como un gigante imparable en medio de una literatura a menudo caracterizada por delgados volúmenes de murmullos líricos. La potencia de sus artificios, la escala a la que opera, son de calidad fantástica. [...] agolpa palabras en solemne guirigay o las pulveriza con obscenidad insospechada.”<sup>149</sup>

Y responde a la pregunta que deja en vilo en el artículo “El milagro hueco” sobre si las palabras envenenadas por Goebbels podrán satisfacer las necesidades de las realidades morales:

“Grass ha comprendido que ningún escritor alemán posterior al Holocausto podría tomar el idioma por el lado de los valores. Había sido el idioma del

---

<sup>148</sup> STEINER, George. *Lenguaje y silencio* “El milagro hueco”, p.142

<sup>149</sup> STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. “Una nota acerca Günter Grass”, p. 157

infierno. De forma que empezó por hacerlo pedazos y rendir cuenta de palabras, dialectos, frases hechas, clichés, fórmulas, consignas, juegos de palabras, citas hasta lo indecible. Todo esto flotó cómo lava ardiente. [...] Es como si Grass hubiera cogido el diccionario alemán por la garganta y hubiera deseado desnudarlo de la falsedad y la hipocresía de las viejas palabras, limpiarlo a carcajadas y absurdos con el fin de hacerlo de nuevo.”<sup>150</sup>

Así pues, Steiner da posibilidad al alemán de resurgir. No es precisamente optimista, pero la literatura de Grass le hace creer en la posibilidad de que el alemán se dignifique, y no encasilla el idioma en un espacio de vergüenza e indignidad sin salida.

En su obra pues, Steiner también habla de la perversión del alemán bajo la dominación nazi, y establece un nexo necesario entre el lenguaje y la ética. El alemán quedó separado de las raíces de la vida moral y emocional, cargado de clichés, y palabras inútiles. Esto es de gran importancia, puesto que es cuando se quiere hacer literatura del Holocausto que el escritor se da cuenta del vínculo indudable que existe entre la literatura y la ética.

#### **1.2.3.4. El silencio puntual en la literatura como acto de modernidad: George Steiner**

La aplicación de la tecnología del siglo XX a la destrucción de la humanidad ha afectado al lenguaje, y para Steiner este hecho a su vez explica la tentación de silencio propia de la sensibilidad contemporánea que se desarrolla entorno 1914. El escritor reacciona de dos maneras: “tratar que su propio idioma exprese la crisis general de transmitir por medio de él aquello precario y aquello vulnerable del acto comunicativo o escoger la retórica suicida del silencio.”<sup>151</sup> Kafka y Hoffmannsthal comprendieron que al hombre europeo le esperaba una inhumanidad terrible. La obra de Hoffmannsthal es coetánea al *Tractatus* de Wittgenstein. Obras de Schoenberg, Broch, Kurt Wolfskehl, Elisabeth Borchert, Ionesco, Beckett... muestran preferencias indudables por el silencio. El escritor, amo y señor de la palabra, cede paso al silencio. Un silencio que a juicio del crítico literario es un acto de modernidad.

---

<sup>150</sup> STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. “Una nota acerca Günter Grass”, p. 158

<sup>151</sup> STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. “El silencio y el poeta”, p. 80

La filosofía lingüística francesa asigna una posición de autoridad al silencio. Brice Parain dice que "el lenguaje es el umbral del silencio" y Henri Lefebvre, que el silencio "está dentro del lenguaje y al mismo tiempo en sus fronteras". Sylvia Plath plantea una pregunta a raíz de la negativa de Adorno a hacer poesía tras Auschwitz:

"¿Ha perdido nuestra civilización, en virtud de la inhumanidad que implantó y que justificó –somos cómplices de lo que nos deja indiferentes– el derecho a este lujo indispensable que denominamos literatura?"

La formulación de esta pregunta va al centro de la cuestión de la relación entre literatura y silencio tras el Holocausto. Y responde Steiner: "No para siempre, no en todos los lugares, sino tan sólo aquí y ahora, como la ciudad asediada que decae en su derecho a la libertad del viento y a la fresca vespertina fuera de sus murallas". Y es que Steiner ya sospechaba que el silencio no podía tener éxito constantemente. Con esta respuesta Steiner incluye el factor temporal en la máxima de es necesario guardar silencio. Es necesario guardar silencio, sí, pero es un silencio temporal.

"No digo que los escritores hayan de dejar de escribir. Me pregunto si no están escribiendo demasiado, si el diluvio de letra impresa a través del cual luchamos por abrirnos paso, aturdidos, no representa por sí mismo una subversión del significado. "Una civilización de palabras es una civilización malsana". Es una civilización dónde la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fue un acto numinoso de comunicación que aquello válido y verdaderamente nuevo ya no puede hacerse sentir."<sup>152</sup>

Steiner hablaba entonces (1967) de un modo de proceder que con el paso del tiempo se ha acentuado, convirtiendo las palabras del crítico en una profecía acertada. La idea que hay detrás estas palabras, no es la apología del silencio en los escritores, sino el contrapunto a una verborrea innecesaria. Este planteamiento sobre el silencio es la tensión necesaria a la palabrería caracterizada por la producción constante de discursos vacíos.

"Si el régimen totalitario es tan eficaz que cancela toda posibilidad de denuncia, de sátira, entonces que calle el poeta (y que los eruditos dejen de editar los clásicos a unos kilómetros de los campos de concentración). Debido precisamente a que es el sello de su humanidad, a aquello que es lo que hace del hombre un ser, un ser ávidamente inquieto, la palabra no debe

---

<sup>152</sup> STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. "El silencio y el poeta", p. 85

de tener vida natural, no debe de tener un santuario neutral en los lugares y en el tiempo de la bestialidad. El silencio es una alternativa. Cuando en *la polis* las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito.”<sup>153</sup>

La necesidad de silencio surgida entorno 1914 y que explota tras el descubrimiento de los horrores de Auschwitz, es la opción estética que se propone en los años posteriores a la liberación de los campos. Fue necesario huir de las palabras sin sentido. Esos tiempos se caracterizaron por la constante palabrería y la vacuidad de las palabras que obligaron, como contrapunto, al silencio fruto del sufrimiento. Un silencio que se impuso a las circunstancias del momento, de las que somos deudores. No obstante, esto no quiere decir que Steiner defienda el silencio absoluto, sino que defiende la retirada puntual de la palabra cuando la ética se ve comprometida. Debemos conocer el contexto y porque sentían entonces que no se podía decir, para sentir de nuevo el peso y el valor de la palabra. La opción del silencio es una reacción al sentimiento de exceso del momento. El silencio entendido como una elección única, fantástica y poética a la vez. Por eso, de algún modo, Steiner hace suya la reflexión de Adorno y promulga el pensamiento estético del filósofo en su propio pensamiento y en su impacto sobre el lenguaje.

#### **1.2.3.5. El silencio jasídico como alegoría del silencio literario sobre el Holocausto: Elie Wiesel**

Elie Wiesel considera el judaísmo la parte más esencial y constitutiva de su ser y sella el vigor de este sentimiento identitario con la afirmación “soy judío con todas las fibras de mi cuerpo. Mi vida, mis sueños, son judíos”. Su tradición cultural es la judía; por eso sus fuentes son los escritos bíblicos y los escritos de los maestros rabínicos. En sus años de formación, los previos a la deportación a los campos nazis, recibió una sólida formación jasídica. Un jasidismo que, en sus propias palabras, “quiere que los hombres se aproximen más los unos a los otros, para aproximarse más a Dios”<sup>154</sup>.

El silencio, nos hace notar Wiesel, está presente en la tradición judía. En las páginas de la Torá se recogen muchos tipos de silencios que Wiesel

---

<sup>153</sup> STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. “El silencio y el poeta”, p. 85

<sup>154</sup> BAPTIST; WIESEL. *Esperar a pesar de todo. Conversaciones con E. Schuster y R. Boschert-Kimmig*. Madrid: Trotta, 1996, p.73.

considera precursores de silencios que tuvieron lugar durante el Holocausto.<sup>155</sup> Pero el mensaje que nos quiere dar nos viene de la mano de la historia del Rabino Méndel, una de las nueve historias de rabinos del jasidismo que se conservan de la tradición jasídica, y que recoge en su libro *Contra la melancolía*. En la explicación y el juicio que hace Wiesel del Rabino Méndel de Worke, comprendemos mejor el concepto de silencio de sus ensayos y su literatura con respecto al Holocausto: el silencio es una manifestación del sufrimiento y lo ilustra de la siguiente manera:

“[Al rabino] Le gustaba explicar la frase bíblica “y Dios escuchó los llantos de Ismael en el desierto” observando: ¿dónde se dice que Ismael llora? En ningún lugar. Quiere decirse que lloraba en silencio, y por esto Dios lo sintió. [...] En otra ocasión recordó a Batya, la hija del Faraón, que “abrió la cuna que flotaba en el Nilo y vio que era un niño que lloraba” ¿Lo vio? ¿Sin oírlo? ¿Puede un niño llorar sin que se lo oiga? Un niño judío puede; y por esto comprendió Batya que era hebreo. Los niños judíos deben saber llorar en voz queda.”<sup>156</sup>

Probablemente, explica Wiesel, la intensa motivación para este silencio proviene del hecho que los hombres abusan de la palabra hasta la usura. El silencio de la comunidad de Worke le recuerda a Wiesel otro silencio: el de las comunidades judías que, lentas y silenciosas, se dirigían a la muerte. “El Rabino melancólico y su comunidad asustada. El Maestro y sus discípulos, que van rezando. Los soñadores, los obreros, los niños. No gritan; no lloran. Andan y andan; dejando tras ellos un silencio que los debe sobrevivir. Un completo silencio; silencio absoluto.”<sup>157</sup>

El silencio, finalmente, se impone puesto que no hay posibilidades de producir un conocimiento real de los campos (no hay un proceso de explicación y de comprensión). Wiesel aboga por la plegaria silenciosa en lugar del intento de dar una explicación, que a la fuerza debe desembocar en el fracaso:

“Lo que yo no puedo, como otros han intentado hacer, es explicar el Hecho. ¿Qué debemos decir sobre Auschwitz? Todo lo que digamos es equivocado; digamos que sí o que no, es equivocado. A veces, lo único que podemos hacer es llorar o rezar, cerrar los ojos para rezar en silencio. Cualquier comentario, cualquier interpretación, y sobre todo cualquier explicación

---

<sup>155</sup> WIESEL, Elie. *Contra la melancolía*. Madrid: Caparrós, 1996, p.181

<sup>156</sup> WIESEL, Elie. *Contra la melancolía*, p.197

<sup>157</sup> WIESEL, Elie. *Contra la melancolía*, p.199



están condenadas de antemano al fracaso. Judíos y cristianos han intentado transformar Auschwitz en teología, hoy todo se ve convertido en teología. Otros han esbozado una psicología o una psiquiatría de Auschwitz, incluso una literatura de Auschwitz. Todos fracasan. Sobre Auschwitz no se pueden hacer novelas.”<sup>158</sup>

Ahora bien, pese a esta afirmación tan categórica “sobre Auschwitz no se pueden hacer novelas”, él es un prolífico escritor sobre los campos. Una paradoja que, como veremos, es una manifestación de la imposibilidad de representación del Holocausto.

---

<sup>158</sup> BAPTIST; WIESEL. *Esperar a pesar de todo*, p.84



## CAPÍTULO 2. LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN EN LA FICCIÓN

En este capítulo expondremos el contexto histórico y social de finales de la década de 1960 hasta mediados de la década de 1990, y el debate académico a favor y en contra del uso de la ficción para representar el Holocausto. Nuestro objetivo es mostrar los posicionamientos opuestos sobre la pertenencia o no de la ficción para representar el genocidio, y el cambio progresivo, cada vez más aperturista, respecto a la posibilidad de representar el exterminio de los judíos europeos.

Estos años se caracterizan por el paso de la invisibilidad social del Holocausto a su progresivo conocimiento social. Este proceso se inicia una vez se acuña el concepto *Holocausto* de modo que este término singulariza el exterminio de los judíos europeos de los otros horrores de la guerra. No obstante, el paso a la visualización social del Holocausto no es un proceso natural, sino que se produce una vez se fija una narrativa favorable al Holocausto en la sociedad estadounidense mediante representaciones en los medios de comunicación.

En primer lugar, durante la década de 1970, aparecen una serie de narraciones de ficción en la literatura y el cine sobre el Holocausto que dan pie a un *nuevo discurso*. Estas representaciones generan las críticas de ciertos intelectuales partidarios de una representación más contenida, y esto inicia cierta reflexión sobre cómo se debería representar el Holocausto. En este capítulo nos centraremos en el debate sobre la ficción del Holocausto, principalmente literaria, y vamos a exponer los argumentos contrarios y a favor del uso de la ficción para representar el Holocausto. Por otro lado, un elemento clave de esta época es que se deja de hablar de silencio e irrepresentabilidad para empezar a plantear los "límites de representación" del Holocausto, y este es un paso significativo hacia una mayor apertura.

Los principales argumentos en contra de la representación del Holocausto supeditan el valor de la imaginación y la ficción literaria a la narración histórica. Sus principales autores son Alvin H. Rosenfeld; Elie Wiesel, quien considera que Auschwitz no puede servir de inspiración literaria; Berel Lang, partidario de la crónica histórica y contrario a la figuración literaria; o Claude Lanzmann, para quien la ficción cinematográfica trivializa el Holocausto. En esta época también surgen una serie de *master-narratives* que pretenden mostrar las vías idóneas para narrar el Holocausto.

Por otro lado, los escritores y críticos literarios defienden el papel de la ficción para narrar el horror del exterminio. George Steiner muestra su confianza en la literatura; Lawrence Langer cree en la necesidad de la imaginación literaria para narrar el horror; James E. Young cree que la calidad de los textos literarios de los testimonios también debe tenerse en cuenta; y los supervivientes-escritores, como Kertész y Semprún, defienden la facultad imaginativa literaria.

Estos argumentos opuestos muestran como la ficción sobre el Holocausto estuvo bajo sospecha, y esto inevitablemente nos hace pensar en el poder subversivo que históricamente ha tenido la ficción.

## **2.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y PERCEPCIÓN SOCIAL DURANTE EL PERIODO EN QUE EL HOLOCAUSTO SE EMPIEZA A CONOCER SOCIALMENTE**

Los movimientos civiles y de dignificación de las minorías en Europa y los Estados Unidos, que se pueden significar en los movimientos estudiantiles de 1968, dan inicio a un lento proceso hacia el conocimiento social del Holocausto, que se hará evidente en las décadas de 1970 y 1980. El camino a un progresivo conocimiento del Holocausto no es un efecto que provenga directamente del hecho en sí, sino que es fruto de unas narraciones sociales muy concretas, como expondremos a continuación. Es decir, hay una serie de discursos sociales que facilitan el viraje de la más absoluta de las invisibilidades del Holocausto, mezclado como estaba con las matanzas de la guerra, a su conocimiento social.

Hay dos teorías muy extendidas que explican este paso, que se formulan como respuesta a una pregunta capital: ¿Cómo puede ser que a finales de la Segunda Guerra Mundial no se dieran cuenta de la radical diferencia entre el Holocausto y los otros acontecimientos de guerra? Estas dos teorías surgen de creencias firmemente arraigadas, y son ampliamente aceptadas en los Estados Unidos. Son las teorías conocidas como la versión de la ilustración (*The Enlightenment version*) y la versión psicoanalítica, que explicaremos a continuación.

La teoría bautizada como la versión de la ilustración se basa en la creencia que el antisemitismo acabó tras la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos, tras ser espectadores del horror de los campos de exterminio a

través de los medios de comunicación. Tomar conciencia del exterminio de los judíos hizo caer la venda de los ojos a los ciudadanos que empezaron a tomar conciencia de la importancia del Holocausto. Esta versión se sustenta en la creencia que los estadounidenses tienen una naturaleza "moral" como resultado de sus raíces ilustradas y su tradición religiosa. Por eso ellos percibieron las atrocidades y pueden reaccionar contra ellas atacando al sistema de creencias que las legitima. Esta teoría trae implícita la creencia de una superioridad moral estadounidense por encima de la europea, y como es de esperar, resulta poco verosímil en los países europeos.

La teoría de la versión psicoanalítica se basa en que ante el descubrimiento del horror, judíos y no judíos reaccionan con silencio y desconcierto, en lugar de reaccionar con acciones decisivas. Por ejemplo, Christian Delacampagne dice que "ante la amplitud de la Shoah, el mundo occidental experimentó una culpabilidad tan intensa que, sintiéndose incapaz de asumirla, la empezó a rechazar de pleno"<sup>159</sup>. Por lo tanto, el común de la población entra en una etapa de negación y represión del supuesto trauma del Holocausto. Tras dos o tres décadas de represión y negación, la gente ya puede empezar a hablar sobre qué pasó y se empiezan a tomar acciones en respuesta al descubrimiento del horror del Holocausto<sup>160</sup>. El problema de esta teoría es que hace extensible el trauma individual que sufrieron los supervivientes del Holocausto a un trauma social que afecta al conjunto de la sociedad.

La creencia en la versión psicoanalítica, está firmemente consolidada en muchos de los estudios del Holocausto. La experiencia vital de Jorge Semprún encaja con este patrón. Semprún, a la salida de los campos se da cuenta de la necesidad de no hablar sobre su experiencia, porque el recuerdo de Buchenwald lo turbaba y lo angustiaba hasta el punto de acercarlo al suicidio. Necesitó un silencio inicial para poder sobrevivir, hasta que el paso del tiempo asentó su recuerdo y 15 años tras la liberación de Buchenwald (una generación, como él mismo apunta) escribió su primer libro *El largo viaje*. Esta experiencia personal se generaliza a la sociedad y se cree que igual que en el caso de Semprún, la sociedad necesitó unos años para poder reaccionar al horror.

Sin duda, el Holocausto supuso un trauma para los supervivientes, pero no se convirtió, ni mucho menos, en un trauma social. Alexander hace notar

---

<sup>159</sup> TRAVERSO. *La historia desgarrada*, p. 28 cita a Christian Delacampagne. *Histoire de la philosophie au XX siècle*. Pares: Seuil, 1995, p.212

<sup>160</sup> ALEXANDER, Jeffrey. "On the Social Construction of Moral Universals", p.9.

que para que la audiencia se traumatice se necesita establecer una sólida identificación psicológica con las víctimas, y esto en un principio no sucedió. Los judíos eran extraños, y “tanto podían ser de Marte como del infierno”. Las primeras noticias e imágenes que llegaban de Europa eran la de unos hombres y mujeres tan degradados físicamente, que a duras penas se les reconocía la humanidad que les era inherente. Aquellos humanos cadavéricos, más muertos que vivos, no generaban ninguna identificación, sino más bien repugnancia. Incluso los polacos o los alemanes que aparecían en los documentales generaban más simpatías, porque parecían más humanos<sup>161</sup>.

A diferencia de estas dos teorías, que pretenden responder al *quid* de la cuestión que motivó el cambio de percepción, la tesis que expone Jeffrey Alexander es que el proceso de sensibilización e identificación del Holocausto pasa por un proceso de deglución y digestión por parte de la sociedad estadounidense. Se establecen narrativas favorables que permiten la sensibilización con las víctimas judías en los Estados Unidos, y de aquí se pone en marcha un proceso que culminará en la actual globalización del Holocausto. Junto con la creación de estas narrativas, aparecen los primeros libros y obras de consumo cultural masivo, que actúan como grietas en el dique de contención del silencio del Holocausto.

La sensibilización con los judíos y el Holocausto de la sociedad norteamericana no fue fruto de la represión emocional ante del trauma que supuso descubrir el horror del exterminio (la versión psicoanalítica) ni de la buena moral norteamericana (versión de la ilustración), sino de las narrativas que identificaban el padecimiento judío con la democracia y el antinazismo, y al sistema de representaciones colectivas que narraron la victoria aliada como la luz que expulsaba el demonio nazi. La construcción de una narrativa en la que los judíos eran víctimas y por lo tanto, enemigos naturales del nazismo y partidarios de la democracia caló fuertemente en el imaginario estadounidense, como un río de conciencia subterráneo.

En los periódicos y documentales del momento cuaja una retórica antinazi que identifica el nazismo con el mal absoluto, aunque no facilita todavía la identificación de los estadounidenses con los judíos. En un primer momento sólo permitió que se establecieran ciertas corrientes de simpatía hacia el sufrimiento de los judíos europeos. Más tarde, cuando la destrucción de

---

<sup>161</sup> ALEXANDER, Jeffrey. “On the Social Construction of Moral Universals”, p.8.

los judíos europeos adquiere una denominación concreta (*Holocausto*) y por lo tanto se independiza de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, se presenta como un genocidio del cual la única "culpa" de las víctimas radica en su origen.

La nueva identidad lingüística (la creación de la palabra *Holocausto* para referirse a una realidad concreta) permitió que el exterminio de los judíos se transformase de un trauma judío a un trauma de toda la humanidad, puesto que *todos* podríamos ser víctimas del exterminio perpetrado por los nazis. Es decir, la causa que llevaba a familias enteras, incluidos niños y ancianos, a la pena de muerte en los campos de exterminio era una: ser judío. El judaísmo, para Hitler, venía determinado por la sangre, por los antecedentes familiares. De este modo, era inevitable no ser judío por aquellos que nacían en familias judías. Todos tenemos un origen y el ataque de Hitler se centraba en la esencia ontológica del individuo: no se podía no ser judío según el criterio racista nazi. La identificación con el sufrimiento de los judíos, que más tarde llevará a su universalización, se produce cuando se constata que *todos* podríamos ser víctimas. Todos nacemos de unos padres que tienen una herencia cultural concreta, y esta es la misma "culpa" es la que podríamos compartir con los judíos de las décadas de 1930 y 1940.

La identificación con las víctimas judías era necesaria para que la destrucción de los judíos europeos adquiriera la independencia que requería y se separara de la Segunda Guerra Mundial. La identificación se logró mediante ciertos cambios culturales, entre ellos, que los judíos se percibieran como un colectivo igual que los mismos americanos y que no los percibieran como diferentes a ellos. Para ello fue de capital importancia los movimientos civiles de 1968. La identificación se produce cuando se toma conciencia que la muerte se producía por el hecho de ser judío, es decir, *de ser* lo que se era. Tomar conciencia lleva al proceso de identificación, y este proceso se llevó a término en los Estados Unidos (americanización) y de aquí se universaliza.

Para llegar a percibir el Holocausto como una tragedia de la humanidad, fue necesario *dramatizar* las masacres como una tragedia. Así, para lograr la universalización del Holocausto, el nuevo trauma-drama emergió en piezas: una foto, una historia, una escena de libro o película... contribuyeron a la construcción de una nueva sensibilidad que con el tiempo hizo que el exterminio de los judíos se convirtiera en el hecho más trágico de la historia de occidente.

Cuando cristalizó una narrativa trágica del Holocausto, el drama del Holocausto se convirtió en un trauma emocional del siglo XX para la cultura occidental, y es entonces cuando se pasa a la universalización. El proceso de mitificación y arquetipificación del Holocausto pasa por una inmersión y asimilación del concepto por parte de la cultura norteamericana que finalmente lo acabará exportando en cualquier parte del mundo<sup>162</sup>.

### **2.1.1. De la invisibilidad al conocimiento social del Holocausto**

A partir de finales de la década de 1960 la sociedad empieza a estar dispuesta a escuchar, y este es un notable cambio de actitud respecto los años precedentes. Es entonces cuando Elie Wiesel acuña la palabra Holocausto y de ese modo separa el exterminio de los judíos europeos de las otras muertes y calamidades de la guerra. De este modo, se evidencia la singularidad del exterminio de los judíos europeos.

“Wiesel recurre al episodio bíblico de la *Akeda*, el sacrificio de Isaac, para proponer una compleja interpretación del Holocausto como fenómeno único y singular a la vez que inexplicable. Isaac es el arquetipo de la víctima escogida y esta figura representa para Wiesel la historia moderna judía desde los tiempos bíblicos hasta su culminación moderna en el Holocausto. El estatus especial de los judíos les causó ser escogidos y separados. Su destrucción sólo tiene algún sentido si se explica de acuerdo con su condición de pueblo escogido. Así Dios es incorporado en el universo de esta catástrofe judía.”<sup>163</sup>

Ahora bien, de manera paradójica, la singularización del Holocausto de cualquier otra tragedia histórica, acabará posibilitando su universalización, y permitirá que el exterminio de los judíos se convierta en un símbolo. “El trauma de los judíos se convierte así en símbolo del sufrimiento y de la injusticia. El Holocausto se convierte en tragedia arquetípica precisamente por ser considerada radicalmente diferente a cualquier otro mal”.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> “Podemos decir que el americanización de la memoria judía del Holocausto es la antesala de su globalización” BAER, Alejandro. “De memoria judía a memoria universal.” p.85.

<sup>163</sup> BAER, Alejandro. “De memoria judía a memoria universal.”, p.84.

<sup>164</sup> BAER, Alejandro. “De memoria judía a memoria universal.”, p.p.85.



El genocidio de los judíos europeos se concibe como un hecho único, y de una gravedad inigualada por ninguna tragedia histórica precedente. De este modo el exterminio se identifica como un mal sagrado. En ese momento aparece la necesidad de encararse al horror del comportamiento humano. El historiador marxista Deutcher cree que es entonces (1968) cuando se debe tratar el tema, puesto que el paso del tiempo no hará más comprensible Auschwitz y Hitler. Ahora es el momento de hablar porque en un futuro, "¿tendrán una mejor perspectiva histórica o comprenderán menos que nosotros?"<sup>165</sup>. Y es que la representación de Auschwitz y la reflexión intelectual empiezan a tener un lugar en la década de 1970.<sup>166</sup>

En las décadas de 1970 y 1980 se producen una serie de obras de diversa índole sobre el Holocausto que estimulan la intelectualidad y los debates en torno la representación. A finales de la década de 1960 y durante la década de 1970 se inicia en el cine y la literatura el camino a un cierto *nuevo discurso*.<sup>167</sup> Se intenta comprender la lógica de esta transformación que, para unos es una mutación deliberada del pasado, para otros un "juego libre de fantasmas" y para otros, una voluntad de comprender<sup>168</sup>. Para Saul Friedländer<sup>169</sup>, en estas obras se manifiesta el poder de atracción del nazismo, que no reside solamente en su discurso ideológico explícito sino también en el poder de las emociones, de las imágenes "de aquellos fantasmas." El juego simbólico e icónico que pusieron en boga los nazis se convierte en un potente referente que estimula la imaginación y las emociones para hacer nuevas obras.

Friedländer ya había criticado duramente en *Réflexions du nazisme* las historias, novelas y películas que dotan de una pátina estética el retrato de los hechos más horribles de la vida de los judíos bajo el dominio nazi<sup>170</sup>. Señala

---

<sup>165</sup> DEUTSCHER, Isaac. "The Jewish Tragedy and the Historian" in Tamara Deutscher (ed.) *The Non-Jewish Jew and Other Essays*. London: Oxford University Press, 1968, p.163

<sup>166</sup> TRAVERSO. *La historia desgarrada*, p. 17.

<sup>167</sup> FRIEDLÄNDER, Saul. *Reflets du Nazisme*. Paris: Seuil, 1982, p.10.

<sup>168</sup> FRIEDLÄNDER. *Reflets du Nazisme*, p.12.

<sup>169</sup> Saul Friedländer es superviviente del Holocausto. Sobrevivió porque sus padres lo confiaron de bien pequeño a una señora católica francesa que le dio una nueva identidad y lo cuidó, y sólo supo la verdad de sus orígenes y la muerte de sus padres en Auschwitz años más tarde.

<sup>170</sup> FRIEDLÄNDER. *Reflets du Nazisme*, p.74-84

como el tono estético, como la representación *glamurosa*, transforma los contenidos en fetiches. Se refiere a varias obras surgidas a partir de los años sesenta y de los setenta: las obras criticadas por Friedländer son *Il portiere di notte* de Liliana Cavani de 1973<sup>171</sup> (también criticada, duramente, por Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*) y *Lacombe Lucien* de Louis Malle de 1974.<sup>172</sup> Estas recogen el efecto de las precedentes *La caduta degli dei* de Luchino Visconti el 1969<sup>173</sup> y la novela de Michel Tournier *Le Roi des Aulnes*.<sup>174</sup> Estos libros y películas se someten a la seducción del nazismo<sup>175</sup>; y más concretamente, presentan una erotización de los nazis y relaciones de sumisión propias de la pornografía sadomasoquista<sup>176</sup>. Antes, afirma Friedländer, estas representaciones solían ser inaceptables, porque ofendían la moralidad y el buen gusto. En cambio, en el momento de la obra considera que ya se habían generalizado y esto, advierte, es una muestra de los cambios profundos en los estándares de gusto social.

En esta misma década, en el año 1978, se emitió la miniserie de televisión *Holocausto* que obtuvo una resonancia extraordinaria, tanto a nivel nacional como internacional. Tal fue su impacto que incluso propició la elaboración de un proyecto de edificación del Holocaust Memorial Museum en Washington y que concreta el reconocimiento oficial de los Estados Unidos al sufrimiento judío bajo el dominio nazi<sup>177</sup>. Ahora bien, la serie recibe críticas importantes, y se convierte en un claro ejemplo de todos los males que se temían que podía padecer una representación del Holocausto. Ante el peligro de estetización del nazismo genocida, se deben marcar unos límites en su representación.

---

<sup>171</sup> CAVANI, Liliana. (Dir.) *El Portero de noche* [Vídeo] Madrid: Suevia Films, Motion Pictures: 2005

<sup>172</sup> MALLE, Louis. (Dir.) *Lacombe Lucien* [Vídeo] França: Nouvelles Éditions de Films, 1974

<sup>173</sup> VISCONTI, Luchino. (Dir.) *La Caída de los dioses* [DVD] Warner home video, Seven Arts, 1997

<sup>174</sup> TOURNIER, Michel. *El rey de los Alisos*. Madrid: Alfaguara, 1970

<sup>175</sup> FRIEDLÄNDER. *Reflets du Nazisme*, p.75

<sup>176</sup> Susan Sontag expone como la pornografía sadomasoquista encuentra su equivalencia desmesurada en el nazismo "Hay un *scénario* accesible a todos. El color es el negro; el material, el cuero; la seducción, la belleza; la justificación, la honestidad; la meta, el éxtasis; la fantasía, la muerte" en "Fascinating Fascism", *The New York Review of Books* (29 de mayo de 1980), p.28.

<sup>177</sup> MINTZ, Allan L. *Popular culture and the shaping of Holocaust memory in America*. Seattle: University of Washington Press, 2001, p.23

A partir de finales de la década de 1970 los problemas de representación histórica toman más relevancia. En 1978 el historiador Yehuda Bauer quiere advertir de lo que considera el peligro de la "comprensión metafísica" del Holocausto engendrada por los escritores de ficción. Cree que antes de centrarse en el estudio de las aportaciones *metafísicas* de los escritores, hace falta esclarecer cuestiones concretas: ¿Quiénes fueron los asesinos? ¿Cómo se planificó y cómo se llevó a término el exterminio? Bauer tiene miedo que si estas cuestiones no son tenidas en cuenta, las narraciones (Katzenelson, Wiesel, Kovner, Sachs) no serán inteligibles o carecerán de sentido. "Si no volvemos a la ardua tarea del conocimiento del Holocausto, las descripciones simbólicas ocuparán el centro de la literatura del Holocausto y se convertirán en una vía de escape para hablar del Holocausto de manera superficial"<sup>178</sup>. Y el interés de esta advertencia radica a día de hoy en la aparente amenaza de la literatura para el conocimiento histórico.

En el análisis de las percepciones sociales de la sociedad alemana sobre el período nazi, se observa un cambio notable de las apreciaciones de postguerra a las de mediados de la década de 1980. Entonces se deja de percibir a los nazis como los únicos responsables, y a la sociedad alemana como algo separado de los perpetradores nazis y empieza a hablarse de la responsabilidad de *toda* la sociedad. Así pues, el punto de vista varía, y se empieza a observar el Holocausto desde el punto de vista de las víctimas.<sup>179</sup>

Este cambio de percepción propicia que se inicie el famoso debate de los historiadores que tiene lugar en el verano de 1986 en la todavía dividida Alemania. Jürgen Habermas publicó un artículo en reacción a un escrito del historiador Ernst Nolte. Habermas acusaba al historiador de banalizar el Holocausto y de utilizar ilegítimamente la historia con finalidades ideológicas y apologéticas. Ernst Nolte y Andreas Hillgruber mostraban a los soviéticos como los perpetradores de las humillaciones, y los alemanes víctimas inocentes de su salvajismo. Al equipararse en un mismo nivel las víctimas judías del nazismo con las víctimas alemanas de los soviéticos, se pone en entredicho la verdad histórica y se rompe intencionadamente la idea de la singularidad del

---

<sup>178</sup> BAUER, Yehuda. *The Holocaust in Historical Perspective*. Washington: University of Washington Press, 1978

<sup>179</sup> FRIEDLÄNDER, Saul. "Historical Writing and the Memory of the Holocaust". Berel Lang (ed.) *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier, 1988, p.66-77

Holocausto.<sup>180</sup> En este debate se formula públicamente la necesidad de un replanteamiento de la culpa de la sociedad alemana. Una sociedad que tres años después, en 1989, pasa un catártico proceso de reunificación de las dos Alemanias, tras la caída del muro de Berlín.

En abril de 1990 se recogieron los debates académicos sobre la representación del Holocausto de finales de 1960, y de las décadas de 1970 y 1980, en pleno proceso de la caída del telón de Acero, en el congreso "El nazismo y la "solución final": ¿cómo probar los límites de representación?" celebrado en la Universidad de California (UCLA). El objetivo del congreso fue reflexionar en torno las siguientes preguntas: "¿Puede ser el Holocausto convincentemente descrito o representado? ¿Hay algún aspecto nuclear del exterminio de los judíos de Europa que resista nuestro poder de representación, de teoría, de narrativa?".

El congreso se convirtió en un punto de encuentro intelectual de los debates más notables sobre la problemática representación del Holocausto y, por lo tanto, en un referente substancial para elaborar el marco teórico de nuestra tesis. Es evidente, que en la formulación de estas preguntas, los autores siguen la estela de los precedentes, que hablaban del silencio y se cuestionaban la representación del Holocausto. Fuera de este contexto estas preguntas no habrían tenido ningún sentido. Lo que se cuestiona es sobre todo la (im)posibilidad de representar el Holocausto, tanto en la literatura como en la historia.

Recogiendo el pensamiento de los principales investigadores del momento que se habían preocupado de la representación del Holocausto, Saul Friedländer, el anfitrión y editor del libro del congreso, plantea una mirada al Holocausto como un "acontecimiento en los límites", que cuestiona las representaciones tradicionales en el arte, la literatura, el cine, y la historia. Este concepto resulta especialmente práctico porque a la vez aglutina varios debates candentes en historia y literatura, que son las disciplinas en las que más se había trabajado la cuestión de la representación. Según Friedländer, es evidente que la voluntad que el Holocausto se recuerde, trae implícitamente que la transmisión del recuerdo sea apropiada –es decir, que no se banalice ni represente falsamente el exterminio de los judíos–. Ahora bien, es obvio que

---

<sup>180</sup> BROCKMANN, Stephen. "The Politics of German History", *History and Theory* (1990), núm. 29, p. 179-189

también hay límites de la representación "los cuales no deberían, pero fácilmente pueden ser transgredidos"<sup>181</sup>.

Friedländer considera que "el exterminio del judíos de Europa es tan accesible a la representación e interpretación como cualquier otro acontecimiento histórico. Pero estamos tratando con un acontecimiento que pone a prueba nuestras categorías conceptuales y representacionales, un "acontecimiento de los límites"<sup>182</sup>. De este modo, observamos como los discursos precedentes sobre el silencio han tenido una indudable influencia. El hecho que se posicione haciendo el esclarecimiento (a día de hoy casi nos parece una *boutade*) que sobre el holocausto "se puede representar e interpretar", nos muestra el éxito de la idea de los años precedentes sobre el silencio, es decir, que más valía la opción del silencio respetuoso que no la de representar e interpretar. Es indudable la herencia del silencio en la representación, puesto que hablar de *límites de la representación* es, a la vez que abrir espacio con menoscabo del silencio, aceptar que no puede ser una representación libre, sin control ético. En estos años es obvio que el silencio ya no puede ser, puesto que aparecen cada vez más obras que tratan sobre el Holocausto, pero sí que, para juzgar estas obras, debe de haber unos límites.

### **2.1.2. Los "límites de la representación"**

En el mismo origen del concepto "límites de representación" hay un antagonismo inevitable entre las palabras *representación* y *límites*, como explica Berel Lang<sup>183</sup>. Por un lado, la representación en sí misma implica siempre la libertad de elección: no existe una representación sin la posibilidad de otra, y a la vez, cualquier representación causa la exclusión de otras representaciones. Por otro lado, las palabras *límite* y *representación* son opuestas, puesto que la función de los límites no es la de multiplicar la libertad de alternativas, sino restringirlas mediante la imposición de un "no" unívoco. Por lo tanto, los límites de representación quieren decir que a la libertad propia de la representación se la constriñe con la imposición del límite.

---

<sup>181</sup> FRIEDLÄNDER, Saul (ed.) *Probing the Limits of Representation, Nazism and the Final Solution*. Harvard University Press: Cambridge, 1992, p.3

<sup>182</sup> FRIEDLÄNDER. *Probing the Limits of Representation*, p.2-3.

<sup>183</sup> LANG, Berel. "The Representation of Limits". *Probing the Limits of Representation*, p.300-317

Berel Lang también hace notar que el concepto de *límites de representación* aparece cuando la transgresión ética ya ha sucedido. Así es, sin duda, como sucede en el caso de la representación del Holocausto: ya entonces habían aparecido una serie de obras sobre el Holocausto que eran cuestionables. Y son estas transgresiones las que generan los “problemas” a la hora de juzgarlas. Las artes en general deben su innovación y progresión a la ruptura de las convenciones, de modo que la ruptura que implica la provocación, no se puede eliminar de la propia esencia artística. Si caemos en el silencio o la constricción exagerada, caemos en la convención, y no hay posibilidad de progresión.

Así pues, hay una paradoja substancial al tratar los límites de representación. “Por un lado, los límites existen porque han de existir, la cultura y la conciencia humana no pueden existir sin ellos. Por otro lado, los límites (al menos los límites de representación) son como máximo convencionales...”<sup>184</sup>. Es decir, por un lado, deben existir los límites porque las fronteras éticas y estéticas forman parte de la cultura y la conciencia humana, y por otro lado, la imaginación humana hace que se desplieguen un sinnúmero de posibilidades de representación.

Esta formulación evidencia una tensión propia del momento: aparecen obras que, a parecer de ciertos intelectuales, son representaciones inadecuadas del Holocausto, en un momento en que la idea de la irrepresentabilidad del Holocausto gozaba de mucha fuerza y valor entre los académicos e intelectuales. Por eso es necesario adaptarse a los nuevos tiempos, y por eso, se formula el concepto de “límites de representación”, porque se comprende que no se puede limitar la creación artística, a pesar que preocupan mucho las representaciones inapropiadas que puedan surgir.

La percepción de los académicos en el congreso de 1990 es que el Holocausto ha sido la forma más radical de genocidio que nos podemos encontrar en la historia: salvaje, sistemático e industrialmente organizado. Jürgen Habermas lo expresó del siguiente modo:

---

<sup>184</sup> LANG. “The Representation of Limits”, p. 302

“Allí [en Auschwitz] algo pasó, que hasta entonces nadie había considerado posible. [...] Auschwitz ha cambiado las bases para la continuidad de las condiciones de vida dentro de la historia”<sup>185</sup>.

Esta conexión de conceptos no es banal: la conceptualización de la singularidad del Holocausto está atada a la idea de la imposibilidad o, en estos años en los que ya no se habla de imposibilidad, de la limitación de la representación.

Después de que Hillgruber y Nolte presentasen trabajos historiográficos formalmente correctos, pero que falseaban la reciente visión del pasado, reclamar la "verdad" se transforma en un imperativo. Hay límites de representación *los cuales no deberían, pero son fácilmente transgredidos*. El problema ya no es el negacionismo, que se puede detectar y ya no supone una amenaza suficientemente grave para el conocimiento del Holocausto. El problema son las representaciones en las que hay transgresiones importantes, según el parecer de ciertos intelectuales. La cuestión es que no se puede definir exactamente qué es incorrecto de cierta representación de los acontecimientos. Hay transgresiones que son tan intratables que poco pueden aportar las definiciones de los eruditos. El planteamiento del dilema central del libro de artículos de Friedländer se puede concentrar en la cuestión del relativismo histórico y la experimentación estética.

A nosotros nos interesa la cuestión de la ficción y la "verdad" en los terrenos de la literatura y de la historia, que como antes hemos dicho, son cuestiones que a juicio de Friedländer son centrales en las décadas de los años 70 y 80. Primero, *sobre la cuestión de la representación ficcional*, algunos problemas obvios sobre los límites ya aparecieron en el despertar de las aplicaciones postmodernas a la representación del Holocausto: desde Visconti<sup>186</sup>, Lina Wertmüller (*Pasqualino Settebellezze* de 1976)<sup>187</sup> y Hans Jürgen Syberberg (*Hitler, ein Film aus Deutschland* de 1978)<sup>188</sup> en el film; a

---

<sup>185</sup> FERNÁNDEZ, José Antonio. "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe". *A parte Rei. Revista de Filología* (2008), núm.48, p. 5

<sup>186</sup> VISCONTI, Luchino. (Dir.) *La Caída de los dioses* [DVD] Warner home video, Seven Arts, 1997

<sup>187</sup> WERTMÜLLER, Lina. (Dir.) *Pasqualino siete bellezas* [vídeo] prodotto dalla Medusa Distribuzione. Sabadell: Regia Films, 2009

<sup>188</sup> JÜRGEN SYBERBERG, Hans. (Dir.) *Hitler, ein Film aus Deutschland* [vídeo] Regie and buch: TMS Film, cop. 1977

Michael Tournier<sup>189</sup> en literatura; o algunas pinturas de Anselm Kiefer, entre otros. La necesidad de ambigüedad ideológica y la experimentación estética de estas obras, parece que les permite escapar a las categorías tradicionales de representación. Segundo, y con respecto a la historiografía, la idea posmoderna que niega la posibilidad de identificar alguna realidad estable o verdad más allá de la constante polisemia y constante referencialidad de las construcciones lingüísticas desafía la necesidad de establecer la realidad y la verdad del Holocausto.

Así pues, en este congreso se pretendía establecer una reflexión sobre las muchas obras que se editaban del Holocausto. Obras que requerían ser enjuiciadas, pero sobre las cuales el mundo académico no tenía los acuerdos sobre los sistemas, las normas ni los conceptos para determinar este juicio. El predominio del silencio post-Auschwitz todavía planeaba sobre aquellos a quienes se los requería establecer juicios, y esta indeterminación se empezó a solucionar con la apertura que suponía hablar de límites del Holocausto, y que implícitamente acepta el decir, pero éticamente.

## **2.2. EL DEBATE SOBRE LA FICCIÓN DEL HOLOCAUSTO**

Con la aparición de la palabra Holocausto, el genocidio de los judíos europeos se singulariza de los otros horrores de la guerra. Asociado al concepto Holocausto se vincula la idea que ha sido un hecho extremo y único en la historia de la humanidad. En este contexto se rescata y toma fuerza la máxima de Theodor Adorno, que se convierte en la piedra angular del pensamiento sobre la irrepresentabilidad del Holocausto. Su *dictum* se desgrana de su pensamiento, se independiza de su concepción filosófica y se convierte en una frase que se filtra en los círculos intelectuales y académicos que reflexionan al respecto. Dentro de esta corriente de pensamiento, en primer lugar, expondremos los argumentos contrarios al uso de la ficción del Holocausto. Para comprender mejor estas prohibiciones haremos un recorrido entre algunos de los intelectuales más destacados, que formularon sus reticencias a la literatura (o ficción literaria) para representar el Holocausto.

---

<sup>189</sup> TOURNIER, Michel. *El rey de los Alisos*. Madrid: Alfaguara, 1970



No obstante, con el paso de los años, es insostenible esta prohibición ante el goteo de obras que surgen sobre el Holocausto, tanto literarias como cinematográficas. La restricción de la irrepresentabilidad deja de tener sentido y este sentimiento restrictivo sufre una mutación a la prohibición de hacer ficción sobre el Holocausto.

### **2.2.1. En contra de la ficción del Holocausto**

#### **2.2.1.1. El valor de la verdad histórica por encima de la ficción: Alvin Rosenfeld**

El cuestionamiento sobre las obras literarias del Holocausto se hace evidente a lo largo del periodo de visualización. Ya no de una manera tan restrictiva, pero se problematiza la idoneidad de la literatura como soporte para decir el Holocausto. Por ejemplo, en 1980 Alvin H. Rosenfeld escribió *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*<sup>190</sup>, obra referente en la cuestión de la imposibilidad de la ficción, donde se cuestiona si deben existir obras literarias sobre el Holocausto. Es interesante hacer notar como el 1980 esta pregunta tenía vigencia, y su misma formulación resulta sorprendente a día de hoy. Solo lo podemos entender en el contexto intelectual expuesto en la etapa de la invisibilidad del Holocausto, y por eso es importante hacer hincapié en cómo este debate tenía una enorme vigencia todavía en la década de 1980.

La cuestión ética e ideológica sobre si deben existir o no obras literarias sobre el Holocausto, se fundamenta sobre la incertidumbre de si podemos o no comprender el Holocausto. Por lo tanto, Rosenfeld asume la idea de singularidad del Holocausto y parte del debate sobre su representación. Rosenfeld se hace suya la argumentación de Wiesel. Lo tiene claro: "la escritura es a la vez la memoria de los muertos y la prueba que los supervivientes sobreviven". Por lo tanto, acepta la literatura, sin ambages. Ahora bien, el valor de las obras del Holocausto todavía recae en el sentido ético, más que en la calidad literaria de sus obras. Para Rosenfeld, la finalidad de la existencia de los

---

<sup>190</sup> La doble muerte en la literatura del Holocausto de la que habla Rosenfeld en el título de su libro son la muerte del hombre y la de Dios, y lo ejemplifica en el poema "Smoke" de Glatstein es "una afirmación" sobre esta doble negación. ROSENFELD, Alvin. *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1980, p.27

libros del Holocausto es recordar qué pasó. Por eso, defiende que cualquier escrito que no refleje con exactitud el evento histórico es de poco valor, ya que distorsiona la realidad.

La literatura es necesaria para Rosenfeld, porque los textos hacen recordar al mundo y son por lo tanto necesarios.<sup>191</sup> Además, cree que las obras deben expresar una "voz colectiva" y no sólo un individuo.<sup>192</sup> Así pues, la "voz colectiva" y la memoria del Holocausto justifican la existencia de la literatura del Holocausto.

#### **2.2.1.2. La negación de Auschwitz como inspiración literaria: Elie Wiesel**

La obra literaria de Elie Wiesel es substancialmente sobre el Holocausto. Todos los personajes de las novelas de Wiesel se plantean las preguntas vitales que se plantea el autor, puesto que todos, son supervivientes de una tragedia judía. Casi siempre son supervivientes del Holocausto, pero también lo son de los pogromos previos. Por eso es significativa la distinción que Wiesel establece entre las novelas de ficción y los ensayos, en función de su carga de profundidad. Valora de manera más positiva el ensayo, como una literatura profunda, con menoscabo de la ficción, que considera forzosamente más superficial.

Por eso no es de extrañar que una de las afirmaciones más taxativas y conocidas de Wiesel fue su negación a escribir novelas sobre Auschwitz: "Sobre Auschwitz no pueden haber novelas"<sup>193</sup>. Elie Wiesel desarrolla de manera contundente su teoría sobre la imposibilidad de la literatura para tratar el Holocausto en el artículo escrito el 1977 "El Holocausto como inspiración literaria".<sup>194</sup> Basa su texto en la certeza que el Holocausto es un hecho histórico singular, y lo argumenta. Explica, en primer lugar, como entre los ejecutores había representantes de toda la sociedad, y por eso, todo el mundo estaba implicado y participaba de la maquinaria exterminadora. También expone como las víctimas son claras: los judíos, que por el mismo hecho de existir debían ser

---

<sup>191</sup> ROSENFELD. *A Double Dying*, p. 13-15

<sup>192</sup> ROSENFELD. *A Double Dying*, p. 34

<sup>193</sup> BAPTIST; WIESEL. *Esperar a pesar de todo*, p.84.

<sup>194</sup> WIESEL. *Dimensions of the Holocaust*, p.6

exterminados. Y finalmente evidencia la soledad desesperada de los judíos, a quienes nadie salvó, y por quienes la comunidad internacional calló.

Partiendo de la creencia en la singularidad del Holocausto, explica como es de difícil hacer literatura o utilizar el Holocausto como inspiración literaria. El Holocausto fue un hecho único y extraordinario dentro de la historia de la humanidad. Auschwitz supuso un antes y un después, y ya no hay inocencia tras Auschwitz. Del mismo modo, el silencio adopta un nuevo significado, y todo, incluida la literatura, debe ser reexaminado:

“Su centralidad [del Holocausto] en nuestras vidas y en la historia no ha sido disputada por nadie, excepto algunas mentes insensibles y trastornadas que nos inspiran pena y disgusto. El Acontecimiento, con una “A” mayúscula, carga con nuestra conciencia y nuestro conocimiento [...] Tras Auschwitz las palabras no serán nunca jamás inocentes. Tras Treblinka, el silencio se llena de un nuevo significado. Tras Majdanek, la locura ha recuperado su atractivo místico. Como resultado de la relación del hombre con su creador, con la sociedad, la política, la literatura, sus compañeros y consigo mismo debe ser examinado de nuevo”.<sup>195</sup>

La singularidad del Holocausto es absoluta y radical para Wiesel, por eso, el Holocausto como inspiración literaria es una contradicción en términos para Elie Wiesel, puesto que como en cualquier otro aspecto, Auschwitz niega todos los sistemas y destruye todas las doctrinas. No se puede abarcar la experiencia del Holocausto, y por eso, tampoco se puede revelar:

“Una novela sobre Majdanek es como una blasfemia. *Es* una blasfemia. Treblinka significa muerte, la muerte absoluta, la muerte del lenguaje y de la esperanza, la muerte de la verdad y de la inspiración. [...] ¿Cómo puede alguien escribir una novela sobre el Holocausto? ¿Cómo puede alguien identificarse con tantas víctimas? Peor, ¿cómo puede alguien identificarse con un perpetrador? ¿Cómo puede una víctima decir “yo” en el lugar de su asesino? Más que esto, ¿cómo puede alguien convencerse a sí mismo sin sentirse culpable que él nunca usaría este acontecimiento para propósitos literarios? ¿No quiere esto decir, pues, que Treblinka y Belzec, Ponar y Babi Yar acabaron todos en una fantasía, en palabras, en belleza, como un simple tema de la literatura?”<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> WIESEL. *Dimensions of the Holocaust*, p.7

<sup>196</sup> WIESEL. *Dimensions of the Holocaust*. p.7

El pasado pertenece a los muertos y los supervivientes “se sienten impotentes” en su ánimo de transmitir. Establece una distinción básica entre los escritores de los campos de concentración: los escritores supervivientes y los escritores que no lo han vivido. Y es que hay una clase de código infranqueable para aquellos que no pertenecen a los supervivientes del Holocausto. Incluso entre los escritores supervivientes se hace difícil hablar del Holocausto. Para hacerlo no describen sólo la masacre, sino que también hacen un cuadro de lo que precede, sobre todo de la vida en los *shtetls* que quedaron completamente destruidos, y de los que ya no queda constancia en Europa. Y concluye Wiesel:

“El resultado: los supervivientes escriben magníficamente sobre su pasado, sobre el *shtetl*, sobre su periodo pre-Holocausto. Pero no sobre el Holocausto. Es simple. Uno no puede escribir sobre el Holocausto. No si eres un escritor.”<sup>197</sup>

Así pues, explica como los mismos supervivientes tienen problemas para colocarse en el lugar mismo del Holocausto. Se puede escribir del antes y del después, pero cuesta escribir desde el lugar del horror, por eso cree que muchos de los escritores supervivientes se acabaron suicidando. Un suicidio causado porque debían cargar un peso demasiado pesado: el peso de su memoria con el de la ficción construida.

Por otro lado, inexplicablemente el Holocausto evoca un sentimiento sagrado en literatura. Se consideró tabú, y un tema sólo para los iniciados. Por eso, los grandes novelistas del momento dejaron el tema de banda, porque en su imaginación pesó menos que su falta de experiencia en el tema. Wiesel considera que los escritores fueron honestos de no penetrar en un territorio lleno de muertos y de escoger no describir aquello que no conocían. No tuvieron la vivencia y, dice Wiesel, hay como una clase de sentimiento sagrado de que aquello no lo conocen y no les pertenece. Para hablar de aquello ya hay los testigos, y añade: “Si los griegos inventaron la tragedia, los romanos la epístola, y los renacentistas el soneto, nuestra generación ha inventado una nueva literatura, la del testigo”<sup>198</sup>.

Finalmente, Wiesel se posiciona contrario al silencio porque teme a los negacionistas. Recoge algunos de los aspectos que negaban los negacionistas, y se pregunta, pues, que se debe hacer para refutar las mentiras de estos. “¿Es

---

<sup>197</sup> WIESEL. *Dimensions of the Holocaust*. p.9

<sup>198</sup> WIESEL. *Dimensions of the Holocaust*. p.9

el silencio la respuesta? Nunca lo es. Y así es porque nosotros intentamos explicar la historia".<sup>199</sup> El silencio queda relegado a la inspiración literaria, no a la historia.

Esta paradoja se debe leer como una manifestación de la irrepresentabilidad del Holocausto. Afirma estimulado por la imagen del *Zimzum* de la cábala, que significa *retirar*, que: "Dios, para poder crear algo, tuvo que retirarse. Para que nosotros pudiéramos vivir, él tuvo que limitarse, de lo contrario no habría podido derramar su luz. En cierto modo, esto también se puede aplicar al hecho de escribir sobre este periodo. Hace falta retirar el lenguaje para que pueda convertirse en un medio de comunicación."<sup>200</sup> Y también afirma que es necesario el silencio para crear una conciencia ética:

"La misión de la literatura es crear una conciencia ética. La literatura de hoy no debe tener como meta gustar o entretener el lector. Al contrario, debe arañar la superficie, abrir heridas y así llevarnos a meditar sobre nosotros mismos, incluso analizarnos a nosotros mismos. Esta es hoy la tarea de la literatura, lo que equivale a una búsqueda de puntos de referencia éticos. La cuestión es saber si lo que escribo me ayuda o no en mi relación con los otros hombres, si ayuda, ya no a eliminar el mal, sino al menos a suavizar los efectos del mal. Como ya he subrayado muchas veces, en adelante ya no podremos decir que el arte es inocente o que la literatura es inocente. Ya nada no es inocente. Después de todo lo que sucedió ahora hace cincuenta años, hasta la Creación ha perdido su inocencia. También la creatividad ha perdido su inocencia."<sup>201</sup>

Por eso, no es que esté a favor del silencio rotundo, sino que está a favor de la narración adecuada, ética, respetuosa con los muertos y con los mismos supervivientes. Y esta narración no creía que fuera posible llevarla a término por parte de un escritor que no fuera testigo directo de los horrores, y por eso el silencio se impone como una opción necesaria ante las representaciones no éticas.

---

<sup>199</sup> WIESEL. *Dimensions of the Holocaust*. p.19

<sup>200</sup> BAPTIST; WIESEL. *Esperar a pesar de todo*, p.81

<sup>201</sup> BAPTIST; WIESEL. *Esperar a pesar de todo*, p.84

### **2.2.1.3. La única escritura válida es la crónica histórica en oposición a la figuración literaria: Berel Lang**

Berel Lang, un prolífico investigador del Holocausto del ámbito literario, es también restrictivo y partidario de la imposición de límites a la representación del Holocausto. Su obra más importante y referenciada es el libro *Act and idea in the Nazi Genocide* publicado el 1990.<sup>202</sup> En el libro se posiciona con quienes creen que hay varios acontecimientos históricos que son irrepresentables. El punto de partida de su argumentación es una conocidísima frase de Steiner: "el mundo de Auschwitz se encuentra fuera del discurso, tanto como se encuentra fuera de la razón"<sup>203</sup>. Y, cita también, en la misma línea, la pregunta que se formulan Alice y A.R. Eckhardt sobre: "¿Cómo hablar de lo indecible? Ciertamente debemos hablar pero, ¿Cómo lo podríamos hacer?"<sup>204</sup> Berel Lang considera que estas expresiones no pueden ser entendidas de manera literal porque esto llevaría a instalarnos en el silencio. Ahora bien, estas expresiones muestran la dificultad de escribir sobre el Holocausto.

Es indudable, en esta afirmación, que ha habido una progresión respecto a las teorizaciones de los años precedentes, partidarias del silencio. La obra de Lang es un ejemplo de una obra restrictiva, pero ya no acepta el silencio como una opción plausible. Considera que delante del genocidio, la primera impresión debe ser la del respeto, ahora bien, no un silencio absoluto. Pese que su punto de vista sea partidario del control y de establecer limitaciones, acepta la representación y considera que no se debe tomar al pie de la letra las manifestaciones de los partidarios del silencio sobre la imposibilidad de decir del Holocausto. Por eso creemos que a finales de los años 80 y principios de los 90, la representación del Holocausto pasa a ser más abierta por parte de los partidarios de posicionamientos más restrictivos.

---

<sup>202</sup> Friedländer elogia a Lang afirmando que su libro es "uno de los intentos más importantes hechos hasta entonces de encarar las implicaciones filosóficas del genocidio nazi". Ver contraportada del libro de LANG, Berel. *Act and idea in the Nazi Genocide*. Chicago: University Chicago Press, 1990

<sup>203</sup> LANG, Berel. *Act and idea in the Nazi Genocide*, p.151

<sup>204</sup> ECKHARDT, Alice. "Studying the Holocaust Impact Today: Some dilemmas of Language and Method" En ROSENBERG y MEYERS (comp.) *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*. Philadelphia: Temple University, 1988, p.439

Según Lang, los acontecimientos traumáticos, como por ejemplo la experiencia de los supervivientes del Holocausto, exigen ser narrados no figurativamente sino literalmente. Hace falta evitar las representaciones estéticas que nos hagan sentir el Holocausto más soportable. Sólo la crónica literal de los hechos, dice Lang, evitaría los peligros de la relativización propia de toda figuración, y sólo la crónica literal de los hechos puede aspirar a ser auténtica y veraz. Por eso cualquier representación literaria del genocidio tiene una inferioridad moral respecto a un relato histórico.

Berel Lang comparte su punto de vista con el escritor y teólogo Arthur A. Cohen, quien considera que la memoria individual es el objetivo de estudio de los psicólogos y los escritores, en cambio, la memoria colectiva se convierte en un tema de relevancia para los historiadores y los críticos literarios. Estos se centran en el testimonio literario judío, que a su entender tiene una función religiosa: recordar la historia judía. Por eso, así como se recuerda la huida de Egipto como si cada judío la hubiese vivido, también se debe recordar la presencia en los campos de muerte, como si se hubiese estado allí. Berel Lang, en *Act and Idea*, también defiende la misma analogía del Éxodo y del Sinaí para hablar de la idea de la escucha colectiva, y para narrar como si uno hubiese estado ahí.

Lang considera que el discurso figurativo desvía la atención de aquello sobre el que se pretende hablar. Cree que la figuración a la fuerza personaliza y, por lo tanto, humaniza los agentes que intervienen en estos acontecimientos. Entonces lo que se explica se convierte en mito, en literatura. Por otro lado, la aparición del autor también es un elemento que distorsiona, según Lang, puesto que de alguna manera la conciencia de su existencia interfiere entre la cosa representada y su representación. Así pues, el lenguaje figurativo, que es sin duda el de la literatura, es falso, a diferencia del discurso literal propio de la crónica histórica, que es el auténtico. Por lo tanto, no considera que los acontecimientos del Holocausto no puedan ser representados, sino que sólo se pueden representar de una manera literal y fáctica. La narración histórica es, a parecer de Lang, la verdadera, en oposición a los discursos figurativos. De estos discursos figurativos o literarios teme que la elección de un estilo grotesco para la representación de algunos tipos de acontecimientos históricos constituiría, no sólo una falta de gusto, sino también una distorsión de la

verdad sobre ellos.<sup>205</sup> Así pues, la obligación moral de transmitir la memoria histórica tal y como sucedió es central en el pensamiento de Berel Lang.

#### **2.2.1.4. La ficción cinematográfica trivializa el Holocausto: Claude Lanzmann**

En la línea de Wiesel y Lang, gran parte de la reflexión de Claude Lanzmann sobre el exterminio de los judíos europeos está vinculada con el problema de la representación, y él aporta al debate una voz enérgica e influyente, sobre todo en la intelectualidad francesa. Lanzmann expone su idea alrededor de la representación utilizando la fórmula de Saul Friedländer de "límites de representación" de la siguiente forma:

"Es más o menos como el *cogito* cartesiano: al final acabamos topando de cabeza, es el nudo del final, y no podemos ir más allá. El Holocausto es único en todo aquello que edifica a su alrededor, en un círculo de fuego, es el límite que no se debe franquear porque un cierto absoluto de horror es intransmisible: pretenderlo hacer, es volverse culpable de la más grave de las transgresiones."<sup>206</sup>

Uno de los límites que no se puede franquear es la reconstrucción ficcional y la dramatización cinematográfica con actores que supone esta reconstrucción ficcional. Lo expresa con la creencia que "la ficción es una transgresión, creo profundamente que debe haber una prohibición a la representación [...] Transgredir o trivializar, aquí es el mismo: el serial [*Holocausto*] o el film de Hollywood [*La lista de Schindler*] transgreden porque 'trivializan' aboliendo así el carácter único del Holocausto."<sup>207</sup>

Así pues, su concepción de los límites de representación es restrictiva y directamente opuesta al uso de la ficción. El motivo principal es que considera que la ficción trivializa el sufrimiento de las víctimas del Holocausto: el tema queda edulcorado y la auténtica esencia queda pervertida. En cambio Lanzmann cree que en cualquier representación del Holocausto debe ser

---

<sup>205</sup> LANG, Berel. *Act and idea in the Nazi Genocide*. Chicago: University Chicago Press, 1990.

<sup>206</sup> LANZMANN, "Holocauste, la représentation impossible". *Le Monde. Supplement Arts & Spectacles*. [Paris] (3 de mayo de 1994), p. IV

<sup>207</sup> LANZMANN. "Holocauste, la représentation impossible", p. IV



inherente la transmisión de la profunda gravedad que supuso el exterminio de tantas personas inocentes.

Su propuesta artística es la película *Shoah*, proyectada por vez primera en abril de 1985 en el festival de Cannes<sup>208</sup>, fuera de concurso. Por sus características formales (nueve horas y media de proyección) y su densidad temática, el film busca salir de los espacios de difusión cultural masivos, puesto que no favorece una proyección típica. Claude Lanzmann califica su film *Shoah* como una obra de arte, y no como un documental (cómo se lo acostumbra a etiquetar), puesto que pretende *resucitar* el exterminio de los judíos europeos en el presente, en lugar de aspirar a hacer una descripción del pasado. Su voluntad es la de eliminar la distancia entre el presente y el pasado, y quiere crear un film en el que los personajes reencuentren en la cámara la intensidad de su antigua experiencia.

Su objetivo es mostrar el exterminio en los campos nazis. La filmación empieza marcando los límites espaciales y temporales con la siguiente frase: "la acción empieza nuestros días a Chelmno del Ner, Polonia" y de este modo enmarca el inicio de la utilización del gas como arma de exterminio masivo<sup>209</sup>. El film no pretende contestar el *porqué* sucedió, sino el *cómo* sucedió, y por eso Lanzmann entrevista todos aquellos que estuvieron cerca de las víctimas: los supervivientes, especialmente los miembros de los *Sonderkommando*, los observadores pasivos polacos, y los verdugos, puesto que el exterminio de los judíos europeos es "el acontecimiento sin testigos"<sup>210</sup>. No hay testigos interiores, puesto que no ha habido supervivientes de las cámaras de gas, por eso Lanzmann va a buscar los testigos exteriores, aquellos quienes rodeaban estos muertos.

---

<sup>208</sup> En España, *Shoah* fue estrenada públicamente en Madrid, y el día de su estreno, un grupo de fascistas la quisieron boicotear y, como explica el mismo Lanzmann, la policía no hizo acto de presencia hasta que aquellos ya habían marchado. La segunda proyección pública se hizo dieciséis años más tarde en el Instituto Francés de Barcelona (2002). Esta proyección se hizo aprovechando la presentación de su nuevo largometraje *Sobibor, 14 de octubre 1943, 4 pm* y la publicación del libro de Carles Torner *Shoah. Una pedagogía de la memoria*. En televisión sólo se hizo una proyección a TV2 el año 1986 a altas horas de la madrugada y sin casi publicidad. En otoño de 2009 se editó una versión en DVD de filmax con subtítulos en castellano.

<sup>209</sup> El 7 de diciembre de 1941 se inicia el periodo de exterminio por gas

<sup>210</sup> TORNER, Carles. "Lo que no se puede ver tiene que mostrarse en imágenes" *Shoah* de Claude Lanzmann. *Quimera* (2004), núm.238-239, p. 72

Lanzmann tiene muy claros los límites que no deben ser transgredidos. El cineasta francés rechaza las imágenes históricas y los documentos de archivo para representar los campos, puesto que considera que estas “imágenes matan la imaginación”. La facultad imaginativa es substancial para Lanzmann, y por eso en *Shoah*, la imaginación del espectador, evocada en espacios cargados de significado y por la palabra del testigo, es el motor de la película.<sup>211</sup>

Los relatos de algunos supervivientes se enmarcan en espacios sugerentes que estimulan la imaginación del espectador. Simon Srebnik, testimonia en el mismo lugar del horror, los bosques de Chelmno, en los cuales ya casi no queda ningún resto del exterminio que se llevaba a término. Srebnik señala bellas zonas de bosque y explica que allá mismo las llamas que incineraban los cuerpos se levantaban hasta el cielo. Las imágenes de su relato de horror se sobreponen a la belleza de los bosques polacos que se ven en pantalla. Lo mismo sucede con el testimonio del barbero de Treblinka Abraham Bomba, cortando el pelo a un señor en una barbería de Jerusalén. Un espacio que se puede reconocer universalmente y que permite la sugestión del testigo y la del espectador sin resultar lacerante: están sentados en confortables sillas de cuero, y no se trata de una peluquería para mujeres (a quienes Bomba cortaba el cabello en Treblinka) ni es un espacio cerrado como el cuarto de gas (la barbería está repleta de espejos y perfectamente iluminada). Así pues, el director sabe utilizar los artificios cinematográficos necesarios para que las sugerencias funcionen en la película<sup>212</sup>.

Puede parecer contradictorio negar la ficción, a la vez que reivindicar la imaginación, como hace Lanzmann. Pero lo que hace el director francés es dirigir nuestra imaginación y nosotros reconstruimos en nuestra mente lo que sucedió a través de la narración de la experiencia del testigo en los mismos lugares del horror. En esta operación es el espectador el que pone imágenes

---

<sup>211</sup> Las imágenes filmadas en la liberación de los campos nazis se montaron en el mismo 1945 en un documental titulado *Memory of the camps*, guardado durante décadas en el *Imperial War Museum* de Londres. Estas imágenes han contribuido tan poderosamente al imaginario occidental sobre los campos, que principalmente son las responsables de la iconografía documental de los campos de concentración en general. No fue difundido hasta el 1985, en la celebración de los 40 años de la liberación de los campos por el programa “Frontline”. La película no se hizo pública en su día porque su montaje se fue atrasando por varios motivos hasta septiembre del 1945. Entonces, el nuevo clima político de posguerra dificultó la difusión del film. Ver PUBLIC BROADCASTING SERVICE (PBS). FRONTLINE “Memory of campos” [En línea]. [Alejandría (Virginia)] <<http://www.pbs.org/wghb/pages/frontlinecamp>> [Consulta: 22 junio de 2008]

<sup>212</sup> TORNER. “Lo que no se puede ver tienes que mostrarse en imágenes”, p. 71.

mediante su propia imaginación creativa, dónde no las había. Así pues, cree que la imaginación es absolutamente necesaria para la comprensión del Holocausto, pero no una imaginación que surge de la creatividad del productor artístico, sino de la facultad imaginativa del espectador.

Por otro lado, *Shoah* también supone una negativa al documental convencional, por ejemplo, en la no utilización de un narrador externo, en la aparición del mismo Lanzmann en pantalla, en conservar los largos silencios de los testigos en el montaje final, etc. También en las entrevistas a testigos con quienes no comparten un idioma con el cual se puedan entender, Lanzmann utiliza la ayuda de varias traductoras que traducen simultáneamente la entrevista al francés. La peculiaridad es que el espectador no ve los subtítulos en el momento en que el superviviente da su testigo, sino cuando la traductora lo traduce al francés. En esta puesta en escena, el conocimiento se desvela mediante un intermediario. De este modo se establece una descoordinación entre la expresividad, la gestualidad y la modulación de la voz del testigo y el contenido de lo que dice (nos llega por la intermedicación de otra persona). No es un hecho casual, sino creado por Lanzmann con intención: el horror del Holocausto nunca podrá ser conocido de primera mano porque nunca nadie ha vuelto de las cámaras de gas. Nos hace caer en la cuenta, indirectamente, de la lejanía de la experiencia del Holocausto. Los testigos que tenemos del exterminio son por delegación, como dice Levi<sup>213</sup>. Por otro lado, sabemos que utilizando los intermediarios se produce una pérdida de información inevitable: metáfora de la dificultad de transmisión de la experiencia testimonial.

Su obra se enmarca dentro de unos límites restrictivos de representación, a la vez que es capaz de hacer *ver* con profundidad sobre el exterminio. “[Lanzmann] Solamente pretende abrir una mínima rendija de luz que permita defendernos de la memoria y protegernos, en la escasa medida de lo posible, del futuro. Siguiendo el ejemplo talmúdico, nunca denomina lo innominable.”<sup>214</sup> Justamente esta contención hace que Lanzmann tenga un

---

<sup>213</sup> “Pasados los años [escribe el 1986] se puede afirmar hoy que la historia de los *lager* ha sido escrita casi exclusivamente por aquellos quienes, como yo, no han llegado hasta el fondo. Quien lo ha hecho no ha vuelto, o su capacidad de observación estuvo paralizada por el padecimiento y la incompreensión” LEVI. *Los hundidos y los salvados*, p. 16.

<sup>214</sup> HACHUEL, Hervé. “¿Schindler?” *Raíces. Revista judía de cultura* (1994), núm.19, p.8

discurso paradójico. Su obra y su discurso en torno su obra parecen contradictorios. Por eso Carles Torner nos explica su interpretación:

Ante la doble imposibilidad de memoria –y, en consecuencia, de representación del acontecimiento–, Lanzmann ha escogido la vía de la paradoja: gritar “i*Shoah*, la representación imposible!” al mismo tiempo que crea representaciones verosímiles del acontecimiento en las cuales hace visible la imposibilidad de representarlo. Ante los que consideran que *Shoah* es irrepresentable, “esto no impide, incluso desde su punto de vista, el querer representarla”.<sup>215</sup>

Este modelo de representación coincide con los planteamientos más restrictivos sobre la posibilidad de representar el Holocausto, como era en literatura la obra de Elie Wiesel. En lo fílmico Claude Lanzmann recoge el relevo de la literatura. El cineasta francés ha sido acusado de hacer un tabú de la representación del Holocausto. En este tabú, el núcleo central del problema, lo que provoca el sufrimiento, se elude continuamente y se buscan formas de narrar sin mostrar y sin hacer mención directa.

Entre los críticos a la obra de Lanzmann, Jorge Semprún lo acusa en los periódicos de hacer tabú<sup>216</sup> y de fundamentalista por explicar que si encontrara imágenes filmadas dentro las cámaras de gas las destruiría. Punto de vista crítico que también explicó en la entrevista publicada en Trípodos:

“Yo no sé si las niega [las imágenes de archivo] porque no existen y construye entonces una teoría, interesante, sobre la ausencia de las imágenes de archivo. Él ha llegado a decir en una polémica en Francia, no recuerdo el motivo exacto, que si se descubrieran imágenes de las cámaras de gas en funcionamiento haría falta destruirlas. ¡No por favor! Está bien su teoría. Así lo ha hecho él, aunque son nueve horas de película. Hay momentos, extractos que se han utilizado y se pueden seguir utilizando durante decenios, porque son un testigo o una obra de arte testimonial imprescindibles, pero a veces, Lanzmann es algo fundamentalista.”<sup>217</sup>

Lanzmann se defiende de la crítica de “fundamentalista” que Semprún le ha formulado en varias ocasiones en la prensa francesa:

---

<sup>215</sup> TORNER. “Lo que no se puede ver tienes que mostrarse en imágenes”, p. 72

<sup>216</sup> “Entretien à Jorge Semprun. L’écriture ravive la mémoire”. Dossier Mémoire et Fiction. *Le Monde des Débats* (mayo 2000), núm.14, p.10-13

<sup>217</sup> MUNTÉ, Rosa-Àuria. “Una entrevista a Jorge Semprún. La narración de la vivencia de los campos de concentración en la literatura y el documental”. Trípodos (2004), núm. 16, p.134. Ver la entrevista en el documento 1.2. del anexo, p. 467.

“Semprún no me ha comprendido [...] Yo no soy uno pasarán, un talibán, un ayatollah. [...] Es escandaloso decir que yo hago del Holocausto un tabú. Es precisamente lo contrario. Yo no he aceptado nunca la idea de lo indecible o lo inefable. Yo no he parado para restituir la palabra, de convencer a la gente para que hablen y del detalle más extremo. *Shoah* desacraliza y evita toda actitud de víctima. Cuando alguien se funde en lágrimas, yo no me retiro. Estas lágrimas forman parte de la construcción y del desvelamiento de la verdad. El film ha hecho hablar a gente que no podía hablar. Ha sido un trabajo muy largo y difícil de fraternidad y de amor.”<sup>218</sup>

Está claro que la excelente obra de Lanzmann es merecedora de todos los elogios. Con la compilación de los testimonios y su montaje, ya hecho imágenes que contienen el núcleo horroroso y abismal de lo que supuso la destrucción de los judíos europeos. Pero la opción estética de Lanzmann, como la de Wiesel, pretenden extenderse a otras representaciones. El tabú en Lanzmann está claro en su oposición a la ficción, a las imágenes de archivo, y a la voluntad de perpetuación de su modelo, como única manera de representar el horror. Y es en base a su propia concepción de la representación del Holocausto que juzga las obras posteriores.

### **2.2.2. La *master-narrative*: propuestas de un modo único de escribir sobre el Holocausto**

Varios de los autores que reflexionan sobre la representación del Holocausto se aventuran a hacer propuestas sobre cuál debería ser el modo como se debería escribir sobre la destrucción de los judíos europeos. Establecen directrices para escribir sobre el dolor y la muerte en el Holocausto porque es un hecho indudable que se habla del Holocausto, y de manera insatisfactoria. Por eso sienten la necesidad de decir *cómo se debería escribir sobre el Holocausto*. Así pues, es muy significativa la idea de una *master-narrative*, porque implica que hay un modo idóneo de contar. Este modo de encarar la representación es profundamente revelador del momento: son conscientes que hay nuevas producciones y escrituras surgidas del ámbito social y cultural que escapan de cualquier control.

---

<sup>218</sup> LANZMANN “Parler pour les morts”. *Le Monde des Débats* (2000), núm. 14, p. 14

Berel Lang en *Act and Idea* defiende la "escritura intransitiva" de Roland Barthes como modelo de tipo de discurso para referirse al Holocausto. Por escritura intransitiva, se entiende el discurso "que rechaza las distancias entre el escritor, el texto, aquello de lo que se escribe y, finalmente, el lector"<sup>219</sup>. Según Lang, la escritura intransitiva es la más adecuada para los individuos judíos, ya que como en el relato del Éxodo y de la Pascua, deben contar como si lo hubiesen vivido. Así, los individuos judíos deberían contar el relato del genocidio como si ellos mismos lo hubiesen experimentado.

Por otro lado Hayden White hace notar que Roland Barthes habla de escritura transitiva, escritura intransitiva y voz media, y considera que esta última es la manera más adecuada de hablar del Holocausto. Cita entonces a tres de los grandes autores del siglo XX que han hablado del concepto de voz *media*: Roland Barthes, Jacques Derrida y Erich Auerbach.

La voz media es una de las muchas diferencias entre la escritura modernista y la realista del siglo XIX. "[E]n el *escribir* medio de la modernidad, el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella: un caso ejemplar es el del narrador proustiano, que tan sólo existe en cuanto está escribiendo, a pesar de la referencia a un seudorecuerdo"<sup>220</sup>. Es decir, se marca una nueva manera de imaginar y de establecer relaciones entre los sujetos y los objetos. En esta idea ahonda el concepto de *différance* de Derrida, a quien menciona con el fin de "sugerir las anomalías, enigmas y encrucijadas que encontramos en las discusiones sobre la representación del Holocausto son el resultado de una concepción del discurso que le debe demasiado a un realismo que es inadecuado para representar acontecimientos tales como el Holocausto, que son modernistas por naturaleza"<sup>221</sup>.

Finalmente, cita la famosa exégesis de *Al faro* de Virginia Woolf que Erich Auerbach hace en su principal obra *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Auerbach se esfuerza por identificar "las características estilísticas distintivas" del modernismo, y estas características

---

<sup>219</sup> LANG, Berel. *Act and Idea*, p. XIII

<sup>220</sup> BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987, p.31-32

<sup>221</sup> WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003, p.210-11

son, para White, lo mismo que Barthes y Derrida podrían haber llamado "voz media".<sup>222</sup>

En resumidas cuentas, White cree que la literatura modernista para representar la realidad del Holocausto es mucho más adecuada que ninguna representación que el realismo puede ofrecer. Aunque esto no quiere decir que se deba renunciar a hacer una representación realista del Holocausto. "[N]uestra noción acerca de lo que constituye la representación realista debe ser revisada para dar cuenta de aquellas experiencias que son únicas en nuestro siglo y para las que los viejos modos de representación han demostrado ser inadecuados"<sup>223</sup>. Y añade: "no creo que el Holocausto [...] sea más irrepresentable que cualquier otro acontecimiento de la historia"<sup>224</sup>. Sino que la representación del Holocausto, tanto de ficción como histórica, requiere del estilo de su tiempo, que según White es el modernista.

### **2.2.3. A favor de la ficción del Holocausto**

A continuación presentaremos los discursos de otros autores que se muestran partidarios de la literatura de ficción y del valor de la calidad literaria para juzgar las obras del Holocausto.

#### **2.2.3.1. La confianza en la literatura para transmitir el Holocausto: George Steiner**

George Steiner fue uno de los primeros intelectuales en captar como los horrores de la guerra, y más concretamente el Holocausto, trastocan, indefectiblemente, la conciencia de la humanidad. Steiner, ya lo hemos visto en el capítulo anterior, reflexionó en torno el silencio necesario para encarar la destrucción de los judíos europeos. De hecho, asume y se hace suyo el *dictum* de Adorno, aunque su fino olfato literario le hace percibir bien pronto que este silencio no se puede prolongar por siempre jamás en la literatura. Es por eso que afirma que el silencio "No [es] para siempre, no en todas partes, sino tan

---

<sup>222</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de cultura Económica, 1979

<sup>223</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p.215

<sup>224</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p.215

sólo aquí y ahora, como la ciudad asediada que decae en su derecho a la libertad del viento y a la frescura vespertina fuera de sus murallas". Y es que Steiner ya sospechaba que el silencio no podía tener éxito indefinidamente, y de este modo, incluye el factor temporal en la máxima sobre la necesidad de guardar silencio. Es necesario guardar silencio, sí, pero es un silencio temporal.

Está claro que la materia de la literatura es en esencia la humanidad, y por lo tanto, la misma literatura, que trata sobre los temas que nos preocupan como seres humanos, también queda afectada y se deben producir nuevas obras de arte al respeto:

"La literatura se ocupa esencial y continuamente de la imagen del hombre, de la conformación y los motivos de la conducta humana. No podemos actuar hoy, ya sea en cuanto críticos o tan sólo en cuanto seres racionales, como si no hubiera ocurrido nada que haya afectado vitalmente a nuestro sentido de la posibilidad humano, como si el exterminio por el hambre o por la violencia de unos setenta millones de hombres, mujeres y niños en Europa y en Rusia, entre 1914 y 1945, no hubiera alterado, profundamente, la cualidad de nuestra conciencia. No podemos fingir que Belsen nada tiene que ver con la vida responsable de la imaginación. Lo que el hombre ha hecho al hombre, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor –la suma y la potencialidad del comportamiento humano– y oprime su cerebro con unas tinieblas nuevas."<sup>225</sup>

Afirma Steiner que las novelas, poemas y obras de teatro de los dos decenios comprendidos entre las décadas de 1940 y 1960, no están tan bien escritas como las obras donde "la imaginación obedece el impulso de los hechos" (se refiere a la contundencia de los recientes hechos de guerra). Es decir, que las mejores obras de aquellas dos décadas son obras en las que los horrores acabados de vivir impulsan la literatura. Uno de los ejemplos que lo ilustran es una obra del Holocausto: "ninguna de las novelas o poemas que han acometido el tema horrible de los campos de concentración es comparable con la veracidad, con la recatada misericordia poética del análisis factual de Bruno Bettelheim en *El corazón bien informado*."<sup>226</sup> Y concluye: "Es como si la complicación, el ritmo y la enormidad política de nuestra época hubieran confundido y repelido la confiada imaginación dominadora de la literatura clásica y de la novela del siglo XIX [...] La imaginación ha consumido ya su

---

<sup>225</sup> STEINER. *Lenguaje y silencio*. "La cultura y lo humano", p. 24-25

<sup>226</sup> STEINER. *Lenguaje y silencio*. "La cultura y lo humano", p. 28



ración de horrores y de esas trivialidades sin rodeos con que suele expresarse el horror moderno.”<sup>227</sup>

Un elemento substancial de esta valoración crítica de la literatura es de tipo cronológico. Hubo la necesidad de que el tiempo transcurriera para ponerse a hablar del exterminio. Ahora bien, Steiner fue uno de los primeros en captar la inconmensurabilidad del Holocausto y, en su faceta de crítico, estaba atento a las obras literarias que salían en las que se hacía referencia al tema. Steiner se refiere al papel de la crítica para saber reconocer las obras que perdurarán porque han sabido captar los nuevos tiempos, y apunta el valor de la obra de Kafka como precursor del horror que al cabo de poco se acontecería. “No se trata de escoger ganadores; se trata de saber que la obra de arte está en una relación compleja, provisional, con el tiempo”<sup>228</sup>.

En “Morir es un arte” (1965) califica la obra de la joven poeta norteamericana Sylvia Plath de “honesto y original”. Pese a que se suicidara el 1963 con sólo 31 años, su poesía ya mostraba una voz propia originalísima, al juicio de Steiner. Uno de los objetos de este artículo, fue remarcar cómo fue una de las pocas de su generación de escritores (poetas, novelistas y dramaturgos), que optó por escribir sobre los campos nazis y que hizo el posible por contrarrestar la tendencia general a olvidarlos. Hija de padres de origen germano-austríaco, y sin ningún antecedente judío, sus últimos poemas son una total comunión con los torturados y exterminados. Una identificación comprensible, ya que su vida, fue crudamente marcada por el sufrimiento que le causaba un trastorno bipolar, y sufría un gran dolor que la hacía entrar constantemente en los hospitales.

<i>"An engine, an engine</i>	“Un tren, un tren
<i>Chuffing me off like a Jew</i>	Que me deporta como a una judía.
<i>A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.</i>	Judía hacia Dachau, Auschwitz, Belsen.
<i>I think I may will be a Jew.</i>	Creo que bien puedo ser judía.
<i>I began to talk like a Jew.</i>	Me puse a hablar como una judía.
<i>The snows of the Tyrol,</i>	Las nieves del Tirol,
<i>the clear beer of Vienna</i>	la cerveza rubia de Viena
<i>Are not very pure or true.</i>	No son muy puras ni muy ciertas
<i>With my gypsy ancestress and my weird luck</i>	con mi abuela gitana y mi extraña suerte

---

<sup>227</sup> STEINER. *Lenguaje y silencio*. “La cultura y lo humano”, p. 28

<sup>228</sup> STEINER. *Lenguaje y silencio*. “La cultura y lo humano”, p. 29

*And my Tarot pack and my Tarot pack*  
*I may be a bit of a Jew."*

Y mis cartas de tarot, de tarot  
Puedo tener un tanto de judía."<sup>229</sup>

Según Steiner, con este poema "Daddy" forjó uno de los pocos poemas que conoce (a fecha de 1965) que se aproximan "al horror último" y lo considera el *Guernica* de la poesía moderna. "Quizás, aquel que no ha tomado parte en los hechos sea el que puede enfocarlos racional e imaginativamente; para aquellos que los vivieron, han perdido los contornos de la posibilidad y han salido de los confines de lo real."<sup>230</sup>

A raíz del comentario detallado y el análisis de la poesía de Sylvia Plath Steiner se plantea una serie de preguntas substanciales para comprender su posicionamiento sobre el concepto de Holocausto y ficción, y en sus respuestas responde a la máxima de Adorno:

"¿Son estos últimos poemas totalmente legítimos? ¿En qué sentido comete latrocinio sutil aquel que, no implicado y alejado del suceso, evoca los ecos y gualdrapas de Auschwitz y se apropia de una monstruosidad emocional para su uso privado? ¿Se encontraba latente en la sensibilidad de Sylvia Plath, como en muchos de aquellos que recordamos sólo por licencia de la imaginación, una espantosa envidia, un mínimo de resentimiento por no haber estado allí, por haber faltado a la cita con el infierno? En "Lady Lazarus" y "Daddy", el acabado me parece tan completo, tan grande la escarpada crudeza y el dominio, que sólo la irresistible necesidad podía haberlos expulsado. Son poemas que aceptan riesgos tremendos, ya que llevan al límite la manera esencialmente austera de la autora. Son un amargo triunfo, una prueba de la capacidad de la poesía de dar a la realidad la más grande permanencia de lo imaginado. A partir de ellos era imposible volverse atrás."<sup>231</sup>

### **2.2.3.2. La necesidad de la imaginación literaria del Holocausto: Lawrence Langer**

En reacción a los posicionamientos más restrictivos sobre las obras de literatura del Holocausto, surgen en el ámbito académico una serie de autores

---

<sup>229</sup> STEINER. *Lenguaje y silencio*. "El arte de morir", p. 295-296

<sup>230</sup> STEINER. *Lenguaje y silencio*. "El arte de morir", p. 296-297

<sup>231</sup> STEINER. *Lenguaje y silencio*. "El arte de morir", p. 297-298

partidarios del uso de la imaginación para recrear el Holocausto. Es interesante la necesidad de ciertos académicos de defender la pertinencia de la ficción para representar el Holocausto. Lawrence Langer escribió en 1975 el libro *The Holocaust and the Literary Imagination* en el que define cuáles son los estándares para canonizar la literatura del Holocausto. Langer, autor referente de la literatura del Holocausto<sup>232</sup>, asevera acertadamente que: “la tarea fundamental de la crítica no es preguntarse si debería o podría hacerse literatura del Holocausto puesto que ya existe, sino evaluar como puede ser hecha, juzgando su efectividad y analizando sus implicaciones para la literatura y la sociedad.”<sup>233</sup>

La tesis central del libro de Langer es que la literatura del Holocausto debe ser juzgada por su habilidad para activar nuestra imaginación, a la vez que ofrezca auténticos detalles de la experiencia judía en la persecución. La necesidad de esta defensa demuestra la fuerza de la corriente contraria al uso de la ficción para tratar el Holocausto.

“El significado de la literatura de la atrocidad<sup>234</sup> es su habilidad para evocar la atmósfera de monstruosa fantasía que golpea a cualquier estudiante del Holocausto, y simultáneamente sugerir los detalles exactos de la experiencia de forma que fuerza al lector a fusionar y volver a examinar la importancia de los dos. El resultado es exento de los reclamos de verdad *literal*, pero crea una *realidad imaginativa* que posee una dignidad autónoma y una forma que paradójicamente nos sumerge en percepciones sobre la verdad literal que la mente ignora o querría esquivar.”<sup>235</sup> (Las cursivas son mías)

Así pues, un buen texto del Holocausto contiene a la vez la *verdad literal* (“*literal truth*”) y la *realidad imaginativa* “*imaginative reality*”. Por *verdad literal* Langer se refiere a la verdad factual de documentar los acontecimientos y las acciones que tuvieron lugar durante el Holocausto. Aunque documentando los hechos pasados se ignora la exploración de las implicaciones y puede dificultar

---

<sup>232</sup> KREMER, Lillian. *Holocaust literature*. New York / London: Routledge, 2003, p. XXIV

<sup>233</sup> LANGER, Lawrence. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New heaven: 1975, p.22

<sup>234</sup> Langer utiliza la expresión “literatura de la atrocidad” (*literature of atrocity*) porque la realidad histórica se impone al lector, y esto no se puede obviar como si se tratase de un pasaje literario extravagante. LANGER. *The Holocaust and the Literary Imagination*, p.22

<sup>235</sup> LANGER. *The Holocaust and the Literary Imagination*, p.30

convertirlas en imaginativamente disponibles para alguien que no lo vivió.<sup>236</sup> Por *realidad imaginativa*, Langer se refiere al escritor que tiene la habilidad de convertir la *verdad literal* en una nueva realidad que apela a la habilidad imaginativa del lector.

La realidad del Holocausto fue tan extraordinaria que desafió nuestras nociones de realidad empírica, de forma que el arte mimético no tenía sentido, puesto que la realidad de los campos estaba desconectada de la realidad extraconcentracinaria. Utilizando el *Guernica* de Picasso como modelo, Langer dice:

“Para establecer un orden de realidad en que lo inimaginable se convierta en imaginativamente aceptable se excede las capacidades de un arte dedicado completamente a la verosimilitud; alguna calidad de lo que es fantástico, ya sea estilística o descriptiva, se convierte en un ingrediente del *universo concentracionario*”.

Langer rechaza las autobiografías o las memorias porque están muy limitadas por la convencionalidad y no permiten entrar en la nueva percepción de la naturaleza del Holocausto, por eso dice del diario de Anna Frank:

“Es un libro conservador e incluso anticuado, que apela a la nostalgia y no pretende involucrarse con el sentido único de la realidad que transformaba la vida de fuera de las paredes del ático que lo aislaban”.

Independientemente del juicio sobre el diario de Anna Frank, esta afirmación muestra un cambio de percepción notable manifestada con voluntad de hablar seriamente sobre la literatura y la ficción del Holocausto. Ya no se reverencia un clásico del Holocausto por lo que significa o significó. A diferencia de Berel Lang, Lawrence Langer es partidario del uso de las figuras literarias por sus efectos en los lectores.

Es importante constatar como Langer quiere dar respuesta al famoso *dictum* de Adorno sobre la barbarie que supone escribir poemas tras Auschwitz. Según Adorno, el placer estético es inaceptable fruto del horror y la amoralidad del Holocausto. La respuesta de Langer es que la desfiguración, la consciente y deliberada alienación de la sensibilidad de los lectores de su mundo usual y familiar, con el acompañamiento de una infiltración dentro del trabajo del grotesco, el sin-sentido y lo inimaginable, pueden eliminar la posibilidad de placer estético. Por lo tanto, es interesante hacer notar la defensa de la ficción

---

<sup>236</sup> LANGER. *The Holocaust and the Literary Imagination*, p.8-9

(la *imaginación literaria* dice Langer) en un contexto poco propicio, puesto que esta defensa todavía está sometida al poder de la máxima adorniana, a quien Langer debe dar respuesta.

### **2.2.3.3. La necesaria calidad de la narración del testigo: James Young**

En el cambio de década de los 80 a los 90, James E. Young hizo una destacable aportación para evitar la confusión en la valoración literaria y estética de las obras del Holocausto. La expuso en su "alternativa hermenéutica de los testigos literarios del Holocausto" recogida en el libro *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. La idea substancial de la obra es que los textos escritos por los judíos que sufrieron la persecución y el exterminio no sean leídos única y exclusivamente como información testimonial "objetiva" y "auténtica", sino que deben ser estudiados sobre su "textura".

Había cierta tendencia a leer con un falso respeto los textos de los testigos y a tomar la realidad representada en estos textos como una realidad objetiva, absolutamente coincidente con la experiencia vivida e incondicionalmente creíble. Estaba extendida la creencia de una inviolable relación entre la experiencia auténtica y su representación, y esta relación difícilmente se cuestionaba.

Por ejemplo, en la revisión hecha por Edouard Roditi el 1971 del primer estudio de literatura del Holocausto (elaborado por Irving Halperin el 1970) Roditi recrimina a Halperin que ignorara el *background* de los escritores supervivientes: Levi y su liberal-positivismo de italiano de clase media, el idealismo filosófico alemán de Viktor Frankl, el jasidismo modificado por la Francia de posguerra existencialista de Wiesel, etc. Las "distintas influencias" que determinaron los diferentes testigos quedaron pronto subordinadas a los hechos que explicaban los testigos. Roditi sugirió que el valor de los testigos recaía no tanto en los hechos que relataban sino en la calidad de su escritura, aunque su sugerencia crítica no fue demasiado tenida en cuenta.

Young se da cuenta que el conocimiento y comprensión de las generaciones nacidas tras el Holocausto, depende de las representaciones de las víctimas en sus diarios, de los supervivientes en sus memorias, de los historiadores y filósofos en sus trabajos de investigación y de los días de memoria de la comunidad judía:

“Lo que es recordado del Holocausto depende de cómo se ha recordado, y como los acontecimientos son recordados depende de los textos que le han dado forma [a los acontecimientos relatados]”<sup>237</sup>.

No es partidario de aislar los acontecimientos de sus representaciones, y dice “que las verdades literarias y históricas del Holocausto no pueden ser completamente separables.” Para argumentarlo utiliza la cita del historiador Azariah quien afirma categórico “what was, was” (lo que ha pasado, ha pasado), pero también cree Young, que lo que ha pasado depende de cómo es recordado y toma forma a través de las leyendas. Y explica como Yerulshalmi hace notar como el mismo Azariah pretende hacer historia analizando las leyendas rabínicas no en el marco de la filosofía y la cábala, sino desde la historia. Por eso los problemas de interpretación literaria e histórica deberán ser atendidos desde el estudio de la “historiografía literaria”. No es cuestión de poner en entredicho la veracidad de los testigos del Holocausto, pero hace falta buscar la verdad de las interpretaciones que hay en pos de cada versión del Holocausto, tanto las interpretaciones conscientes como las elecciones narrativas escogidas por el escritor.

Por parte de los académicos que estudian el Holocausto, ha habido una tendencia a creer que prestar demasiada atención al método crítico o a la construcción literaria de los textos desvirtuaba o suplantaba la naturaleza horrible del Holocausto. En el caso de centrarnos en la poesía de un superviviente del Holocausto, parecía que la sustancia del testigo quedaba bajo discusión, y poner al testigo bajo la lupa de la crítica literaria era inaceptable para algunos teóricos. Young cree que tratando así los textos se impone una distancia más grande entre los lectores y los textos.

Partiendo del hecho que los textos hacen de mediadores de nuestro conocimiento del Holocausto, Young considera que no sólo debemos tener en cuenta los hechos que narran estos textos, sino que también hemos de atender a los significados generados por los escritores. Sus interpretaciones no son menos valiosas que los hechos que nos narran. Los significados que se reflejan en los textos, a menudo reflejan el tipo de comprensión de las víctimas en aquel momento, y estas interpretaciones nos dan luz. La crítica contemporánea se había centrado en la historicidad de los acontecimientos y el rol

---

<sup>237</sup> YOUNG, James E. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p.1

interpretativo se centraba en los acontecimientos en sí mismos. Lo que pretendía Young era enfatizar la dificultad de interpretación, expresión, etc. de los textos escritos por supervivientes.

Según Young, la teoría contemporánea ha utilizado un lenguaje que ha servido más para oscurecer que no para iluminar en la literatura. De hecho, casi ha sido relativamente inaccesible para aquellos que no dominan el código metodológico. Y es una lástima porque varios de sus pioneros (menciona a Barthes, Lévi-Strauss, o Sontag) desarrollaron sus trabajos sobre la cultura, la historia y la literatura con la voluntad de clarificar el Holocausto, y no que sus textos se mitificasen. De hecho, estos casos ejemplifican como la narrativa del Holocausto crea significados tras los acontecimientos.

La intención del trabajo de Young no son "los hechos" del Holocausto, ni tampoco es el objetivo aplicar los principios de la narratividad y del discurso de la narrativa al Holocausto. No pretende dañar la credibilidad de los testigos del Holocausto sino que quiere priorizar la verdad y la interpretación y comprensibilidad que requiere cada narrativa del Holocausto. Y para nuestra comprensión de los acontecimientos no sólo son necesarias las experiencias que nos explican los escritores sino sus interpretaciones, el lenguaje y los tropos que utilizan, etc. Young no pretende contraponer los hechos a la ficción. Pero quiere hacer notar la dificultad de la narrativa para documentar estos hechos. Entendemos que la literatura impulsa a los testigos a escribir sobre el Holocausto para dejar evidencias de este hecho, y nosotros podemos aceptar esta necesidad. Ahora bien, desde la literatura no nos podemos acercar a los textos con la necesidad de documentar las memorias de los testigos porque esto sería una de las funciones de la exégesis histórica.

#### ***2.2.3.4. La defensa del escritor-superviviente de la facultad imaginativa para decir el Holocausto: Imre Kertész y Jorge Semprún***

En oposición a los autores que niegan la ficción como forma de representación, Imre Kertész considera que la ficción es una vía óptima para representar los campos nazis. De hecho, la cuestión substancial para Kertész no es la ficción, sino la imaginación:

"El problema [...] es la imaginación. Para ser más preciso: ¿hasta qué punto es capaz la imaginación de sobreponerse al hecho del Holocausto, hasta qué punto puede aceptarlo y hasta qué punto el Holocausto ha pasado a formar

parte de nuestra vida ética, de nuestra cultura ética, por la vía de esta imaginación receptiva?"<sup>238</sup>.

Así pues, no tan sólo no niega la posibilidad de la ficción, sino que se plantea los límites de la facultad imaginativa para reproducir el Holocausto. Es decir, si hay algún límite, este siempre es imaginativo, y más concretamente: ¿puede la imaginación sobreponerse al Holocausto? Pero definitivamente, su punto de vista está claro "sólo con la ayuda de la imaginación estética somos capaces de crear una imaginación real del Holocausto, de esta realidad inconcebible e inextricable". La narración es la única manera de hacer comprender lo que sucedió, puesto que "los hechos sólo pueden ofrecer montañas de cadáveres."<sup>239</sup>

Esta fórmula se parece mucho a la expuesta por Semprún para referirse a las narraciones hiperrealistas sobre los campos nazis, y que él consideraba un fracaso, puesto que se convertían en un "amontonamiento de situaciones de horror que no [sabes] de dónde vienen."<sup>240</sup> El escritor madrileño también reflexiona en torno esta idea: no sólo la ficción es útil para representar el Holocausto sino que el artificio literario es necesario para relatar la auténtica verdad de los campos. Un artificio literario que consiste, en el caso de los escritores supervivientes, en la selección del magma:

"Primo Levi lo explica de una forma, Imre Kertész lo explica de otra, Antelme lo hace de una tercera forma. Cada cual tiene su estilo, pero hay coincidencias en todos estos relatos, todos lo abordan desde un punto de vista del escritor. Desde un punto de vista literario: la ficción. Y la ficción no consiste sólo a inventar, sino que consiste a recortar, encuadrar y escoger del magma."<sup>241</sup>

El hiperrealismo se manifestó como un procedimiento inoperante, y Semprún lo ilustra en clave pictórica, cuando compara a dos pintores supervivientes de los campos: Taslizky y Zoran Music. Del primero explica que:

"Fue amigo mío en el campo. Su trabajo fue muy difícil, ser sorprendido por los SS dibujando clandestinamente significaba una ejecución inmediata. Sin

---

<sup>238</sup> KERTÉSZ, Imre. "Sombra larga y oscura". *Un instante de silencio en el paredón*, p.65.

<sup>239</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.66

<sup>240</sup> MUNTÉ. "Una entrevista a Jorge Semprún", p.130. Ver la entrevista en el documento 1.2. del anexo, p. 467.

<sup>241</sup> MUNTÉ. "Una entrevista a Jorge Semprún", p. 130. Ver la entrevista en el documento 1.2. del anexo, p. 467.



embargo, a diferencia de Music, Taslizky fracasó completamente: trató de hacer grandes lienzos pictóricos y no transmite horror ni dolor, porque es archirrealista"<sup>242</sup>.

Así pues, según se destila de la frase de Semprún, la representación artística es la idónea para transmitir el horror, mientras que la archirrealista es inoperante: el realismo y la proximidad a la realidad que representa, se aleja de la transmisión del horror.

Hemos visto pues que sólo la facultad imaginativa estética permite decir el Holocausto. Para ser más preciso: aquello que imaginamos ya no es sólo el Holocausto, sino la consecuencia ética del Holocausto reflejada en la conciencia universal<sup>243</sup>. La ficción es necesaria para integrar el Holocausto en la cultura occidental.

Por otro lado, los supervivientes no sólo hablan de sus obras. También juzgan las otras obras de ficción. Al hablar del papel de la ficción también hace falta distinguir entre los escritores que la utilizan para hablar de su vivencia (como el caso de Semprún) y los escritores que no la vivieron pero que se inspiran en los campos para escribir. Este es el caso del libro de la escritora Soazig Aaron *El no de Klara* que el mismo Semprún elogió en el prólogo por la verdad de sus palabras. En algunas ficciones los supervivientes también ven la realidad:

"Hace mucho tiempo que no sentía la voz de Klara. Una voz como la suya, quiero decir. Una voz auténtica de resucitada: frágil, entrecortada, imperativa, violenta, llena de ternura, siempre en el umbral del silencio, infatigable. [...] A pesar de todo, la novela de Soazig Aaron no es un testigo: es ficción. Y es aquí donde hay el milagro. Es aquí donde arraiga y prolifera el acierto abominable y brillante de esta lectura. Es esto lo que le da un valor incalculable. [...] Porque bien pronto desaparecerán los testigos, se desvanecerá la memoria directa, incluso osaría decir carnal, de la experiencia del Mal radical de los campos nazis. Habrá estudios de los historiadores y de los sociólogos. Necesarios, pero insuficientes. Si la ficción no se apropiara, la memoria de los campos se desvanecería. No se renovarían, no encontrarían las raíces, no se podría actualizar. Los lectores de las nuevas generaciones ya no podrían imaginar esta realidad. Bien pronto sólo la ficción –es la paradoja, el

---

<sup>242</sup> ANTON, Jacinto. "Catastro fúnebre de Zoran Music en los campos del horror. Semprún arroja en Barcelona la exposición del pintor deportado en Dachau" *El País* (28 de febrero de 2008)

<sup>243</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.66

misterio de la literatura- podrá hacer vivir y también enriquecer esta memoria.”<sup>244</sup>

Y es que la ficción significa también la pervivencia del Holocausto en el futuro. Sobre esto Kertész advierte que la narración es monopolizada por los supervivientes y que estos no deben prohibir que las nuevas generaciones escriban sobre los campos, puesto que la ficción será la vía que permitirá que en el futuro se continúe hablando del Holocausto.

“Los supervivientes se deben resignar: con el tiempo, Auschwitz se los escapa de las manos, cada vez más débiles. Pero ¿a quién pertenecerá? No hay ninguna duda, a la próxima generación y después a la siguiente... mientras lo reivindicquen.”<sup>245</sup>

Como apunta Strümpel, se debe tener en cuenta el aumento de autores que deberán formar parte de la biblioteca de la literatura del Holocausto:

“Los libros de Primo Levi y Elie Wiesel, Paul Celan y Jean Améry, Cordelia Edvarson y Ruth Klüger constituyeron la base de una biblioteca de literatura sobre el Holocausto. Pero también están incluidos allí, de alguna manera Grete Weil y Peter Weiss, Bernhard Schlink y Robert Schindel, Barbara Honigmann, Maxim Biller y tantos otros que poco a poco se han ido inscribiendo en ella.”<sup>246</sup>

Naturalmente, este incremento de autores a incluir en la “biblioteca del Holocausto”, responde a los escritores que no han tenido ninguna experiencia del Holocausto, y que por tanto escriben ficción.

---

<sup>244</sup> AARON, Soazig. *El no de la Klara*. Prólogo de Jorge Semprún. Barcelona: Empúries, 2003, p. 7-10

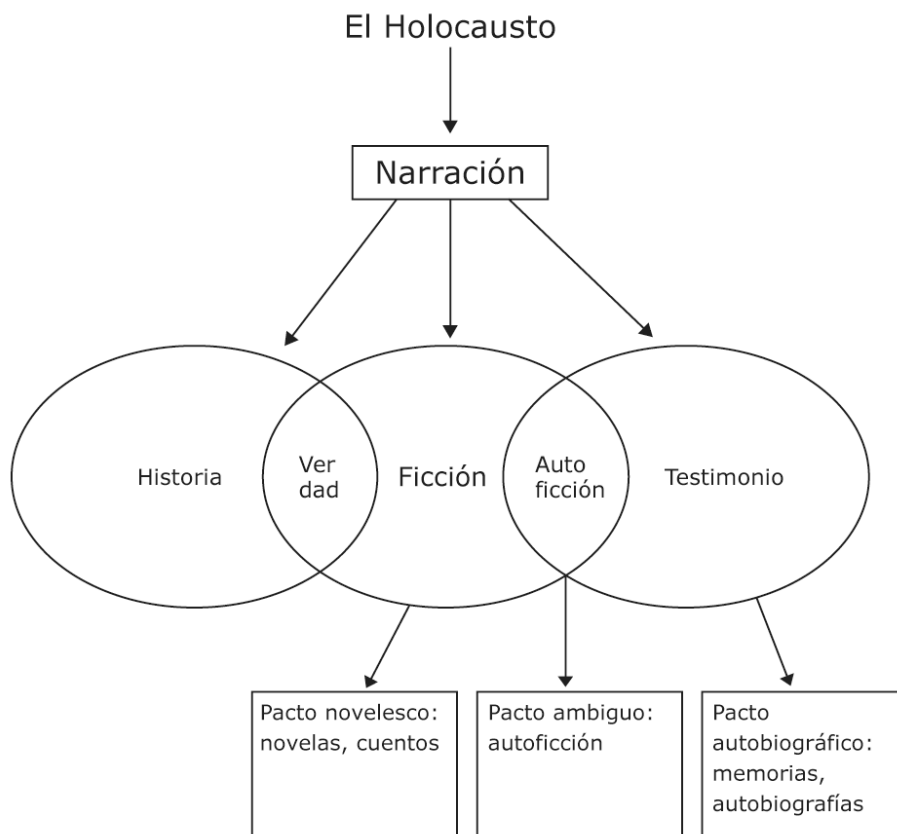
<sup>245</sup> KERTÉSZ. “¿De quién se Auschwitz?”. *Un instante de silencio en el paredón*, p.87

<sup>246</sup> STRÜMPEL, Jan. “En el torbellino de la cultura de la memoria”. *Nuestra memoria. Museo del Holocausto de Buenos Aires* (agosto 2001), núm. 18, p.2

### CAPÍTULO 3. LA FICCIÓN, ENTRE LA HISTORIA Y EL TESTIMONIO

En este capítulo seguimos en el mismo periodo cronológico que hemos analizado en el capítulo anterior: las décadas en las que el Holocausto se hace socialmente visible. No obstante, así como en el capítulo anterior hemos analizado principalmente los argumentos a favor y en contra del uso de la ficción para representar el Holocausto, en este capítulo trataremos el espacio de intersección de la ficción con la historia y el testimonio, porque aportan información imprescindible sobre cómo se abordaba la ficción.

A continuación utilizaremos la triple distinción de la narración expuesta por Dominick LaCapra para explicar el Holocausto: la ficción, la historia, y el testimonio. El objetivo en la tesis es la narración de ficción, y no pretendemos inscribirnos en los debates históricos o sobre el testimonio, pero creemos necesario abordar el espacio de intersección de la ficción con la historia y de la ficción con el testimonio. En la intersección de la ficción y la historia se trata la cuestión de la verdad; mientras que en la intersección de la ficción con el testimonio se tratan los géneros de la autobiografía, la autoficción y la novela.



Cuadro propio elaborado a partir de los conceptos de Dominick LaCapra y Philippe Lejeune

### 3.1. ENTRE LA FICCIÓN Y LA HISTORIA

Representar lo que existe en el mundo es una necesidad y una dificultad inherentes a la condición humana. Necesitamos explicarnos el mundo para tener la impresión que lo comprendemos y que no nos diluimos en su inabarcable complejidad, aunque este proceso de explicación nunca es fácil. Si echamos la mirada atrás, percibimos nítidamente como la historia de la representación es una quimera; es la historia de una imposibilidad. ¿Cómo explicar con propiedad la omnipotencia de Dios, el miedo y el vacío abismal ante la muerte, o el motor misterioso del deseo sexual? Parece tarea imposible, pero a lo largo de la historia de la humanidad, la evidencia nos aplasta: a pesar de la dificultad extrema, el simulacro de la representación siempre nos ha acompañado.<sup>247</sup>

Si la representación de la vida es extremadamente difícil, la representación de los hechos históricos mediante la ficción supone igualmente un notable problema para muchos historiadores. Un buen ejemplo es la cantidad de objeciones que suscitó entre los historiadores la película *Land and Freedom (Tierra y libertad)*<sup>248</sup> de Ken Loach (1995), sobre la guerra civil española. El principal reproche a la película de Loach se puede resumir como que se hizo "mala historia", en lugar de una historia *equilibrada* y *desapasionada* como la que reclama, por ejemplo, Paloma Aguilar.<sup>249</sup>

Con este reproche, explica Ángel Loureiro, estos historiadores cometen un doble error: al reprocharle a *Tierra y libertad* que sea una *historia fallida*, los historiadores no tienen en cuenta los criterios de creación cinematográfica, y están potenciando el mal cine, pues pretenden anteponer la explicación *exacta* de cómo fueron los hechos. En segundo lugar, ignoran que la historiografía hace uso de la composición narrativa. Es decir, que hace uso de una retórica propia que toma prestadas técnicas y recursos narrativos, y técnicas de argumentación.

---

<sup>247</sup> TORRES, Francesc. "Si no puedes hacer nada, no deberías estar ahí" dentro de MONEGAL, Antonio (comp.) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.

<sup>248</sup> LOACH, Ken. *Tierra y libertad* [vídeo] Barcelona: Cameo Media, DL 2009

<sup>249</sup> LOUREIRO, Angel G. "Los afectos de la historia" dentro de MONEGAL, Antonio (comp.) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007, p.135.

La literatura y el cine gozan de una libertad que permite poner en juego afectividades y peculiaridades que por exigencias metodológicas no se le permite ni se le puede exigir a la historia. La misma metodología que permite a la historia formular enunciados que llevan al conocimiento histórico, a su vez impide y limita estos mismos enunciados, porque se deben ceñir a la forma de la narración histórica. En cambio la literatura y el cine permiten hablar de las historias únicas y contingentes con una naturalidad y posibilidad de acercamiento al hecho especialmente interesante.<sup>250</sup>

La representación del Holocausto está especialmente contaminada por esta creencia en la preponderancia de la historia por encima de la ficción literaria o cinematográfica. James E. Young reflexiona sobre las interrelaciones entre la literatura y la historia en las narrativas del Holocausto. Explica como se ha impuesto una falsa distinción entre los hechos "duros" (*hard*) del Holocausto y la "suave" (*soft*) reconstrucción literaria. Distinción que ha sido reforzada por los historiadores, los cuales son especialmente cautelosos ante el potencial desplazamiento de la historia "dura" a las versiones literarias. Es decir, la tendencia en la narrativa del Holocausto era de considerar la narrativa histórica como válida y fuerte, mientras que la narrativa literaria se consideraba secundaria, y despertaba suspicacias.<sup>251</sup>

No obstante, el historiador Yosef H. Yerushalmi observa que el Holocausto ha generado mucha más investigación que cualquier otro acontecimiento judío, pero "no tengo ninguna duda [dice Yerushalmi] que esta imagen no ha tomado la forma del historiador, sino la forma del novelista"<sup>252</sup>. En base a esta apreciación de Yerushalmi, Young se plantea si es verdad que el tratamiento histórico del Holocausto está menos mediado por la imaginación que las ficciones del Holocausto, o ¿en qué sentido los historiadores *ficcionalizan* y los novelistas *historializan*? ¿La historia se centra en la verdad de los sucesos mientras que la ficción es una recreación imaginaria, y por tanto falsa?

Estas preguntas son las que vamos a considerar en el primer apartado de este capítulo, puesto que la representación de ficción del Holocausto ha

---

<sup>250</sup> LOUREIRO. "Los afectos de la historia", p.135 y 139.

<sup>251</sup> YOUNG. *Writing and Rewriting the Holocaust*, p.1.

<sup>252</sup> CARLEBACH, Elisheva; EFRON, John (ed.) *Jewish history and Jewish Memory. Essays in Honor of Yosef Hayim Yerushalmi*. New England: Brandeis University Press, 1998

padecido una especie de subordinación con respecto a la representación histórica, que ha condicionado la valoración de las obras de ficción.

### **3.1.1. Los nuevos planteamientos en historiografía y su repercusión en la representación del Holocausto**

Durante la década de 1980, ya lo hemos tratado en el capítulo anterior, la historia se interesa especialmente por el Holocausto. En 1986 surgen reflexiones de calado internacional como el conocido *debate de los historiadores*, que plantean cuestiones substanciales para la historiografía. De este modo, la necesaria aproximación de la historia al Holocausto tiene una notable contrapartida, puesto que la reflexión sobre el Holocausto acaba llevando el debate al modo *como* se hace historia, es decir, a la historiografía.

Por un lado, los límites indudables con los que se encuentra el historiador son los límites de la verdad. Este debate surge con fuerza cuando aparecen obras de historiadores negacionistas, que mediante el uso estricto de la metodología histórica, adoptan posicionamientos que niegan o banalizan el Holocausto, y por lo tanto, posicionamientos que hacen entrar en crisis el concepto de verdad. Por otro lado, se incorporan los estudios del trauma a la historia, ofreciendo una reflexión sobre como el individuo aborda la cuestión del dolor y del sufrimiento humano.

Al hacer un repaso por la historiografía reciente, se pueden señalar tres enfoques principales que cuestionan la narrativa histórica. En primer lugar, la historiografía positivista, predominante a finales del s.XIX y principios del XX, cuya manera de trabajar consiste en reunir pruebas documentales (preferentemente de archivo) a partir de las que se hacen reivindicaciones de verdad fundamentadas en estas pruebas. Después, los hechos del pasado se pueden relatar de una manera narrativa (más "artística"), o con un estilo que propone hipótesis verificables. Según este modelo, la escritura no plantea ningún problema. Es un medio para expresar un contenido y su meta es puramente instrumental para abrir una ventana al pasado.

El segundo enfoque, denominado constructivismo radical, y que es opuesto al primero, está representado por Hayden White y Frank Ankersmit<sup>253</sup>. En este planteamiento los acontecimientos tienen una importancia limitada para la reivindicación de verdad. Para ellos existe una similitud esencial, de nivel estructural, entre la historiografía y la ficción, de forma que los factores fundamentales son los factores estéticos, retóricos, ideológicos y políticos que construyen las estructuras –los relatos, las tramas– en las cuales las aseveraciones están incluidas. Para estos historiadores, las fronteras entre literatura y otras disciplinas se han ido reduciendo hasta centrarse en la común condición de escritura.

Y en tercer lugar, Dominick LaCapra, que introduce en la historia los Estudios del Trauma y la reflexión sobre el papel del individuo (en especial del investigador de acontecimientos límite como el Holocausto) entorno a su relación con los hechos traumáticos. Nosotros trataremos el cuestionamiento de la narración histórica tradicional desde el punto de vista de dos figuras eminentes: Hayden White y Dominick LaCapra, puesto que ambos autores son abanderados de dos aportaciones principales para el tema que nos ocupa.<sup>254</sup>

### **3.1.2. Hayden White y el cuestionamiento de la dicotomía historia-verdad versus ficción-mentira**

#### **3.1.2.1. Los orígenes de la oposición entre historia y ficción: una novedad surgida del positivismo**

La distinción entre los *acontecimientos históricos* y los *acontecimientos ficcionales* tiene una larga tradición, que se remonta a Aristóteles. Siempre ha quedado claro que los historiadores se encargan de los acontecimientos que pueden ser asignados a localizaciones espacio-tiempo, es decir, a acontecimientos que son en principio observables o perceptibles; mientras que la escritura imaginativa –poetas, novelistas, dramaturgos– se preocupa de aquellos acontecimientos imaginados, hipotéticos o inventados. Así pues, la

---

<sup>253</sup> Frank Ankersmit ha reflexionado sobre los conceptos de narrativa, metáfora y representación. Sus obras principales son *Historical Representation* (2001) y *Political Representation* (2002), editadas por Stanford University Press.

<sup>254</sup> FINCHELSTEIN, Federico. Introducción en LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p.12

naturaleza de estos acontecimientos no es el tema. El asunto radica en la discusión sobre "la literatura del hecho" o, como Hayden White lo denomina, en "las ficciones de la representación factual"<sup>255</sup>, es decir, en la extensión en la que el discurso de los historiadores y la imaginación de los escritores se solapan, se asemejan o se corresponden una a la otra.

Por otro lado, la oposición entre historia y ficción es en sí misma una idea relativamente nueva, surgida de la noción positivista "de objetividad científica". Antes de la revolución francesa, la historiografía se contemplaba como un arte literario. Más específicamente, se contemplaba como una rama de la retórica con cierta dosis de naturaleza ficcional que le era reconocida. Se entendía que muchos tipos de verdades, también las históricas, podían ser presentadas al lector sólo a través de las técnicas de representación ficcional. La poesía no se ha entendido nunca como una autoridad en cuestiones históricas, pero sí que la verdad histórica ha sido muchas veces "poética".

Roland Barthes, Hayden White y otros sugieren que los historiadores tienen tendencia a evitar una redacción muy retórica porque esto haría creer que su discurso es menos histórico y más ficcional. Tener "un estilo" se concibe como "ser literario". Una de las consecuencias de esto ha sido la casi obsesiva tendencia de los escritores, tanto históricos como los de discurso documental, de dotar su narrativa de todos los signos de estilo histórico para distinguirlo de los trabajos ficcionales. Este esfuerzo retórico movió a Valesio a hablar de la "retórica de la anti-retórica". De este modo, los estilos sin estilo de escribir se convirtieron en estilos en sí mismos.

Roland Barthes, dice que el crítico literario está continuamente omitiendo de su discurso lo que origina el texto: la historia del texto parece estar escrita por sí misma. Esta manera de tratar el discurso es la que se denomina "objetiva" y en ella no aparece nunca el historiador (el autor del texto). Lo que pasa es que el autor deja de banda su presencia como persona humana, y la sustituye por una "de objetiva". Esto es lo que Fustel de Coulanges denomina de manera naïf "la castidad de la historia".

Y continúa remarcando Barthes, que este estilo no sólo ha servido al historiador, sino que ha servido también a la ficción (especialmente los realistas): la objetividad, la ausencia de narrador se transforma en una forma

---

<sup>255</sup> WHITE, Hayden. "The Fictions of Factual Representation". *The tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978



de ficción en sí misma, dónde la escritura del historiador nos da la impresión de que el referente está hablando por sí mismo. Esta ilusión no se confina sólo al discurso histórico, puesto que los escritores realistas, que se consideraban a sí mismos "objetivos" han suprimido toda marca del Yo en el texto.

En el caso de la literatura del Holocausto, las razones del autor para desdibujarse utilizando el estilo "objetivo" varían significativamente. En algunos momentos puede ser utilizado por los supervivientes para hacer creíble acontecimientos que parecen increíbles; en otras ocasiones buscan deliberadamente naturalizar las interpretaciones particulares de los acontecimientos históricos. Barthes concluye así:

El escritor del Holocausto se enfrenta a una realidad preocupante: por un lado, el superviviente quiere escribir sobre su experiencia del hecho, pero por el otro lado, para dar credibilidad al texto debe desaparecer del mismo texto.

Así pues, creemos que la narración de los hechos históricos por parte de los historiadores con más voluntad de objetividad queda substancialmente limitada si sólo se hace un planteamiento objetivista. En cambio, la narración ficcional, tanto en el ámbito de la literatura como en el cine permiten una aproximación diferente e igualmente interesante a la historia. Con estas consideraciones sobre la dificultad de la ficción literaria y cinematográfica para narrar de manera significativa la verdad histórica, iniciamos en el siguiente epígrafe una de las aportaciones desde el ámbito de la historia al problema de la narración, con respecto a la representación del Holocausto.

### **3.1.2.2. Hayden White revitaliza los debates en historiografía: la forma condiciona el contenido**

En 1973 se publicó el libro de Hayden White *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*<sup>256</sup> que revitalizó completamente los debates de filosofía de la historia. La tesis central de la producción académica de este autor consiste en desmontar la distinción ampliamente arraigada que distingue el relato histórico y el relato de ficción, basado en el criterio que el relato histórico relata acontecimientos reales, y el relato de ficción relata acontecimientos imaginarios. Aunque esta no sea una afirmación nueva, White

---

<sup>256</sup> WHITE, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992

“tiene el mérito peculiar de conformar una teoría sistemática y de amplio alcance de los “mecanismos” poéticos que determinan la producción de relatos históricos, los cuales resultan ser los mismos que determinan los relatos de ficción”.<sup>257</sup>

En *Metahistoria*, su primera obra y con la que inicia el debate académico, White expone su famosa teoría de los *tropos*, que son las figuras retóricas que consisten en utilizar las palabras en un sentido no literal. Los *tropos* más comunes son la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, y White añade la ironía a los anteriores, creando una clasificación cuádruple. Según White, el nivel preconceptual de carácter estético o figurativo es determinante del nivel conceptual explícito. Es decir, White cree que escoger la forma de uno de estos tropos antes de narrar un texto histórico, determina las ideas y los conceptos que surgirán. Decidir escribir un texto en el predominio, por ejemplo, de la metáfora, determina los contenidos que aparecerán. Esta idea es sin duda revolucionaria, y provoca un interesante debate en la historiografía.

Hayden White considera que la vinculación entre el conocimiento del pasado y su expresión en forma narrativa (lo que él denomina “narrativización”) es contingente. Ejemplifica el carácter ficticio de la narrativa histórica a partir de un relato concreto: los anales medievales de Saint Gall, que son un caso de representación no narrativa, puesto que consisten en listados de acontecimientos ordenados cronológicamente. Estos anales son una secuencia ordenada de años en los que se señala algún acontecimiento natural o social.

“709. Duro invierno. Murió el Duque Godofredo.

710. Un año duro y con mala cosecha

711.

712. Inundaciones por doquier

713.

714. Murió Pepino, mayor del palacio

715. 716. 717.

718. Carlos devastó a los sajones causando gran destrucción”<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Introducción de Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós, I.C.E, Uno.A.B, 2003, p.9.

<sup>258</sup> WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso i representación histórica*. “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”. Barcelona: Paidós, 1992, p.22

Estos acontecimientos no tienen forma narrativa (no hay voz, ni las tres partes de un texto, ni peripecia, etc.) y según White, sería un error importante considerar estos anales como una historiografía subdesarrollada. Y concluye:

“Lo que he intentado sugerir es que este valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria.”<sup>259</sup>

Es decir, según White las narraciones históricas son una representación de hechos reales de forma que estos tomen coherencia y no sean, como en el caso de los Anales medievales de Saint Gall, una enumeración de hechos que a día de hoy nos resultan poco aclaratorios del pasado. Las narraciones históricas buscan que los acontecimientos pasados nos resulten comprensibles, coherentes, y la imagen que estas narraciones transmiten de la vida de entonces “sólo puede ser imaginaria”.

### **3.1.2.3. La literatura, la mejor opción para narrar la verdad del Holocausto**

En el libro *Figural Realism* Hayden White reúne artículos aparecidos entre 1988 y 1996. El elemento común de estos ensayos es “la enfática defensa de que el lenguaje figurativo, de un modo más efectivo que cualquier discurso literal, se refiere fielmente a la realidad.”<sup>260</sup> Los artículos más interesantes de White con respecto a nuestro objeto de interés son “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica” y “El acontecimiento modernista” que son coetáneos con la preocupación de la representación del Holocausto que apareció en el Congreso de 1990 “El Holocausto y la Solución final” en la UCLA. El mérito de los artículos es el de mostrar la búsqueda de la manera más apropiada para escribir la historia reciente, mostrando su necesidad de compromiso ético.

En esta época, White encuentra en la teoría literaria, y más concretamente en el “modernismo literario” un contexto teórico para explicar acontecimientos nuevos y propios del siglo XX. Acontecimientos traumáticos que se caracterizan por su dificultad de representación como el Holocausto, la

---

<sup>259</sup> WHITE. *El contenido de la forma*, p.38.

<sup>260</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p.35.

Segunda Guerra Mundial, y el hambre y la pobreza a escala planetaria como no habían existido nunca. Según White, es la literatura modernista<sup>261</sup>, y no la realista (más propia del siglo XIX), la que ofrece la posibilidad de representación.

Varias características de la novela modernista son el estilo adecuado para representar experiencias modernas particulares de vida. Por ejemplo, el uso del monólogo interior, muy próximo a la voz media del griego clásico, puesto que se abandona un punto de vista único y autoritario por pasar a un necesario tono de duda y cuestionamiento continuo. En el caso del Holocausto, White hace referencia a las características propuestas por la "antinarrativa modernista" expuesta en *Mimesis* de Auerbach: romper la distancia entre escritor y lector, no centrarse en un relato tradicional expuesto siguiendo un orden cronológico, permitir la entrada de la subjetividad del autor en el texto, etc.<sup>262</sup>

Hayden White se plantea dudas específicas de cómo debe ser narrado el Holocausto en la historia, y amplía las preguntas que formulaba Saul Friedländer en el prólogo de *Probing the limits of representation*, en las que aparecen dudas importantes que planean también en esta tesis:

"¿Hay algún límite en el tipo de relato que puede responsablemente ser contado sobre estos fenómenos? ¿Pueden estos acontecimientos ser responsablemente tramados en *cualquiera* de los modos, símbolos, tipos de trama y géneros de nuestra cultura para entender algo de tales acontecimientos extremos del nuestras pasado? ¿O pertenecen al nazismo y a la solución final a una clase especial de acontecimientos tales que, incluso a diferencia de la Revolución francesa, la guerra civil americana, la Revolución rusa o la Larga marcha china, deben ser considerados en cuanto que manifiestan solamente un relato, que es posible tramarlos de una única manera, y que denotan una sola clase de significado? En suma, ¿la naturaleza del nazismo y la solución final establece límites absolutos a lo que puede difícilmente decirse sobre ellos? ¿Impone límites a cómo podrían hacer uso de ellos los escritores de ficción o poesía? ¿No se prestan ellos mismos a ser tramados en cualquier modo, o son, como otros

---

<sup>261</sup> Ver apartado: "la *master-narrative*: propuestas de un modo único de escribir sobre el Holocausto" del capítulo 2.

<sup>262</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p.40

acontecimientos históricos, infinitamente interpretables y finalmente es imposible tomar una decisión respecto su significado específico?”<sup>263</sup>

Así pues, se plantea si cualquier modo de narrar el Holocausto es adecuado, o si hay una manera especial para hacerlo. Habla, por lo tanto, de la singularidad del Holocausto, pero también del papel de la historia y de la ficción para narrarlo. Una de las constantes que atraviesan la bibliografía de White es la preocupación por recordarnos que nuestra vinculación con el pasado es, y debe ser, emotiva. White considera que la dimensión poético-expresiva del escrito histórico es determinante de todas las otras. Es decir, que la emoción de la narración histórica es determinante, puesto que “el pasado tiene que ver con nuestros muertos, y a ellos no los podemos recordar con actitud aséptica, científica”.<sup>264</sup>

White hace un repaso de las creencias asociadas a la narrativa tradicional para mostrar cuál considera que es la concepción más extendida de la relación entre narración histórica y realidad histórica. En primer lugar dice que la narrativa tradicional se considera como un “contenedor” neutral de hechos históricos. En historia, se supone que los hechos se deben descubrir a partir de la investigación en relatos reales y de seguir las pistas, para finalmente narrarlos al lector, quien reconocerá su verdad inmediata e intuitivamente. Obviamente White considera que la relación entre narración histórica y realidad histórica está mal concebida, y es ingenua. Él considera que los enunciados fácticos (con voluntad de objetividad), sólo son entidades lingüísticas que pertenecen al ámbito del discurso.<sup>265</sup>

White hace notar como muchos historiadores distinguen entre enunciados fácticos y sus interpretaciones, es decir, entre enunciados de los hechos (aparentemente objetivos), y las interpretaciones que hacen los historiadores. Ahora bien, cuando hay interpretaciones contrapuestas se tiende a creer que el historiador ha interpretado de manera diferente los hechos (narrados de manera fáctica). Este es el discurso imperante entre los historiadores tradicionales, que consideran que los hechos predominan sobre cualquier interpretación que se haga de estos hechos. White cree que esta distinción entre enunciados fácticos y las interpretaciones de los hechos no nos

---

<sup>263</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p.190

<sup>264</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p. 191

<sup>265</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p.190

ayuda y cree que las interpretaciones son producto de la trama de diferentes clases de relatos.

Así pues, en el discurso histórico tradicional hay la creencia que hay una diferencia entre la narración del hecho y la interpretación de estos hechos. La raíz del problema es, según White, la aceptación del relato real (en oposición al relato imaginario); y la aceptación del relato verdadero (en oposición con el relato falso). Son consideraciones de este tipo, dice White, las que pueden aportar luz a la distinción de porque hay narrativas históricas encontradas sobre los mismos hechos en un periodo como el del Holocausto.

La idea de White se que se pueden poner límites a los relatos históricos tanto si nos planteamos la cuestión de la verdad histórica (la veracidad), como si nos planteamos la cuestión ética (la propiedad de la representación), pero sólo si aceptamos que los textos tienen una forma y un fondo que están íntimamente trenzados. No podemos desgranarlos como si se trataran de cosas diferentes; los hechos y la interpretación, todo forma parte del conjunto de la narración histórica.

Con estas consideraciones previas, Hayden White pone dos ejemplos clarísimos que responden a algunas de las preguntas más importantes sobre la representación del Holocausto. El primer ejemplo pretende contrarrestar la creencia que el Holocausto demanda un género serio y no cómico. Dicho a *grosso modo*, este ejemplo replica la idea de Lang sobre la necesidad de imponer el género histórico a géneros ficcionales. Lo ejemplifica a través de *Maus* la obra magistral de Art Spiegelman<sup>266</sup>. En segundo ejemplo pone en entredicho los historiadores que transgreden la ética, pero que actúan con un

---

<sup>266</sup> Art Spiegelman explica en *Maus* la historia sus padres, Vladek y Anja, supervivientes del Holocausto, desde 1933 a 1944 en Polonia. Una historia que abarca desde del momento en que la pareja se conoce –a la vez que en paralelo se empieza a advertir la amenaza nazi en la distancia–, hasta la historia de persecución y supervivencia en los campos de exterminio. Spiegelman no se detiene ahí, sino que avanza en la historia y muestra también las huellas del Holocausto: desde los tics adquiridos por Vladek en el campo que impacientan a Art y muestran la conflictiva relación de amor-odio del autor con su padre, a las graves secuelas del tormento que arrojan a su madre al suicidio. Por eso el cómic recoge también como Art graba largas conversaciones con su padre Vladek en las que le relata su historia, en la década de 1970, y el período perturbador de creación de *Maus*, de 1978 a 1991. En su relato, opta por mostrar a los personajes como animales antropomórficos: los judíos son retratados como ratones, los alemanes como gatos, los estadounidenses como perros, los polacos como cerdos, los franceses como ranas, etc. SPIEGELMAN, Art. *Maus: relato de un superviviente*. Barcelona: Planta-De Agostini, 2002

impecable método histórico, como es el caso del negacionista alemán Hillgruber.

Como decíamos, parece ser que un hecho como el Holocausto demanda a la fuerza un género noble para su adecuada representación. Un género cómo podría ser la tragedia o la épica. Lo que está claro, es que *a priori*, un género menor como es el cómic no parece adecuado ni parece tener la potencia narrativa exigible a un tema grave como el Holocausto. Ahora bien, en 1992 el cómic *Maus: relato de un superviviente* gana el premio Pulitzer y se da a conocer para el gran público. *Maus* desnuda las intimidades familiares de su autor, Art Spiegelman, hijo de supervivientes del Holocausto, en un relato único:

"*Maus* presenta una visión particularmente irónica y desconcertada del Holocausto, pero es al mismo tiempo uno de los más conmovedores relatos del Holocausto que conozco, en especial porque hace patente la dificultad de descubrir y explicar la verdad, incluso una pequeña parte de la misma, tanto como parte del relato, como el significado de los acontecimientos que busca descubrir. [...] No hay en *Maus* nada de la estetización de la que se quejaba Friedländer en su evaluación de los muchos tratamientos recientes, fílmicos y novelísticos, de la época nazi y la Solución Final. Al mismo tiempo, este cómic es una obra cumbre de la estilización, figuración y alegorización."<sup>267</sup>

Un ejemplo diametralmente opuesto al que expone White con *Maus* es el de la obra de Andreas Hillgruber *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung de Deutschen Reiches und das Ende des europäiscen Judentums*. En este ensayo largo, el objetivo de Hillgruber es el de separar "la fragmentación del imperio alemán" de "el fin del judaísmo europeo", con la voluntad de rescatar la dignidad moral de una parte de la época nazi. Con esta escisión, la fragmentación del imperio alemán adopta un tono trágico y el exterminio de los judíos se convierte en un "enigma incomprensible". Rápidamente surgieron críticas que señalaban que considerar *trágicos* los acontecimientos, dotaba a la Wehrmacht de una heroicidad incoherente si tenemos presente que muchos judíos se podrían haber salvado si el ejército se hubiera rendido antes. Ennoblecen la historia del III Reich mediante la disociación de la Solución Final es, según White "tan moralmente ofensivo como científicamente insostenible". Ahora bien, la propuesta de Hillgruber es profesionalmente respetable porque

---

<sup>267</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p.196

no transgrede ninguna convención de representación histórica, ahora bien, transgrede la ética.

Hillgruber cómo hemos visto disocia la narración de la fragmentación del imperio alemán, del fin del judaísmo europeo. Mientras que no dice qué tipo de trama podría utilizarse para la narración del fin del judaísmo europeo, se centra en la narración de la Wehrmacht en el frente oriental el 1944 y 1945. White hace notar como "al renunciar al impulso de nombrar el tipo de relato que se habría de explicar sobre los judíos en el Reich de Hitler, Hillgruber se aproxima a la posición de muchos académicos y escritores que consideran que el Holocausto es prácticamente irrepresentable en el lenguaje."<sup>268</sup> Esta afirmación provocadora. Los extremos se tocan, y los pseudo-negacionistas utilizan argumentos que lamentablemente son muy próximos a los puristas de la representación del Holocausto.

#### **3.1.2.4. Las críticas de varios historiadores a Hayden White**

La recepción de su trabajo motivó un intenso debate entre historiadores, teóricos de la literatura y filósofos. Los elementos analizados son en relación a tres posturas sobre el relato histórico: el antirealismo, el determinismo lingüístico, y el relativismo. Sobre el último de estos puntos, White afirma:

Se supone que sostengo una visión relativista del conocimiento histórico. En realidad, lo que sí sostengo es que hay una relatividad inexpugnable en toda representación de los fenómenos históricos.

Las teorías de Hayden White suponen un replanteamiento en la historia de la filosofía de la historia, y en el supuesto de que nos ocupa, en la reflexión de la representación del Holocausto en la historia y la ficción. En la compilación editada por Saul Friedländer *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, junto con el artículo de Hayden White, hay artículos de varios historiadores que critican y se posicionan respecto el pensamiento de White.

Para la mayoría de historiadores una precisa descripción de los acontecimientos es necesaria para explicar la verdad. Es el caso, por ejemplo, que presenta Christopher Browning sobre la actuación de la unidad 101 de la *Ordnungspolizei* de la policía de Hamburgo en el pueblo de Josefów el 13 de

---

<sup>268</sup> WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*, p.200



julio de 1942 (en Polonia)<sup>269</sup>. Browning describe con absoluta precisión el comportamiento de esta unidad en general y de los diversos individuos en particular. El detalle de su explicación pretende mostrarnos la transformación de un policía ordinario que ha recibido una formación policial convencional en un individuo que se convierte en instrumento del asesinato masivo. En su explicación, Browning, intuitivamente, crea un marco interpretativo que se extiende más allá de la historia de estos acontecimientos. Su posicionamiento es opuesto al de White, de quien dice que adopta la "*thick description*" (descripción gorda o gruesa), puesto que Browning utiliza el detalle de la descripción de las matanzas cometidas por este cuerpo de policía. En su artículo defiende su manera de hacer historia en oposición a las consideraciones de White.

Principalmente la crítica a las posiciones de White optan por una aproximación epistemológica, en cambio, el punto de vista de Carlo Ginzburg, tan apasionado sobre la objetividad histórica, está más fundada por cuestiones éticas que no por categorías analíticas. Ginzburg cita una carta del historiador francés Pierre Vidal-Naquet sobre una controversia en Francia provocada por los "revisionistas" que niegan la existencia de las cámaras de gas en los campos nazis. Dice Vidal-Naquet: "¿Cuándo habla uno de los historiadores negacionistas que dicen que las cámaras gas no existieron, me planteo que hay una cosa denominada "realidad" y que "sin esta realidad, como podríamos nosotros marcar la diferencia entre ficción y historia?". Y para Ginzburg, esta pregunta de Vidal-Naquet es el corazón irreductible de la discusión sobre la representación del Holocausto en la historia; aquí se establece la relación entre las dimensiones éticas y estéticas de nuestro debate. Así pues, para Ginzburg existe una cosa que diferencia la ficción de la historia: la realidad.

Para continuar con la réplica a Hayden White, Carlo Ginzburg en artículo "Just One Witness" ("Sólo un testigo")<sup>270</sup> del libro editado por Friedländer se opone absolutamente a la posición de White: incluso si sólo tenemos una única voz de un testigo, esta voz nos acerca a la realidad histórica, y nos permite ir

---

<sup>269</sup> BROWNING, Christopher R. *Aquellos hombres grises: el Batallón 101 y la solución final en Polonia*. Barcelona: Edhasa, 2002

<sup>270</sup> GINZBURG, Carlo. "Just one witness". En: FRIEDLÄNDER, Saul. (ed.) *Probing the limits of representation. Nazism and the "Final Solution"*. Londres: Harvard University Press, 1992

más cerca de la verdad histórica. El argumento de Ginzburg es ético: la narración de un testigo ya nos acerca a la verdad histórica. Ginzburg habla de un *topos* de la narración judía durante centurias: la supervivencia de dos testigos que explican la catástrofe. Durante la Shoah el *topos* y la realidad se vuelven uno: la retórica de la narración histórica y los hechos convergen. Es el caso que explica Ginzburg, en el que dos testigos sobreviven de un grupo de 40 que cometen un suicidio colectivo. Estos dos supervivientes dan testigo del campo de Belzec.

Así pues, la teoría de Hayden White influencia profundamente y marca el debate de la representación del Holocausto, al acercar la delimitación entre ficción e historia y cuestionarse cómo narrar el Holocausto. No obstante, como hemos dicho, la obra de White genera un enorme debate en el sí de la historiografía. Paul Ricoeur<sup>271</sup> ya señala el interés de las tesis de White, puesto que subraya que la historia es, en primer lugar escritura. Ahora bien, Ricoeur no comparte la idea de la indistinción entre historia y ficción. Posteriormente se añadieron las críticas de otros historiadores, como la que ya hemos visto de Carlo Ginzburg, y las de Arnaldo Momigliano y Russel Jacoby. "Todos estos historiadores ponen en guardia contra las posibles derivaciones de este formalismo que puede traer a un relativismo que, poniendo sobre el mismo plano todos los discursos, hace imposible cualquier discriminación entre lo verdadero y lo falso y, por lo tanto, impide denunciar a los falsarios como el discurso negacionista"<sup>272</sup>. Este es uno de los aspectos en los que más se ciñe a la crítica.

### **3.1.3. Dominick LaCapra y los estudios del trauma**

#### **3.1.3.1. El concepto de historia de Dominick LaCapra**

Dominick LaCapra no coincide con ninguna de las dos posiciones de la historiografía de las últimas décadas y tampoco considera su propio punto de vista como una síntesis dialéctica de ambas. LaCapra valora el punto de vista de White y Ankersmit porque ponen en crisis el estereotipo convencional de representación histórica transparente. Ahora bien, tiene su propia concepción de la historia:

---

<sup>271</sup> RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. Madrid : Siglo XXI, 1995

<sup>272</sup> DOSSE, François; TOMAS, Rafael. *La marcha de las ideas: Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007, p.190.

“La posición que sustento implica una concepción de la historia como algo que entraña una tensa reconstrucción objetiva (y no objetivista) del pasado y un intercambio dialógico con él y con otras indagaciones sobre él, en la cual el conocimiento supone no sólo procesamiento de información sino también afectos, empatía y cuestiones de valor.”<sup>273</sup>

Así pues, y a diferencia de White, cree en la posibilidad de reconstrucción objetiva del pasado. También cree que en historiografía hay relaciones transferenciales entre los investigadores o entre los investigadores y los hechos, así como también una vinculación emotiva con esos hechos.

Hay autores que presentan a Dominick LaCapra y a Hayden White como abanderados del postmodernismo y del relativismo historiográfico. Finchelstein cree, en cambio, que hay más diferencias que no similitudes entre los dos historiadores. Para White existen pocas diferencias entre las realidades de la historia y la literatura, ya que la historia es para White una forma de ficción. “El pasado es inventado por los historiadores de la misma forma que las novelas son inventadas por los escritores”, dice White. Para LaCapra, en cambio, “la literatura tiene mucho que enseñarle a la historia [...] A diferencia de White, la historia no es sólo un producto construido por nuestra “conciencia”. La historia intelectual y la historia literaria convergen, pues ambas están profundamente relacionadas con la interacción entre textos y sus varios contextos.”<sup>274</sup> La literatura no sólo es una fuente para LaCapra sino que está constituida también por eventos históricos. Un ejemplo claro es el Holocausto, que en los años 80 se convierte en una preocupación historiográfica, y que pronto se convierte en un tema central de la historiografía de LaCapra:

“Ya en 1983 LaCapra advierte sobre los peligros de una textualización excesiva de fenómenos como el Holocausto y en este sentido se anticipa a la crítica de la que luego va a ser la postura de Hayden White en su famosa discusión con Carlo Ginzburg y Martin Jay.”<sup>275</sup>

Para LaCapra, la historiografía del Holocausto debe situarse entre los teóricos que la descuidan y entre los que se exceden del marco profesional y lo convierten en un campo identitario.

---

<sup>273</sup> LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p.57

<sup>274</sup> FINCHELSTEIN. Introducción en *Escribir la historia, escribir el trauma*, p.14

<sup>275</sup> FINCHELSTEIN. Introducción en *Escribir la historia, escribir el trauma*, p.14

Una de las características de LaCapra es la interdisciplinariedad de pensar desde su formación de historiador junto con otras disciplinas. Ya en su tesis doctoral LaCapra considera la importancia de un ideal "renacentista" "que entiende al historiador no como un "profesional" sino como un intelectual"<sup>276</sup>. En el epílogo de *Historia en tránsito*, LaCapra habla de la importación – exportación de conceptos entre distintas disciplinas, y de la interdisciplinariedad, y asume que "lo interdisciplinario sólo puede funcionar si, de hecho, existen diferencias disciplinarias. De este modo, es adecuado renovar el énfasis en la diferencia disciplinaria o la "redisciplinarización".<sup>277</sup> LaCapra se apropia de conceptos psicoanalíticos como trauma, *acting-out*, elaboración y transferencia y lo repiensa en términos historiográficos.

Los historiadores clásicos han estado siempre más interesados en asuntos relacionados con la realidad material (política, sociedad, economía) y han relegado o visto con reservas los asuntos relacionados con los afectos y la psique. El concepto de experiencia ha sido poco considerado en la historia, aunque en la década pasada, la experiencia fue retomada sobretodo en relación a los grupos no dominantes, y vinculada a problemas como la memoria en relación con la historia. En ciertos ámbitos, la apelación a la experiencia hizo que se empezase a plantear la importancia de la historia "traumática" y de lo que le sucede a los que han vivido acontecimientos límites. Por lo tanto se empezó a rastrear la experiencia de los grupos aparentemente sin voz, y se ha prestado mucha atención, por eso, a la microhistoria<sup>278</sup>.

### **3.1.3.2. La experiencia, los estudios del trauma, y la traumatización secundaria**

El interés por LaCapra se debe a la introducción de los conceptos de experiencia y trauma en la historiografía. La cuestión de *la experiencia* o

---

<sup>276</sup> LACAPRA. *Escribir la historia, escribir el trauma*, p.11

<sup>277</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.336

<sup>278</sup> La microhistoria es una rama de la historia social de desarrollo reciente, que analiza cualquier clase de acontecimientos, personajes u otros fenómenos del pasado que en cualquier otro tratamiento de las fuentes pasarían inadvertidos. La razón por la que llaman el interés del historiador puede ser muy diversa: puede ser lo cotidiano pero también lo raro. La microhistoria propone aparcar el estudio de las clases sociales para interesarse por los individuos. Siguiendo el destino particular de uno de ellos, se aclaran las características del mundo que le rodea."

vivencia se convierte en un tema fundamental para LaCapra, sobretodo relacionado con el problema de la identidad. Ejemplifica esta cuestión con el caso de los hijos de las víctimas del Holocausto y de los nazis para mostrar como todos los individuos estamos ineludiblemente implicados en un determinado pasado. Las experiencias pasadas determinan nuestra identidad, y esto requiere un esfuerzo importante para reflexionar sobre la propia *situacionalidad*. La pesada carga de los ancestros tanto en el caso de los hijos de las víctimas como de los victimarios no impide que estas personas no puedan manejar el legado de sus antepasados.

El concepto de experiencia no solo hace referencia a las segundas y terceras generaciones del Holocausto, que pueden haber padecido una traumatización secundaria, sino que Dominick LaCapra considera necesario abordar también los tipos de vivencias de los historiadores. La respuesta afectiva del historiador ante acontecimientos pasados como el Holocausto varía según su propia vivencia. No es lo mismo un historiador superviviente, hijo de supervivientes, o de origen alemán, palestino, o judío. Por eso, cree que no debería contemplarse la vivencia de una manera estrechamente cognitiva sin tener en cuenta los afectos, tanto en lo observado como en el observador.

El problema de la vivencia o experiencia debería llevarnos, cree LaCapra, a la cuestión del papel de la empatía en la comprensión histórica, es decir, a hablar de la relación entre el historiador y aquello que investiga. El historiador puede encontrarse íntimamente, incluso traumáticamente, afectado por acontecimientos del pasado, y ante esta afectación, puede que la anestesia sea un escudo protector. Por eso es necesaria la empatía. Por eso hace uso del concepto que Kaja Silverman llamó "identificación heteropática" que es la empatía en la cual la respuesta emocional va acompañada de respeto por el otro, junto la conciencia de que la vivencia del otro no es la propia. Esta es, para LaCapra, la posición óptima que debe adoptar el investigador ante los acontecimientos límite.

*El estudio de acontecimientos traumáticos* plantea problemas particularmente espinosos de representación y escritura para la investigación y para cualquier intercambio dialógico con el pasado. Acoger las vivencias traumáticas de los otros, especialmente de las víctimas, no implica apropiarse de ellas. Genera un desasosiego empático que debería tener efectos estilísticos sobre la escritura, que no puede reducirse a fórmulas o recetas. Hay que poner en entredicho explicaciones tranquilizantes que apaciguan o exaltan nuestro

espíritu con las que intentamos calmar nuestra angustia ante el dolor de las víctimas. Son esas explicaciones del tipo “el hombre tiene una gran capacidad de resistencia” o “puede afrontarlo con nobleza”.

*El trauma* causa una disociación de los afectos y las representaciones: el que lo padece siente, desconcertado, lo que no puede representar o representa anestesiado lo que no puede sentir. Elaborar el trauma implica un esfuerzo por articular o volver a articular los afectos y las representaciones de un modo que tal vez no pueda trascender el *acting-out*.

A finales de la década de 1960 y principios de 1970 psicoanalistas como Henry Krystal y Judith Kestenberg apuntan a la conexión entre el tormento psicológico de los supervivientes del Holocausto y los de sus hijos, que no habían sufrido el Holocausto, pero que padecían los síntomas propios del *Síndrome del superviviente*<sup>279</sup>. De este modo se comprueba la existencia de una transferencia transgeneracional del trauma del superviviente a sus descendientes, que será objeto central de nuestro interés en el estudio de caso sobre la novela *Everything is Illuminated*.

El trauma se ha convertido en una preocupación central dentro de los estudios humanísticos y de las ciencias sociales a partir de mediados de los 90; incluso se ha propiciado el surgimiento de una subdisciplina llamada “estudios del trauma”.<sup>280</sup> Principalmente los “estudios del trauma” transfieren el concepto médico de “trauma” al campo de la teoría crítica literaria. Son principalmente los discípulos de Paul de Man de la escuela deconstructivista de Yale, autores como Geoffrey Hartman, Shoshana Felman, y Cathy Caruth. En su caso, junto con Saul Friedländer, muestra el interés de llevar las cuestiones del trauma a la obra de los historiadores.

“En el trauma histórico [...], los acontecimientos traumatizantes pueden determinarse, al menos en un principio, con un alto grado de precisión y

---

<sup>279</sup> El *Síndrome del superviviente* (también conocido como *síndrome del campo de concentración*, puesto que fue donde se observó por vez primera) es consecuencia del Trastorno de Estrés Postraumático, cuando éste está relacionado con la muerte de seres queridos, cuando se ha sido testigo de la muerte de otros o cuando se ha estado involucrado en una situación en la que otros han muerto, aunque no se haya sido testigo de dicho suceso. El síndrome fue detectado a raíz de la Segunda Guerra Mundial, especialmente en los supervivientes del Holocausto y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, y de la Guerra de Vietnam. En 1976 Lifton y Olson describieron el síntoma a raíz de un estudio sobre el desastre de Buffalo Creek.

<sup>280</sup> Dominick Lacapra recopila una bibliografía de varios autores vinculados a los estudios del trauma, en una nota a pie de página. Ver LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.147

objetividad. Estos incluirían los acontecimientos del Holocausto, la esclavitud, el *apartheid*, el abuso infantil y la violación. En la práctica, la determinación de esta clase de acontecimientos en el pasado plantea problemas de variables grados de dificultad por la obvia razón de que nuestro acceso a ellos está mediado por diversas huellas, remanentes o residuos: la memoria, el testimonio, la documentación y las representaciones o artefactos”.<sup>281</sup>

El *trauma* es, según Dominick LaCapra, una experiencia perturbadora que irrumpe o incluso puede destruir la experiencia de una vida articulada de manera viable. En la representación de la experiencia traumática, o se representa entumecidamente la experiencia traumatizante, o con distancia.

Además, la *elaboración* del trauma, es decir, la terapia para tratarlo no implica la posibilidad de la total integración del yo, es decir, es una ilusión creer que el trauma puede quedar totalmente suturado y superado. La elaboración, para LaCapra, significa trabajar sobre los síntomas postraumáticos, pero no implica la redención total del pasado ni la curación de las heridas traumáticas. Para LaCapra, “en el mejor de los casos, la narrativa no ayuda a cambiar el pasado a través de una dudosa reescritura de la historia sino a elaborarlo de una manera que abra futuros posibles”.<sup>282</sup>

La experiencia del trauma padecida por un individuo que no estuvo allí, puede ser *vicaria* o *virtual*. En la experiencia *vicaria* del trauma, el sujeto se identifica con la víctima y se imagina viviendo el suceso hasta el punto que puede confundirlo acerca de su participación<sup>283</sup>. En la experiencia *virtual* del trauma, el sujeto se coloca imaginariamente en el lugar de la víctima, pero identificando claramente la diferencia entre su yo y el otro y reconociendo que no puede ocupar el lugar de la víctima. Esta última posición debería ser adoptada por quien representa el Holocausto.

*La traumatización secundaria* consiste en experimentar como propios aspectos del trauma, pero sin haber vivido ninguna experiencia traumatizante:

“[P]odemos experimentar aspectos del trauma o padecer traumatización secundaria –al menos a través de la manifestación de efectos sintomáticos como ansiedad extrema, ataques de pánico, reacciones de espanto o pesadillas recurrentes—sin haber vivido personalmente el acontecimiento

---

<sup>281</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.161

<sup>282</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.167

<sup>283</sup> Este fue el caso de Benjamin Wilkomirski o Enric Marco.

traumatizante al que se atribuyen esos efectos. Es el caso de la transmisión intergeneracional del trauma, sobre todo mediante procesos identificatorios con la experiencia (real o imaginaria) de allegados.”<sup>284</sup>

El trauma tiene cierto carácter “contagioso”, dice LaCapra y se puede transferir incluso al entrevistador o comentarista. Aunque tenga connotaciones médicas negativas, esta “contagiosidad” se da cuando se produce, en primer lugar, identificación con la víctima. Especialmente en el caso de los familiares o allegados a las víctimas que nunca han tenido experiencia del hecho traumático, pueden revivir o volver a experimentar síntomas postraumáticos. Esta traumatización secundaria suele darse en los hijos o nietos de las víctimas o victimarios, y la transmisión del trauma se acostumbra a producir de modo inconsciente. Es un caso especialmente destacado cuando en la familia existen ciertos tabúes, y donde los secretos (secretos a voces muchas veces) no se discuten explícitamente.

Esta traumatización secundaria también se puede dar en personas que en algún sentido desean identificarse o ser víctimas: entrevistadores, investigadores o personas que mantienen un contacto íntimo con víctimas o textos o películas. LaCapra considera que estos son los casos de Claude Lanzmann como entrevistador y director de *Shoah*, y de Benjamín Wilkomirski como sobreviviente “voluntario” del Holocausto y autor de las falsas memorias *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra*. La traumatización secundaria puede incluso producirse en quienes sólo reaccionan a las representaciones del trauma, como según parece ocurrió a Wilkomirski respecto de su infancia al ver un documental del Holocausto.<sup>285</sup>

LaCapra ejemplifica el tema de la traumatización secundaria con una novela: *Writing the book of Esther* (1985). En ella Henri Raczymow describe a una mujer joven que lleva el nombre de una tía muerta en Auschwitz e intenta experimentar el intenso sufrimiento y el trauma propio de la vida en los campos de exterminio. Imitando a la víctima, se rapa la cabeza al cero, se viste con el uniforme a rallas de los campos, pasa por períodos de inanición, para finalmente morir gaseándose.

Resulta especialmente interesante como utiliza LaCapra esta novela para ejemplificar la traumatización secundaria, junto con otros ejemplos, de manera

---

<sup>284</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.157

<sup>285</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.115-116



que *de facto* le otorga una posición de valor notable a una ficción sobre los campos de exterminio.

### **3.1.3.3. Empatía, Perturbación empática, y su vinculación con la representación**

El historiador o investigador difícilmente pueden conseguir una escritura objetiva de la historia traumática, ya que tal objetivación está limitada por la vinculación afectiva que el historiador establece con el pasado, sus víctimas y actores. Pero, ¿qué tipo de empatía es la más idónea establecer con el pasado? LaCapra habla de “una perturbación empática” frente a los acontecimientos traumáticos límite, sus perpetradores y sus víctimas:

“A mi modo de entender, el compromiso afectivo toma (o debería tomar) la forma de perturbación empática; o más bien, varias formas de perturbación empática que diferirán según las víctimas, los victimarios y los múltiples, ambiguos personajes de la zona gris de Primo Levi”<sup>286</sup>.

Esta perturbación empática debería ser generalizada entre aquellos que escriban o representen la experiencia traumática de los acontecimientos límite. La respuesta empática exige apreciar a los otros como individuos que nos cuestionan y nos hacen reflexionar, y no como meros objetos de investigación. Por eso, en función de “nuestra propia respuesta perturbada a la perturbación de otro altera los protocolos disciplinares de representación y plantea problemas vinculados con nuestra implicación. De allí que podamos argumentar que hay algo inapropiado en las prácticas significantes –historias, películas o novelas, por ejemplo—que por su mismo estilo o manera de tocar los temas tienden a sobreobjetivar, suavizar u obliterar la naturaleza y el impacto de los acontecimientos traumáticos que tratan”<sup>287</sup> Lo ejemplifica con las películas *La lista de Schindler* y *La vida es bella*.

En literatura se observa una práctica que podría denominarse escritura traumatizada o postraumática. Esta ha sido una escritura llevada a cabo desde fines del siglo XIX por autores como Kafka, Blanchot, Celan y Beckett, y es una escritura “de desempoderamiento aterrizado lo más cercana posible a la experiencia de las víctimas abyectas o traumatizadas sin pretender ser idéntica

---

<sup>286</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.184-185

<sup>287</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.186

a ésta. A veces conlleva un intento de interpretación o repetición precisa, exacta, esforzadamente literal y detallada de acontecimientos o experiencias opacos e incomprensibles.”<sup>288</sup>

Así pues, la escritura performativa permite dar voz a aquellos que ya no pueden hablar. “En ciertas formas de escritura o *performance* experimental, más o menos cautelosamente es posible habitar, o ser habitado por, las “voces” de otros, incluyendo a los muertos, a quienes evocamos. [Son formas no mediadas de “hablar por” los otros.] La validez y el éxito retórico de la simulación dependerán de la manera específica en la que sea reactuada”.<sup>289</sup> Esta escritura se puede apreciar en los escritos de Charlotte Delbo<sup>290</sup>, o en *Hiroshima mon amour* con guión de Marguerite Duras<sup>291</sup>.

En historiografía LaCapra es partidario de “intentar oberturas más riesgosas y experimentales a fin de llegar a un acuerdo con los acontecimientos límite”<sup>292</sup> ya que la voluntad objetivadora de la historiografía es a veces “entumecedora”. Por eso propone el modelo seguido por Foucault en *Historia de la locura* que permite infiltrar, agitar y fracturar su propia voz en una variante del estilo indirecto libre o voz media. A la vez, pero, teme caer en un lado contrario y pasarse a la identificación proyectiva.

“El acto de transfigurar la experiencia de la víctima, esté o no acompañado por un proceso de identificación, es particularmente sospechoso cuando es realizado por un no sobreviviente o un testigo secundario que transforma el sufrimiento de otro en ocasión propicia para ingresar al discurso sublime. Aplicado a quienes nacieron después, el intento de reconocer y elaborar las secuelas del trauma histórico no es una marca de victimazgo sustituto identificarlo, ni un ejercicio puramente psicológico y terapéutico o un pretexto para una extática o efervescente retórica de lo sublime. Es más bien un proceso autocrítico vinculado al pensamiento y la práctica críticos con una profunda importancia política y social.”<sup>293</sup>

---

<sup>288</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.187

<sup>289</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.188

<sup>290</sup> DELBO, Charlotte. *Auschwitz y después*. Madrid: Turpial, 2003

<sup>291</sup> RESNAIS, Alain. (Dir.) *Hiroshima mon amour* [vídeo]. Guión de Marguerite Duras. London: Argos Films, 1996

<sup>292</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.191

<sup>293</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.193

### **3.1.3.4. Historiadores críticos con los estudios del trauma**

Algunos historiadores se han mostrado extremadamente cautos sobre el concepto de trauma y sus secuelas postraumáticas. Por ejemplo, Peter Novick, se muestra contrario a la idea de la transmisión intergeneracional de trauma, a excepción de los descendientes directos de los supervivientes del Holocausto. Es decir que, según cree Novick, ni la segunda o tercera generación de judíos, ni mucho menos gentiles, de supervivientes del Holocausto, han interiorizado el trauma como algunas veces se pretende hacer creer. Del mismo modo, Walter Benn Michaels, hace la misma consideración en lo referente a las generaciones de descendientes de la esclavitud.

“La posmemoria es la memoria adquirida por quienes no experimentaron de manera directa un acontecimiento límite como el Holocausto o la esclavitud, y la transmisión intergeneracional del trauma refiere a la manera como aquellos que no vivieron directamente un acontecimiento no obstante pueden experimentar y manifestar sus síntomas postraumáticos, cosa que ocurre a los hijos y allegados de sobrevivientes (y a veces verdugos) que se posesionan del pasado –o hasta se sienten poseídos por él—y tienden a revivir lo que otros han vivido.”<sup>294</sup>

LaCapra continúa entonces con la exposición de los argumentos contrarios a la teoría del trauma. Expone como se extiende entre numerosos historiadores como Lucy Dawidowicz, Charles Maier, Arno Mayer, Henry Rousso y Yosef Yerushalmi, a su modo de entender, como una reacción exagerada al fraude de Wilkomirski, la distinción, e incluso la oposición entre historia y memoria.<sup>295</sup>

LaCapra expone el caso de Susan Brison, filósofa que trabaja el concepto del trauma y que contra-argumenta las principales críticas de estos filósofos angloestadounidenses con respecto del trauma, a partir de su propia experiencia. Ella dice, más concretamente, que los filósofos tienden a “menospreciar la importancia de la narrativa como medio de pensamiento filosófico, oponer [...] lo cognitivo a lo afectivo o emocional [...] preferir los ejemplos imaginarios, y a veces forzados, a las experiencias reales de trauma y violencia [...], e ignorar ciertos problemas como el estupro o relegarlos a la esfera de lo no filosófico”. La exposición y argumentación de Brison combina la

---

<sup>294</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.149

<sup>295</sup> LACAPRA. *Historia en tránsito*, p.152

meditación filosófica sobre el trauma con la narración de su violación y casi muerte por estrangulamiento.

## 3.2. ENTRE LA FICCIÓN Y EL TESTIMONIO

### 3.2.1. El valor epistémico del testimonio

Entre los supervivientes del Holocausto se da la doble condición de toda supervivencia<sup>296</sup>: por un lado consiguen (sobre)vivir a pesar de la extrema dificultad y la continua amenaza de la muerte, mientras que a la vez se convierten en testigos del exterminio de sus iguales. Así pues, logran *vivir* a pesar del enorme sufrimiento que padecen, incluso con los escasos medios y circunstancias extremadamente desfavorables.<sup>297</sup> Pero a la vez se convierten en testigos de la muerte de *muchas* otras personas en el Holocausto.<sup>298</sup>

Esta condición, la de *testigo*, procede etimológicamente de dos palabras latinas: *testes*, –de la que deriva nuestro término “testigo”– y *superstes*:

[*Testes*] significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. [*Superstes*] hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está pues, en condiciones de ofrecer un testigo

---

<sup>296</sup> “Sobrevivir (del latín *supervivĕre*) 1. intr. Dicho de una persona: Vivir después de la muerte de otra o después de un determinado suceso. 2. intr. Vivir con escasos medios o en condiciones adversas.” Ver *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*.

<sup>297</sup> Jean Améry lo explica del siguiente modo: “Sólo puedo partir de mi propia situación, de la situación de un prisionero que pasaba hambre, pero que no llegó a morir de inanición, que recibía palizas, pero que ninguna resultó mortal, que, por tanto, todavía poseía aquel sustrato sobre el que el espíritu puede en principio apoyarse y sobrevivir” AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación*. 2001, p.63.

<sup>298</sup> Viktor Frankl lo explica claramente al narrarnos la desaparición de su amigo y colega: «Los que nos habíamos salvado, la minoría de nuestra expedición, supo aquella tarde la verdad. Pregunté a los prisioneros que llevaban allá algún tiempo donde podrían haber enviado a mi amigo y colega P. “¿Lo enviaron hacia la izquierda?” “Sí”, repliqué. “Entonces lo puede ver allá”, me dijeron. “¿Dónde?” La mano señalaba la chimenea que había a unos cuantos cientos de yardas y que expelía al cielo gris de Polonia una llamarada de fuego que se disolvía en una siniestra nube de humo. “Allá es dónde está su amigo, elevándose hacia al cielo”, fue su respuesta.» FRANKL, Victor. *El hombre busca de sentido*. Barcelona: Herder, 1993, p.23

sobre él. Es evidente que Levi no es un tercero; es en todos los sentidos, un superviviente<sup>299</sup>.

Así pues, según esta apreciación etimológica, los supervivientes-testigos del Holocausto atraviesan el acontecimiento *desde dentro*; son testigos (*superstes*), pues han vivido la experiencia internamente, y pueden atestiguar la muerte de tantos otros.

La supervivencia se convierte en una experiencia esencial para la vida y de por vida. Jorge Semprún afirma que por encima de todas las otras cosas que lo definen como individuo –escritor, activista antifranquista en la clandestinidad, comunista, ministro, etc. – ante todo “soy un deportado de Buchenwald”<sup>300</sup>. Es decir, al revisar su vida, la condición que más ha marcado su identidad, y con diferencia, es la supervivencia del campo nazi. La condición de superviviente se convierte en la esencia constitutiva de la identidad de muchos de ellos.<sup>301</sup>

En el caso de los supervivientes que escriben, el texto testimonial lleva implícita una exigencia inapelable: la necesidad imperiosa de ser creído por quienes reciben su testimonio, para que lo acepten, lo certifiquen y se lo hagan suyo. Por ello una de las dimensiones más evidentes del texto testimonial es la fiduciaria. El testigo decide dejar un texto testimonial y evitar que su vivencia se devalúe ni se olvide. Y es justamente esto, el miedo al olvido, junto con la toma de conciencia de los hechos extraordinarios que estaban viviendo, lo que los lleva a la ineludible conclusión que han de asumir su papel como testigos. Tadeusz Borowski recoge el sentir generalizado de los concentracionarios en “Nuestro hogar es Auschwitz”: “Obsérvalo todo con detenimiento y no desfallezcas cuando te sientas mal. Porque quizás nuestra misión sea informar al mundo de lo que pasa en este campo, en este tiempo de fraudes, y defender

---

<sup>299</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. València: Pre-Textos, 2000, p.15

<sup>300</sup> BLANCO, Maria Luisa. "Jorge Semprún: 'Soy un deportado de Buchenwald'" [En línea]. Babelia. El País digital. 19 de maig de 2001. <<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010518/02.html>>. [Consulta: 30 de maig de 2004]

<sup>301</sup> Para otros, la condición de superviviente se manifiesta como una *irregularidad* con la que no es fácil conformarse y sentirse identificado, pero con la que hace falta saber convivir. Así lo explica Imre Kertész: “El superviviente es una excepción, la consecuencia de una avería en la maquinaria de la muerte, como observó Jean Améry con acierto. Por eso resulta quizá difícil conformarse y simpatizar con esa existencia excepcional e irregular que supone la supervivencia.” KERTÉSZ, Imre. *Dossier K*. Traducción de Adan Kovacsics. Acantilado: Barcelona, 2007, p.69

a los muertos.”<sup>302</sup> Testimoniar es defender a los muertos, y esta es una misión de la que toman conciencia bien pronto.

Este sentir ha sido compartido por muchos de los supervivientes-testigos de los campos nazis, que han hecho del “no olvidar” el *leit motiv* básico de su experiencia. Se ha convertido en una consigna contra la barbarie, y se dota así a la memoria de una ejemplaridad única. Este es el inestimable valor de la experiencia del horror de los supervivientes: su valor de ejemplaridad en los tiempos de la memoria.<sup>303</sup>

El testimonio a la vez conlleva una implicación colectiva. Habla en representación de los que callan; habla más allá de su experiencia para dar voz a los silenciados. Así lo entiende Reyes Mate en *Memoria de Auschwitz*:

“El testimonio es siempre un acto de autor, es decir, implica una dualidad esencial: por un lado, lo que necesita ser legitimado o completado, y, por otro, la complementación, el poner voz a lo que no tiene voz. [...] El testigo es una voz en primera persona que nos habla en nombre de la tercera persona.”<sup>304</sup>

### **3.2.1.1. La revaluación del testimonio y del relato testimonial**

En los últimos años la búsqueda de una forma de narración del Holocausto que respete los límites a la vez que comunique la realidad de los campos ha encontrado una vía óptima en *el testimonio* de los supervivientes. Se ha convertido en el mediador ejemplar de los horrores de los campos y en los últimos veinte años se ha convertido en un “fenómeno sociológico”. El testigo, dice Baer, “escapa a la estetización de las imágenes y a la recreación y la visualización de lo que es “irrepresentable”. Enfrente del realismo de las imágenes explícitas, el testigo más que representar, evoca. [...] Los testigos serían así un intento de recuperar las huellas de un desastre que en sí mismo

---

<sup>302</sup> BOROWSKI, Tadeusz. “Nuestro hogar se Auschwitz”. *Nuestro hogar se Auschwitz*. Barcelona: Alba, 2004, p.39.

<sup>303</sup> SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Madrid: Montesinos, 2010, p.23

<sup>304</sup> MATE, Reyes. *Memoria de Auschwitz*. Madrid: Trotta, 2003, p.172

resiste toda representación y puede ser solamente captado mediante el encuentro con los efectos de este en los que lo presenciaron.”<sup>305</sup>

El valor inigualable de este tipo de testigos es el de la evidencia de la experiencia. El testigo hace “reclamos de realidad respecto de la experiencia, o al menos, del recuerdo de la experiencia y, con menor contundencia, respecto de los acontecimientos (aunque obviamente espera que quienes dice ser un superviviente haya vivido los acontecimientos en la realidad). Sin embargo los momentos más difíciles y conmovedores del testigo no implican reclamos de realidad sino “evidencia” experiencial: la reavivación del pasado, como testigo, implica devolver a una escena insoportable, verse abrumado por la emoción y ser durante un tiempo incapaz de habla.”<sup>306</sup>

Este es, creemos nosotros, uno de los elementos substanciales de los testigos supervivientes del Holocausto: la aportación de la evidencia experiencial. A diferencia de la historia o de la ficción, no interesa tanto explicar *qué* sucedió o como se ha de explicar, sino *quien* lo explica. Escuchando o leyendo el relato testimonial somos partícipes de la reavivación de la vivencia traumática del superviviente, con la emoción que esto conlleva.

El testigo aporta la veracidad de quien ha vivido lo que explica y se erige como individuo autorizado. El cambio de percepción social del Holocausto desde su invisibilidad social a la universalización, trae consecuentemente un aumento del prestigio social del testigo. En oposición a la indiferencia y la invisibilidad social que se dio a la salida de los campos, en la actualidad su experiencia interesa y es escuchada, como lo demuestra la recopilación relativamente reciente de miles de testimonios sobre el Holocausto.

El interés por la compilación de los testimonios ha crecido en los últimos años, sobre todo a raíz del filme *Shoah* de Claude Lanzmann (1985). Quizá el acopio de los testimonios orales más exhaustivo haya sido el de las grabaciones efectuadas en los Estados Unidos por la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* (o *Shoah Foundation*)<sup>307</sup> creada por Steven Spielberg con parte de los beneficios de la película *La lista de Schindler*. El esfuerzo de esta fundación por compilar los testimonios orales de los supervivientes ha sido más que

---

<sup>305</sup> BAER, Alejandro. *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: CIS, 2005

<sup>306</sup> LACAPRA. *Historia en trance*, p.179.

<sup>307</sup> BAER, Alejandro. *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI, 2005

remarcable. Entre otros objetivos, la compilación de estos testimonios pretende complementar las fuentes documentales de tipo más convencional utilizadas por la historia que, con la inevitable muerte de los testigos de los campos, se ha convertido en una urgencia. Otras compilaciones orales han sido las del Holocausto Memorial Museum de Washington y la Colección Fortunoff a la Universidad de Yale<sup>308</sup>.

La valoración social del testigo ha evolucionado con el paso de las últimas décadas. En los años de posguerra tenía una funcionalidad judicial y actuaba como documento o prueba ante de un tribunal. Con el paso de los años su función ha cambiado y se ha revalorizado. El testigo también tuvo importancia documental para la historia. "En términos genéricos podemos decir que esta reconsideración de la víctima individual y la valoración de su testimonio reflejan un cambio general en la actitud occidental hacia la historia en una época postmoderna o post-ideologizada"<sup>309</sup>. Actualmente, ya lo advierte Annette Wieviorka, ya no tiene la función de aportar nuevos datos a la historia de los campos, bien documentada, sino que su funcionalidad es la de transmisión de su experiencia a las nuevas generaciones. Es decir, su valor y especificidad es el de mostrar su evidencia experiencial.

El testigo no se limita a ser otro portador más de información, sino que se convierte en memoria viviente de los campos nazis. Explica su vivencia para darla a conocer, pero a la vez pide una respuesta de su público. Lo hace corresponsable de hacer conocer los acontecimientos que vivió y espera que este dote su vivencia de significado. "Se trata de una concepción del testigo que se inscribe en la tradición judía del relato y la escucha: no importan tanto los hechos y los datos específicos de los acontecimientos como la conjura del olvido en constante relectura y actualización de la memoria"<sup>310</sup>.

La figura actual del testigo es depositaria de un mensaje positivo, puesto que su testimonio individual simboliza también la supervivencia de la

---

<sup>308</sup> "El archivo de vídeo Fortunoff, fundado el 1982, se dedica a la grabación, a la colección y a la preservación de los testimonios orales de supervivientes y de testigos. El archivo recoge más de 4.200 testimonios y 10.000 horas registradas en cooperación con 37 proyectos en Norte América, América del sur, Europa, Israel y la antigua URSS."  
<<http://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.library.yale.edu/testimonies&prev=search%3Fq%3D%2522Fortunoff%2Bcollection%2522%26num%3D50%26hl%3Des%26lr%3D>> [consultado: el 29 de noviembre de 2004]

<sup>309</sup> BAER. "De memoria judía a memoria universal", p.91.

<sup>310</sup> BAER. "De memoria judía a memoria universal", p.92.



humanidad. Son hombres y mujeres que pudieron sobrevivir *a pesar* que todos los medios estaban dispuestos para su muerte, y en su supervivencia han dado esperanza a la humanidad.

La revaluación del testigo se hace evidente, entre otros ámbitos, en ciertos casos de fraude que muestran como la posición del testigo se ha convertido en eminentemente relevante en los tiempos más recientes. Hay notables casos de testigos falsos que han narrado su supervivencia a los campos como si fuera verídica, y posteriormente se ha descubierto el engaño: por ejemplo, los relatos de los supuestos supervivientes Jakob Littner y Binjamin Wilkomirski<sup>311</sup>.

Aunque el caso más próximo, temporal y espacialmente, es el fraude de Enric Marco, hecho público el 11 de mayo de 2005.<sup>312</sup> Marco, quien hasta entonces había sido presidente del Amical Mauthausen de Barcelona, se vio forzado a confesar que nunca había sido retenido en el campo de concentración de Flossenburg, como había relatado desde hacía cerca de treinta años. La investigación del historiador Benito Bermejo puso en evidencia este fraude, desenmascarando un engaño que había otorgado a Marco un notable prestigio social (por ejemplo, había sido condecorado con la Cruz de Sant Jordi la Generalitat de Catalunya). Este caso evidencia hasta qué punto ha habido una revaluación del testigo, puesto que Marco ha persistido en el fraude a lo largo de este tiempo, no sólo para extraer un beneficio económico, sino sobre todo para obtener reconocimiento público, puesto que era escuchado y admirado por sobrevivir una experiencia tan abismal. Con su engaño, crudamente se pone de manifiesto el problema del testimonio, que se basa en una relación de confianza entre el auditorio y el testigo.

---

<sup>311</sup> Este es el caso de dos libros supuestamente escritos por supervivientes de los campos nazis. El primero apareció el 1948 *Anotaciones de Jakob Littner desde un agujero bajo tierra*, presentado como el documento biográfico de un superviviente. Se volvió a presentar el 1992, pero esta vez, como la obra del escritor Wolfgang Koeppen. Lo mismo sucedió cuando el 1995 apareció el libro del supuesto superviviente Binjamin Wilkomirski, *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra*, que fue considerado como una revelación literaria. Tres años más tarde, se desveló que este libro era el relato del escritor suizo Bruno Doessekker. STRÜMPPEL, Jan. "En el torbellino de la memoria". [En línea]. *Fundación Memoria del Holocausto - Revista* Núm.18. <<http://www.fmh.org.arrevista18enelto.htm>> [Consulta: julio 2003].

<sup>312</sup> HINOJOSA, S; MARTÍN, E. "Amical Mauthausen destituye a su presidente porque nunca estuvo en un campo nazi". *La Vanguardia* [Barcelona] (11 de mayo de 2005); GÓMEZ, Angeles. "Un transtorno de película. Las vidas reinventadas de impostores que pretenden 'ser alguien'". *Expansión* [Madrid] (13 de mayo de 2005)

Así pues, una cuestión fundamental de la literatura del Holocausto es preguntarse por quien escribe sobre el genocidio. A continuación establezco una tipología de las narraciones del Holocausto en función de la relación del escritor/a con los acontecimientos relatados. En primer lugar, y por proximidad a los hechos sucedidos, los relatos más remarcables son los de los *supervivientes de los campos nazis*. Ellos fueron los primeros al hacer narraciones sobre el exterminio llevado a término por el Tercer Reich. Estas narraciones, en un primer momento, fueron sólo valoradas como las obras de memorialistas, y fueron poco tenidas en cuenta por su calidad literaria. Se las consideró por su valor testimonial y por su aportación histórica. Ahora bien, la valoración de estos textos ha variado con el paso del tiempo, y actualmente algunas de estas obras son los clásicos de la literatura del Holocausto.

Las principales obras literarias de los supervivientes, conjugan una profundidad y lucidez excepcionales, con el conocimiento y padecimiento de los campos nazis de primera mano, y se caracterizan por la presentación de su experiencia. Experiencias diferentes entre ellas, puesto que provienen de su aprehensión del mundo, y son parciales y limitadas, puesto que no ha habido ningún superviviente con una percepción global del sistema nazi a partir de su vivencia. Sus relatos, siempre subjetivos, autobiográficos, pueden llegar a ser incluso contrapuestos. Es el caso de Robert Antelme y Jean Améry: mientras el primero destaca la humanidad compartida entre verdugos y víctimas, el segundo cree que los campos ponen en evidencia una nueva figura: "el hombre deshumanizado". Y estas diferencias se convierten en una muestra evidente de la complejidad de la experiencia.

Una buena ilustración del cambio de percepción sobre las obras escritas por los testigos-supervivientes de los acontecimientos límite es la que expone Nadine Gordimer. En primer término, hay una escritura testimonial que no tiene la más mínima pretensión de constituirse en ficción, y en la que el testigo ocular expone las propias acciones y opciones ideológicas. Este testigo tiene un valor intrínseco, porque informa de aquello que sucedió y de lo que incluso puede no haber constancia alguna, de modo que se convierte en una defensa contra el olvido. El valor testimonial de estos libros es el de la reflexión que nos provoca conocer sus decisiones morales. Ahora bien, estas obras de gran trascendencia en cierto momento, y de una importancia histórica excepcional, son obras que no acaban perdurando.

Por otro lado, hay las obras escritas dónde la imaginación tiene un alcance más profundo. Cuando los testigos se archivan y caducan, la literatura es portadora de la experiencia testimonial. Las experiencias griegas definitivas para la humanidad perviven entre nosotros a través de las estrofas de Homero. La literatura transmite hechos pasados para la memoria y los transmite *atemporalmente*. Por eso, "si uno quiere leer los hechos sobre la retirada de Moscú en 1815, leerá quizá un libro de historia; si quiere saber cómo es la guerra y cómo la soportan las personas de una época específica ante un trasfondo específico junto con su situación particular debe, en rigor, leer *Guerra y paz*." <sup>313</sup>

A partir de esta reflexión distinguimos dos tipos de relatos hechos por los escritores supervivientes del Holocausto: las narraciones puramente testimoniales, de las narraciones con voluntad literaria. Así pues, distinguimos entre los escritores puramente memorialistas, de los escritores que hacen uso de la ficción para relatar los sucesos vividos.

Por otro lado, hay los *textos escritos por aquellos que no tuvieron la experiencia*. Estas obras son ficciones que también se reivindican por algunos escritores-supervivientes: Kertész y Semprún se dan cuenta que es importante que las nuevas generaciones integren el sufrimiento del Holocausto como propio para que haya testimonio futuro, puesto que estamos en un momento bisagra: los supervivientes del Holocausto son ya muy mayores y esto pone fecha de caducidad a su testigo en primera persona. La ejemplaridad de los testimonios del Holocausto, literarios o no, tiene un ineludible límite biológico: el paso del tiempo es inexorable y su desaparición obliga a un cambio del modo de proceder para preservar del olvido la experiencia del exterminio. Los nuevos relatos son necesarios porque esto supone la reactualización del Holocausto.

Es paradigmático el caso de aquellos escritores que tienen un contacto familiar estrecho con los supervivientes, ya sean parejas, hijos o nietos. Es este el caso de Marguerite Duras, mujer de Robert Anteleme; de Art Spiegelman, hijo de un superviviente; o del nieto de supervivientes Jonathan Safran Foer y autor de la novela *Everything is Illuminated* objeto de esta tesis.

Ahora finalmente estamos en una nueva tesitura. Cada vez son más y tienen mayor reconocimiento los escritores que escriben sobre el Holocausto sin tener una vinculación personal y biográfica. Y estas obras de ficción se están

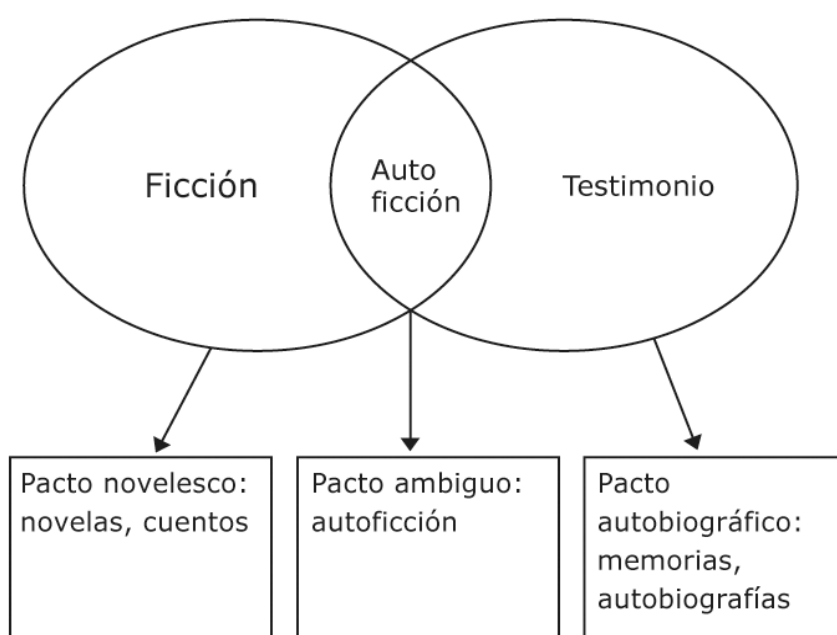
---

<sup>313</sup> GORDIMER, Nadine. "La costilla de Adán: ficciones y realidades". *Escribir y ser. Las conferencias Charles Eliot Norton 1994*. Barcelona: Península, 1997

multiplicando en las librerías. Son libros como *El no de Klara* de Soazig Aaron, *Las Benévolas* de Jonathan Littell, o *El niño del pijama de rallas* de John Boyne, por ejemplo.

### 3.2.2. Los géneros entre el testimonio y la ficción: la autobiografía, la autoficción y la novela

En el terreno fronterizo del testimonio y la ficción se sitúan los géneros literarios de la autobiografía, de la autoficción y de la ficción.



Cuadro propio elaborado a partir de los conceptos de Dominick LaCapra y Philippe Lejeune

#### 3.2.2.1. La autobiografía y taxonomía de la narrativa testimonial de los supervivientes del Holocausto

Una de las definiciones canónicas más aceptadas de autobiografía (del griego *autos* «propio», *βίος* *bios* «vida» y *γράφειν* *grafos* «escritura») la ofrece Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975) como aquel:

“relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, en tanto que pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad»<sup>314</sup>.

A su vez, establece un requisito básico que no es discutible para afirmar la presencia de la autobiografía: las identidades coincidentes del autor, del narrador y del personaje, confirmadas por la firma (nombre o pseudónimo). Es decir, la coincidencia de identidad entre estos elementos permite la referencialidad exigida a cualquier autobiografía. Además, en el pacto autobiográfico el autor erige su obra sobre la promesa de sinceridad respecto a su propia vida. Es decir, la autobiografía, como cualquier texto que se define como “no ficticio” (las memorias, el diario o la crónica, entre otros) debe constreñirse al “yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad”. De este modo, se establece un pacto entre el autor y el lector, que confía en la honestidad de quien escribe. Del mismo modo es necesario que el lector perciba en “los márgenes” del texto, es decir, en el paratexto, elementos de verdad que coincidan con la identidad del autor.

Ahora bien, “la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad o/o, sino que es indecible” señala Paul de Man<sup>315</sup>. Los textos testimoniales se sitúan en una especie de puente colgante y movedizo entre el terreno del documento y el literario. Por eso mismo, echando la mirada atrás a las obras autobiográficas clásicas, no es fácil discernir claramente la ficción del suceso estrictamente vivencial. ¿Fueron las cosas exactamente como nos las narra su autor? Por eso lo substancial es remarcar el valor artístico de la obra y aceptar que lo autobiográfico va más allá de si los hechos sucedieron el día y del modo que nos relata el escritor:

“Más allá de los trucos de itinerario o de cronología, se da testimonio de una verdad: la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre y de genio que se realiza en lo irreal para fascinación propia y de sus lectores”<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Madrid: Megazul-Endymion, 1975, p.15

<sup>315</sup> DE MAN, PAUL. “La autobiografía como desfiguración” Trad. de Ángel G. Loureiro, en *Anthropos* («La autobiografía y sus problemas teóricos»), núm. 29, 1991, pág. 113-118

<sup>316</sup> GUSDORF, GEORGES. «Condiciones y límites de la autobiografía», en *Anthropos* («La autobiografía y sus problemas teóricos»), núm. 29, 1991, pág. 9-18

Las narrativas de los supervivientes del Holocausto son las obras más carismáticas de la literatura del Holocausto. Narraciones breves sobre las persecuciones y la vida en los guetos y los campos nazis empezaron a editarse y a aparecer en las librerías desde 1945. Aunque algunas veces, estas narraciones eran deliberadamente ficcionales, la gran mayoría de las veces los textos se aproximaban a la autobiografía y a las memorias, y eran elaboradas por supervivientes que no tenían vocación de escritores y que jamás habrían escrito de no ser por la necesidad de testimoniar sobre su experiencia y por los muertos. Son autores que pese a su falta de sofisticación literaria, centran sus energías en la narración de los hechos, y organizan sus narraciones recurriendo a modelos literarios preexistentes, es decir, siguiendo las convenciones de género y utilizando elementos retóricos comunes de los textos en los que se reflejan.

La mayoría de los trabajos críticos sobre la narrativa testimonial de los supervivientes se centran en la autenticidad personal del narrador y en su ética y su comportamiento en las situaciones extremas que les tocaron vivir, y dejan de lado las consideraciones literarias. Esta es una advertencia que ya hacía James E. Young: que los textos de los supervivientes son más tenidos en cuenta por lo que dicen que por cómo están narrados los hechos. Por eso Andrea Reiter, quiere desarrollar una taxonomía de los mecanismos retóricos y de género usados en las narrativas de los supervivientes del Holocausto. Para Reiter no es suficiente medir "el texto contra lo que en realidad pasó", sino que por ella "la forma lingüística de la historia tiene prioridad sobre el hecho en sí mismo"<sup>317</sup>.

Andrea Reiter elabora su trabajo en base al análisis de 130 textos que aparecieron en forma de libro entre 1934 y finales de la década de 1980, mayoritariamente entre autores que escriben en alemán<sup>318</sup>. Aunque se refiere a algún autor conocido como Primo Levi y Elie Wiesel, la mayoría de los autores a los que hace referencia son escritores poco conocidos que construyen su narrativa (ya sea literaria o no), siguiendo los modelos que a ellos les resultaron familiares. Una característica principal común en los textos que analiza Reiter es que el principal reto con el que se encaran los testigos es el de encontrar un lenguaje que pueda abordar las situaciones que vivieron. También

---

<sup>317</sup> REITER, Andrea. *Narrating the Holocaust*. New York / London: Continuum, 2000, p.3.

<sup>318</sup> REITER. *Narrating the Holocaust*, p.10

es bastante común, en las narrativas de los supervivientes, que escojan “especialmente cuatro acontecimientos dramáticos: la llegada, la liberación, la muerte y la tortura”<sup>319</sup>.

Reiter también hace referencia al género escogido por los supervivientes, dónde reflexiona sobre como los autores escogen maneras particulares de ordenar los hechos narrativos siguiendo convenciones de género. Los narradores del Holocausto utilizan géneros diversos como el dietario, el informe, o el cuento jasídico. Este último género permite utilizar un tono legendario y una estructura prefijada que favorece la credibilidad de un acontecimiento difícil de creer *per se*.

Por otro lado, también remarca como los supervivientes están atrapados entre la necesidad de atestiguar y la imposibilidad de hablar sobre “lo inexplicable”. Para intentar escribir sobre un hecho que desafía la capacidad narrativa, muchos de los supervivientes no han optado por buscar nuevas formas de narrativa o de lenguaje, sino que han hecho uso de las opciones que conocían a través de su experiencia lectora, como la metáfora o formas de simbolismo. La literatura clásica también ofrece modelos por afrontar el incomprendible, y por eso cita el conocido capítulo de Primo Levi en el que recita a Dante para enseñar italiano a un joven compañero llamado Pikolo, o el uso que hace Elie Wiesel de la imagen del Cristo crucificado entre los dos ladrones.

Los autores buscan una estructura formal para explicar las realidades concentracionarias. No es nada sorprendente que “sigan en orden cronológico. Empiezan con el internamiento inicial, o (más extraño) con los acontecimientos que lo preceden, y acaban con la liberación”<sup>320</sup>. Además, los autores establecen una perspectiva distanciada entre ellos mismos y la realidad narrada, y esto es más fácil cuando hay más distancia temporal respecto los acontecimientos narrados. La distancia narrativa aumenta la habilidad del escritor de evitar “una estetización llena de *pathos* de la experiencia del campo”<sup>321</sup>. Reiter se da cuenta como los autores son más partidarios de las referencias literarias que no de las asociaciones históricas, probablemente porque sienten que la experiencia de los campos parece no tener ningún referente histórico precedente.

---

<sup>319</sup> REITER. *Narrating the Holocaust*, p.20

<sup>320</sup> REITER. *Narrating the Holocaust*, p.150

<sup>321</sup> REITER. *Narrating the Holocaust*, p.167

Ahora bien, entre estos supervivientes los hay que escriben obras de gran calidad literaria. Son los casos de Primo Levi, con *Si esto es un hombre*; Elie Wiesel, con su trilogía *La noche, El alba y El amanecer*; Robert Antelme con *La especie humana*; Ruth Klüger con *Seguir viviendo*, etc. entre otras de las obras literarias autobiográficas del Holocausto.

### **3.2.2.2. La autoficción y las narraciones ficcionales de los escritores-supervivientes: Jorge Semprún e Imre Kertész**

El género de la autoficción procede de la teoría de la autobiografía. Más concretamente, en su análisis de los distintos tipos de autobiografías, Philippe Lejeune especificaba que no consideraba "serias" las biografías declaradas en las que paradójicamente se recurre a un nombre de personaje distinto al del autor. Del mismo modo, tampoco considera necesario prestar atención a aquellas novelas en las que, partiendo del «pacto novelesco», el nombre del narrador y del héroe coincida con el de la «persona real» que les dio vida.

Justamente estos dos casos que remarca Lejeune<sup>322</sup> estimularon la imaginación de Serge Doubrovsky, y dieron origen al concepto *autoficción*. Doubrovsky creó su (auto)novela *Fils* (1977) y a su vez teorizó el nuevo término de *autoficción*. Bajo este nombre entiende un relato donde el autor, el narrador y el protagonista tienen la misma identidad nominal y donde el título genérico de la obra apunta claramente a una novela y no a una autobiografía. En cierto modo, y en palabras de Vincent Colonna, el escritor "se inventa una personalidad y una existencia conservando su identidad real"<sup>323</sup>. Doubrovsky considera que la autobiografía es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Por eso propone la ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; "si se quiere, *auto-ficción*."

Manuel Alberca considera que en la autoficción es clave la ambigüedad entre ficción y realidad. Entiende la autoficción como un "tipo de relatos que se caracterizan por presentarse como novelas, es decir como ficción, y al mismo

---

<sup>322</sup> Lejeune transcribe en su estudio titulado «Autobiografía, novela y nombre propio» (1986) un fragmento de la carta que Serge Doubrovsky le hizo llegar en 1977 y que prueba que el punto de partida de su experimento literario fue, precisamente, la lectura de *Le Pacte Autobiographique*.

<sup>323</sup> COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Aux Cedex: Tristram, 2004



tiempo tienen una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad del autor, narrador y personaje.<sup>324</sup> En la autoficción, la omnipresencia del autor es total, ya sea con su nombre propio, con un pseudónimo o con un homónimo, y los personajes que aparecen son reales, aunque aparecen enmascarados.

Esta preponderancia del pacto novelesco por encima del autobiográfico es un elemento que permite una clara diferenciación de la autoficción con la autobiografía novelada. La autobiografía novelada tiene la función de explicar la vida del autor de un modo medio verídico medio ficcional, mientras que en la autoficción el hecho para un escritor de meterse en escena, de reinventar un destino, pero sin finalidad estricta y prioritaria. La autobiografía se distancia de los otros géneros por su idea de intención del autor y esto debe ser evidente a primer golpe de vista.

Estas definiciones muestran el terreno contradictorio en el que habita la autoficción: la ambigüedad de un texto que habita entre lo "ficticio" y lo "real". Es el terreno entre la ficción de la novela y la autorreferencialidad de la autobiografía. Alberca hace notar que uno de los principales obstáculos para aceptar el género autoficcional es que se cuestiona algunas de las ideas literarias comúnmente aceptadas:

"Existe un acuerdo casi unánime en torno a la idea de que una parte importante de la creación literaria hunde sus raíces en lo biográfico, en lo vivido o en lo imaginado o soñado por el autor, y que este tiende normalmente a disimularlo, camuflarlo o recrearlo de forma artística. Pues bien, la autoficción opera con otra lógica, con otros mecanismos, y utiliza de manera evidente, consciente y explícita, a veces también tramposa, la experiencia autobiográfica".<sup>325</sup>

La ficción se nutre de la biografía del autor, mientras que la autoficción hace una mezcla entre biografía (pasado vivido) e imaginación del autor. Voluntariamente se busca la confusión, la contradicción, la insinuación: el personaje es y no es el mismo autor. Pero a pesar de la curiosidad del lector, no es importante delimitar la veracidad autobiográfica. En el caso de los relatos de autoficción de supervivientes de los campos nazis, como veremos en el caso de Jorge Semprún, la veracidad autobiográfica no cuestiona la verdad constitutiva del relato autoficcional.

---

<sup>324</sup> ALBERCA, Manuel. "El pacto ambiguo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* (1996), núm. 1, p.9

<sup>325</sup> ALBERCA. "El pacto ambiguo", p.11

La autobiografía clásica supone la existencia de un sujeto que puede revolver libremente en su pasado y a partir de su mirada interior ser capaz de hacer un auténtico relato de su vida, sus ideas, sus vivencias. La autoficción, por el contrario, muestra la ficcionalización como la única manera de entender el yo y la verdad existencial del sujeto. La evidencia misma de la erosión de la memoria ha sido objeto de reflexión por parte de los escritores supervivientes del Holocausto. La autoficción pretende ser una respuesta a la compleja cuestión de “¿cómo elaborar un discurso de verdad sobre uno mismo?”. Por lo tanto, la autoficción es un tipo de relato que el escritor decide darse una explicación a sí mismo (y a los demás mediante la publicación de ese relato) incorporando una elaboración ficcional.

#### 3.2.2.2.1. La necesidad de la ficción para acomodar la realidad al texto: la autoficción de Jorge Semprún

Las obras de Jorge Semprún coinciden con el contrato ambiguo propio de la autoficción tanto por la multiplicidad de yos como por su continuo viaje entre la autobiografía y la novela. Sus relatos son mayormente sobre su pasado, tanto sobre Buchenwald como su lucha en la España franquista, de los cuales considera su supervivencia del campo nazi el elemento básico constitutivo de su identidad, junto con su condición de escritor.

La literatura, como en el caso de otros supervivientes (como Primo Levi o Ruth Klüger), lo acompañó en el campo de concentración. Especialmente en el tránsito a la muerte de personas queridas: en la muerte de Diego Morales recitó el poema de Cesar Vallejo, “Aparta de mí ese cáliz”; en la muerte de Maurice Halbwachs citó versos de Baudelaire; y la poesía recitada de memoria le sirvió tanto para reconfortar al moribundo Jean-François como a sí mismo. Por eso, la literatura y la condición de escritor influyen en la visión de su experiencia en Buchenwald.

Aunque tardó en poder poner por escrito sus recuerdos del campo<sup>326</sup>, había reflexionado sobre como *narrar* a lo largo de esos años de silencio. Semprún se había encontrado con varios supervivientes concentracionarios que le habían contado su vivencia, y había comprobado con inquietud lo mal que contaban su experiencia, como una acumulación de horrores, como “un delirio

---

<sup>326</sup> SEMPRÚN. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1997

shakespeariano".<sup>327</sup> Por ejemplo Fernand Barizon, o Manuel Azaustre, quien, en la época de clandestinidad en el Partido Comunista, alojaba a Semprún en un piso de Madrid. La constatación era clara: uno puede vivir una experiencia personal extrema y digna de ser contada y escuchada pero no saber reconstruirla de manera significativa, es decir, no saber convertirla en algo comunicable.

Jorge Semprún, por eso, tenía claro, ya desde Buchenwald, la necesidad de la ficción, de la recreación a través del artificio literario, incluso como el único modo de transmitir la esencia de la experiencia.<sup>328</sup> Y lo ilustra con el recuerdo común más perdurable en la memoria de los supervivientes: el olor a carne quemada que escapaba de los hornos crematorios. Entonces se pregunta "¿cómo puede explicar esto un historiador o un sociólogo?". Sólo la ficción y su esfuerzo imaginativo nos acercan al foco del horror, aunque por ello no se niegue el valor de la historia ni de la sociología para acercarnos a la verdad.

Pero la ficción no sólo consiste en inventar, sino que consiste en seleccionar, en "recortar, encuadrar y escoger del magma"<sup>329</sup> y es en este procedimiento plástico que nos remitimos a la autoficción. Semprún diferencia entre la verdad y la ficción que exige el texto. Es decir, que sus libros sobre los campos son absolutamente verdaderos aunque haya utilizado la ficción para acomodar la realidad a la narración. Afirma, refiriéndose a su libro *Le long voyage*, que "todo es verdad, incluso lo que me he inventado"<sup>330</sup>. Aunque también advierte que hay un límite moral en la *inventio*: nunca ha ficcionado nada para exagerar homéricamente o subrayar los hechos vividos. Y esta apostilla es clave, ya que desde el negacionismo se han dedicado esfuerzos para encontrar en los textos de los escritores supervivientes el mínimo indicio de falsedad para, a partir de eso, descalificar todo el texto.

También hay un límite literario, que es el que exige la narratividad. La invención del chico de Semur de *Le long voyage*, permite la identificación del lector y es útil para la comprensión de la realidad. Su invención en *Le long*

---

<sup>327</sup> MUNTÉ. "Una entrevista a Jorge Semprún", p. 130. Ver la entrevista en el documento 1.2. del anexo, p. 467.

<sup>328</sup> SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, p. 140-141

<sup>329</sup> MUNTÉ. "Una entrevista a Jorge Semprún.", p.130. Ver la entrevista en el documento 1.2. del anexo, p. 467.

<sup>330</sup> Conferencia sobre *El largo viaje* en el ciclo de conferencias "Jorge Semprún: el autor y su obra" de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (16 de agosto de 2004)

*Voyage*, consistió en la invención del chico de Semur, un compañero de viaje que a la vez es la principal voz: quien más dice y con quien (re)vive su viaje de deportación a Buchenwald. Y opta por su invención “para que me hiciera compañía en el vagón. En la ficción hicimos aquél viaje juntos para borrar mi soledad en la vida real.”<sup>331</sup>

Del mismo modo, en el libro *Le mort qu'il faut*, Semprún explica un hecho real de su pasado en Buchenwald, pero modificando el tiempo de la historia. Semprún decide comprimir en un fin de semana lo que sucedió a lo largo de semanas por exigencias narrativas, ya que favorece la verosimilitud de la vivencia. Porque Semprún, el escritor, lo tiene más que claro: una historia, a más de ser verdad, al convertirla en texto debe resultar verosímil.

Esta conexión de escritor y personajes, inventados o *alter egos* del autor, crean un mosaico de identidades en el que es difícil discernir quien es quien. A pesar de la curiosidad que nos despierta como lectores, esto no es importante, ya que todos son él y él a la vez da voz a los otros que perecieron. Todo lo que cuenta Semprún es invención y a la vez es pura verdad. La ficción tiene para Semprún la función de inventar la verdad, de hacerla verosímil, de hacer que la verdad sea presentada de una manera más comprensible<sup>332</sup>, y hacer que sus relatos no se conviertan en un magna sin sentido de muerte y dolor, sino que su recreación, su reconstrucción, permiten establecer un diálogo con las conciencias de los lectores, y así permitir que se establezca un punto de conexión con la posibilidad de comprensión del horror del Holocausto. Para Semprún, la ficción literaria de sus textos conlleva una verdad ética y estética a la vez: estética porque la literatura permite trascender la vivencia propia para tratar lo inefable; ética porque el autor fue testigo directo de lo vivido, y de este modo establece un pacto testimonial con el que hace justicia con la memoria colectiva de los que estuvieron en los campos.

En el caso de Semprún, por su doble condición de superviviente y escritor que cree en el necesario uso del artificio para la recreación literaria, la verdad histórica “exacta” no es el principal objetivo de su escritura, aunque todos sus textos contienen la verdad de su vida en Buchenwald. Sus escritos

---

<sup>331</sup> SEMPRÚN. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Tusquets, 2001, p.179

<sup>332</sup> QUÍLEZ, Laia. *De la verdad imposible a la verosimilitud necesaria. Testimonio y ficción en la narrativa de Jorge Sempún*. [Manuscrito]: tesina; dirigida por Nora Catelli Quiroga

contienen la evidencia experiencial de la que nos habla LaCapra. La potencia de sus relatos es la de quien estuvo allí, vio, sobrevivió, y luego nos relata. La literatura para Semprún es inspiradora de verdad en un plano distinto: ¿quién sino el escritor nos puede hablar del “olor de la carne quemada”? ¿Quién sino el escritor superviviente se puede decidir a explicar la vida en Buchenwald partiendo de la desconcertante narración de los domingos apacibles en Buchenwald?<sup>333</sup>

#### 3.2.2.2. Imre Kertész y la aceptación de la realidad a través de la ficción

Imre Kertész, como Jorge Semprún, considera que la literatura y la imaginación tienen un papel esencial –un papel ético– en el siglo XX para comprender el horror de los totalitarismos. Su punto de vista es claro y lo expresa como una contradicción grave: “sólo con la ayuda de la imaginación estética somos capaces de crear una imaginación real del holocausto”. Pero eso que imaginamos no es únicamente el Holocausto sino “la consecuencia ética del Holocausto reflejada en la conciencia universal”,<sup>334</sup> ya que la destrucción de los judíos europeos debe verse reflejada en la conciencia universal.

Expresó esta idea en su ensayo de Hamburgo, siete años antes que lo galardonasen con el premio Nobel de literatura (2002). A raíz del premio, a Imre Kertész le llovieron múltiples peticiones de entrevistas, en las que le planteaban numerosas e incisivas preguntas a las que respondió, sin embargo, con la impresión que muchas de esas cuestiones importantes no quedaban suficientemente resueltas. En *Dossier K*, Kertész decide entrevistarse a sí mismo y responder a esas dudas que tanto le había costado responder. Uno de los temas transversales en el libro, que aparece y desaparece, y que se va respondiendo poco a poco, es el tema de lo que nosotros llamamos autoficción y que en el libro se plantea como intentar discernir “donde está la ficción y

---

<sup>333</sup> “-¿Cómo lo explicarías?- pregunta de improviso Barizon. Lo miro. Ya me había hecho a mi mismo esta pregunta, en Madrid, unos meses antes, mientras escuchaba los relatos reiterativos y tediosos de Manuel Azaustre. -Explicaría un domingo en Buchenwald. -¿Un domingo? -¡Pues claro! Era el día más tonto, acuérdate. Explicaría un domingo cualquiera, sin duda nada excepcional. Al despertar el trabajo, la sopa de fideos de los domingos, la tarde de domingo, con unas cuantas horas por delante, las conversaciones con los compañeros. Mira, explicaría un domingo de invierno en el que estuvimos charlando mucho rato los dos.” SEMPRÚN, Jorge. *Aquel domingo*. Barcelona: Tusquets, 1999, p.126

<sup>334</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.66

dónde está la realidad en la obra de Kertész”<sup>335</sup>. En el libro no aparece jamás el término *autoficción*, pero su escritura converge con la de Semprún, y ambos son ejemplos de relatos autoficcionales.

Ante la pregunta del Kertész-entrevistador de por qué escribiste sobre el Holocausto, el Kertész-entrevistado responde: “para no tener que hablar sobre ello”<sup>336</sup>. Para resolver la aparente contradicción que supone escribir para no tener que hablar, hay que tener en cuenta que en su escritura no cuenta lo que pasó, sino que lo recrea haciendo uso de la ficción. La escritura ficcional sobre su experiencia bajo el totalitarismo se convirtió en un modo de establecer una pantalla ante sus recuerdos, y también ante el sufrimiento de la realidad cotidiana bajo el yugo del comunismo. Se convirtió en una manera de superarlo, y como explica más adelante:

“El paso de la realidad a la ficción se produjo, como ya he señalado, cuando me puse a escribir la novela [*Sin destino*]. Hasta entonces, los hechos –o, como dices, la “realidad”– descansaban mudos en mi interior, como un sueño matutino que es borrado por el timbre del reloj despertador. Esta realidad sólo se vuelve problemática cuando la interpretas, esto es, cuando intentas sacarla de la oscuridad: en ese momento calas su absurdo.”<sup>337</sup>

De ese modo, la realidad permanecía muda en Kertész, y sólo al empezarla a contar, la ficción se le presentó como la forma más clara de decir la realidad. Por eso afirma con contundencia que él se esconde “cómodamente” entre la ficción y los hechos llamados realidad.<sup>338</sup> Pero para comprender mejor a Kertész, vamos a reproducir un fragmento largo en el que expone con claridad su concepto de (auto)ficción, aunque sin llamarlo así:

"KERTÉSZ-ENTREVISTADOR — *¿Por qué te aferras tanto al concepto de ficción?*

KERTÉSZ-ENTREVISTADO — Mira, es una cuestión fundamental. Décadas después, cuando decidí escribir una novela, tuve que formular con nitidez, para uso propio, por así decirlo, la diferencia entre el género de la novela y el de la autobiografía, de las memorias. [...]

—[...] *los lectores suelen definir Sin destino como una "novela autobiográfica".*

—De forma incorrecta, porque tal género no existe. O es autobiografía o es novela. Cuando se trata de una autobiografía, evocas tu pasado, intentas

---

<sup>335</sup> KERTÉSZ. *Dossier K*, p.9

<sup>336</sup> KERTÉSZ. *Dossier K*, p.7-8

<sup>337</sup> KERTÉSZ. *Dossier K*, p.71

<sup>338</sup> KERTÉSZ. *Dossier K*, p.73

aferrarte de la manera más escrupulosa posible a tus recuerdos, te resulta sumamente importante describirlo todo tal como ocurrió en la realidad o, como suele decirse, sin añadir nada a los hechos. Una buena autobiografía semeja un documento: un retrato de la época que uno puede usar como "referencia". En la novela, en cambio, lo importante no son los hechos, sino aquello que se agrega a los hechos.

—Pero, según tengo entendido —y tú mismo lo has reafirmado más de una vez en tus declaraciones—, tu novela es absolutamente auténtica: cada uno de los elementos de la historia se basa en documentos.

—Eso no se contradice con la ficción. Es más, en mi libro *Fiasco* describo todo cuanto hice con el fin de evocar el pasado, de resucitar, dentro de mí, el ambiente de los campos... [...] La diferencia esencial reside, sin embargo, en el hecho de que mientras la autobiografía recuerda algo, la ficción crea un mundo. [...]

—¿No me vas a decir que tú inventaste Auschwitz?

—En cierto sentido es exactamente así. En la novela tuve que inventar y crear Auschwitz. No podía apoyarme en los hechos llamados históricos, externos a la novela. Todo tenía que surgir de forma hermética, mediante la magia del lenguaje y de la composición."<sup>339</sup>

El valor de las novelas del Holocausto no son los hechos sino aquello que se agrega a los hechos. Esto es la combinación habilidosa de imaginación y pericia literaria, que sugiere, emociona, e impacta al lector. El poder sugestivo y reflexivo de las novelas tiene una fuerza que supera la voluntad de ser fieles con la realidad propia de las autobiografías. El uso de la ficción para la recreación imaginativa de la verdad es el motivo por el que Kertész y otros escritores y supervivientes del Holocausto se decantan por el uso de la ficción.

La buena ficción sobre la historia, ese tipo de ficción que agrega *algo* a los hechos, tiene importantes precedentes, que Kertész no olvida y utiliza en sus argumentos:

"KERTÉSZ-ENTREVISTADO — Te pregunto: ¿seguiría siendo *Guerra y paz* un gran libro aunque no hubieran existido ni Napoleón ni la campaña de Rusia?

KERTÉSZ-ENTREVISTADOR — *Déjame pensarlo... Creo que sí.*

—Pero el hecho de que Napoleón existiera realmente y la campaña de Rusia también y de que, además, todo se describa con minuciosidad, teniendo

---

<sup>339</sup> KERTÉSZ. *Dossier K*, p.10-13

siempre en cuenta los hechos históricos, hace que el libro sea todavía mejor, ¿no?

—Así es.<sup>340</sup>

### **3.2.2.3. La novela de ficción que representa acontecimientos límite**

La palabra *ficción* se remonta etimológicamente a la palabra latina  *fingir*. Como en muchos otros casos, la etimología nos ayuda a comprender: los escritores de ficción, mediante la invención de historias y personajes, *fingen* ser *otro*. Del mismo modo que cuando leemos o escuchamos una historia, o cuando vemos una película en el cine, *jugamos* a ser *el otro* que nos propone el autor de la ficción. Este *fingir ser* o *ponerse en la piel de otro* es un elemento propio del juego, que está arraigado como un instinto ineludible en la condición humana. La ficción nos permite convertirnos en seres distintos a los que normalmente somos. Esta metamorfosis nos permite vivir vicariamente experiencias imposibles en el mundo real. A través de la ficción nos quitamos de encima nuestro manto cotidiano y este es el importante papel que cubren las ficciones.<sup>341</sup>

Al hablar de fingimiento es inevitable hablar de la facultad imaginativa que le es inherente. Si podemos *fingir* es porque podemos *imaginar* que somos otros, que tenemos una vida diferente a nuestra, que nos genera unos sentimientos y emociones concretos. La imaginación requiere de la capacidad de inventar, de crear nuevas imágenes procedentes de la experiencia perceptiva anterior. La grandeza de la ficción es que mediante la imaginación se puede crear una nueva realidad, que nos ayuda a comprender mejor la realidad *no evidente* de nuestras vidas. La imaginación del buen escritor nos permite comprender una realidad no visible, pero tan real como un árbol, una máquina o el cuerpo.<sup>342</sup>

Este es el elemento substancial que aporta la imaginación creativa de las buenas obras de ficción: la de mostrarnos elementos de una "realidad no visible" pero que nosotros reconocemos perfectamente. En las buenas ficciones,

---

<sup>340</sup> KERTÉSZ. *Dossier K*, p.20-22

<sup>341</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. México: Punto de lectura, 2009, p.22

<sup>342</sup> RIVADENEIRA, Ariel. *El escritor y su oficio. Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*. Barcelona: Escritura creativa, 1997, p.56



a pesar de hablar de otros, reconocemos elementos de la parte más íntima de nosotros mismos. En las buenas ficciones reconocemos, incluso con cierta estupefacción, una expresión veraz de la realidad, por la sensibilidad o finura de estas percepciones.

Un requisito substancial de la ficción es que el público debe aceptar esta ficción como posible, es decir, le debe resultar verosímil. La verosimilitud es aquello que parece verdad, que tiene apariencia de verdad, independientemente si lo es o no. Los italianos tienen una ilustrativa frase hecha para referirse a la verosimilitud, en su aspecto más cotidiano: "*si non è vero, è ben trovato*". Del mismo modo, Guy de Maupassant se refirió a la verosimilitud para relatar acontecimientos que han sucedido:

"Narrar la verdad consiste, pues, en dar la ilusión completa de lo verdadero, según la lógica ordinaria de los hechos, y no en transcribirlos servilmente en la mezcla de su sucesión."<sup>343</sup>

Así pues, el requisito imprescindible de la narración literaria es la verosimilitud (la ilusión completa que aquello que se explica es verdadero), y no la sumisión de la narración a la realidad cronológica de los hechos "tal y como sucedieron". Para que la narración de hechos que han sucedido en la realidad interesen, se deben someter a los dictámenes de la verosimilitud. Y la ficción, en estos casos, no solo es inventar, sino escoger.

Por otro lado, para que una obra imaginada resulte verosímil, debe de haber suficientes elementos para que se produzca la impresión de verdad. Estos elementos no tienen por qué ser "reales", es decir, le puede suceder a un hombre que ha experimentado una inexplicable metamorfosis en un escarabajo gigante, o pueden producirse en el contexto de una guerra a escala interplanetaria bautizada como Guerra de las Galaxias. Ahora bien, lo que sí está claro es que pese a que estas diferencias de escenarios o de manifestaciones físicas no sean "reales" (en el sentido que no existe un escarabajo gigante con las reflexiones y las circunstancias del que relató Kafka, ni un universo como el que refleja *La guerra de las galaxias*) las ficciones deben tratar aspectos que nos resulten creíbles.

La verosimilitud, por lo tanto, es la vara de medida de la ficción y cuestiona los conceptos de verdad y mentira, como se explica en la siguiente definición de ficción:

---

<sup>343</sup> RIVADENEIRA. *El escritor y su oficio*, p.5

“La ficción no es mentira y la realidad verdad, sino que la ficción constituye una nueva realidad tan verdadera como la que acontece cada día y recoge – o no– la información periodística. Literatura no es igual a realidad. Así un relato es verosímil no porque copia la realidad, sino porque resulta creíble para el lector como ocurre con los relatos fantásticos. Entrelazar lo real y lo inventado mediante diversas estrategias es la base de la narración literaria.”<sup>344</sup>

Pero sobre todo, la ficción tiene un poder que desborda la misma vida, puesto que en la obra literaria todo se puede ver, saber y hacer. Aparecen los personajes más peculiares, históricos o inventados, vivos o venidos del reino de los muertos, animales hablantes, seres fantásticos surgidos de la imaginación del autor. El escritor opera con los personajes y consigue lo que resulta imposible en la realidad: multiplicarlos, permutarlos, duplicarlos, invertirlos.

La escritora sudafricana Nadine Gordimer, reflexiona también sobre el papel de la ficción y la imaginación en la representación artística de un personaje real o de un hecho histórico. Sus vigorizantes reflexiones nos ayudan a completar nuestra reflexión sobre la ficción con respecto a los hechos históricos, teniendo en cuenta que Gordimer escribió sobre la lucha contra la Apartheid ficcionando la vida de un revolucionario de carne y huesos. Ambos acontecimientos (Holocausto y Apartheid) muestran el sufrimiento de dos hechos históricos y las desazones de su representación.

Nadine Gordimer expone como los lectores tienen un gran interés al desvelar la realidad que hay tras la ficción, más concretamente, sobre los personajes reales que han inspirado las ficciones de los escritores. Y explica que ante esta curiosidad insistente de los otros, en saber qué hay de verdad en una ficción, muchas veces el escritor responde enfadado que su obra es *imaginación*. Está fuera de toda duda que no existe ningún personaje en la literatura, aunque fuera concebido como un simio, un escarabajo o un fantasma, que no tenga nada que ver con personas de verdad que el escritor haya conocido, incluso aunque no sea consciente de ello.

Partiendo de esta curiosidad universal de los lectores, Gordimer establece las relaciones entre la ficción y la realidad, desde un punto de vista literario. La nueva criatura surgida de la mente del escritor está formada de lo material y lo inmaterial. “Esta criatura de ficción entra en la síntesis del ser sólo a través de la imaginación del escritor, no es un clon de alguien en concreto

---

<sup>344</sup> RIVADENEIRA. *El escritor y su oficio*, p.55-56

procedente del útero de Eva o la costilla de Adán. Imaginada: sí. Sacada de la vida: sí.<sup>345</sup>

Por lo tanto, Gordimer reivindica que en la ficción basada en personajes o hechos históricos (cómo es el caso al que se refiere) hay una mezcla de aquello "material e inmaterial" la suma de la realidad del personaje histórico y la ficción del escritor crea una nueva criatura, que como un centauro mitológico, medio hombre y medio caballo, el nuevo personaje de ficción es a la vez medio imaginado y a la vez sacado de la misma vida. Y la suma de estas dos mitades crean una nueva criatura, que forma también parte de la realidad, porque influencia fuertemente en el imaginario social.

Así pues, en el caso del personaje histórico, Gordimer explica cómo se establece el vínculo entre el personaje real y el personaje imaginado en la mente del escritor de forma que se crea un nuevo personaje ficticio. Un personaje que, como requiere la misma ficción, debe ser un personaje excepcional, de gran intensidad:

"Para ser "como la vida misma" un personaje debe ser siempre *más grande que la vida*, más intenso, complejo y condensado en cuanto a la esencia de la personalidad que una persona que existe materialmente."<sup>346</sup>

Gordimer utiliza el concepto *metamir* de Primo Levi para reflexionar sobre la vinculación entre el personaje real, de carne y hueso, y el personaje imaginario. No es casual que se haga eco de un concepto de Levi, puesto que el escritor italiano, como ella misma, se encontraban en la dicotomía de narrar su propia vivencia. Por eso, en el caso de los personajes históricos (reales) sobre los que se hace ficción, "[l]a relación entre el escritor y las personas reales se parece más a la *metamir* de Primo Levi, la cual, siendo "un espejo metafísico, no obedece a las leyes de la óptica, sino que reproduce tu imagen *como si fuera vista por la persona que está delante de ti*".<sup>347</sup> Esta me parece una de las definiciones más acertadas de la incidencia de la imaginación sobre la realidad" [La cursiva es mía]<sup>348</sup>.

---

<sup>345</sup> GORDIMER, Nadine. "La costilla de Adán: ficciones y realidades". *Escribir y ser. Las conferencias Charles Eliot Norton 1994*. Barcelona: Península, 1997, p.9-10

<sup>346</sup> GORDIMER. *Escribir y ser*, p.12

<sup>347</sup> LEVI, Primo. *The Mirror maker: Stories & Essays*. Nueva Cork: Shocken Books, 1989

<sup>348</sup> GORDIMER. *Escribir y ser*, p.11

Gordimer explica como en los años 60 escribió una novela donde uno de los personajes principales era un revolucionario. Fue un homenaje de la escritora a un hombre condenado a cadena perpetua por su lucha contra el Apartheid y que murió en la prisión. Todavía tras la muerte, las autoridades retuvieron sus cenizas pese a las hijas las reclamaran. Su novela encontró su origen esperando en la entrada de una cárcel, donde le presentaron a una colegiala –la hija del hombre de su futura novela– dentro del grupo de visitantes de la cárcel:

“¿En qué pensaba ella? ¿Cuál era el sentido de obligación familiar que había *elegido ella para* estar allí entre los familiares de ladrones y asesinos? Vestía el jersey y la chaqueta de una escuela privada convencional para señoritas; ¿cómo recibieron sus profesores y compañeras de clase, gente pequeñoburguesa y de buen tono, a una chica cuyo padre había sido encarcelado por traición al estado que protegía los privilegios de los blancos?”<sup>349</sup>

Para Gordimer conocer aquella chica significó un gran enigma; un juego de adivinanzas tan potente que se convirtieron en el motor de su novela. Aquel recuerdo la acompañó, y al final de su libro, la atenazó hasta el punto de preguntarse si aquella colegiala, que ahora ya era una adulta, la recordaría, y qué pensaría de su libro. Por eso se decidió a preguntarle. Junto con el manuscrito le mandó una carta en la que le explicaba que su novela estaba destinada a ser leída, y que muchos la identificarían con la joven de la novela. Le explicó que ella no había conocido a su padre en esos momentos tan íntimos, y que no “sabía” ni habría podido “saber” nada de los motivos y las acciones de su padre.

“Había cometido mi robo de las fases de la turbulencia de esa existencia que compartía con ellos en un país concreto en una época concreta. Había inventado un ser alternativo dentro de la visión de la *metamir*. [...] Durante varias semanas, un silencio sepulcral. Una tarde franqueó la verja del jardín con el manuscrito bajo el brazo.

Dijo: “Así fue nuestra vida.” Y nada más.

Supe que era la mejor respuesta que tendría aquella novela. Quizá la mejor que jamás tendría toda mi obra de ficción.”<sup>350</sup>

---

<sup>349</sup> GORDIMER. *Escribir y ser*, p.13-19

<sup>350</sup> GORDIMER. *Escribir y ser*, p.13-19

La chica en que Gordimer se inspiró para su novela sabía que los hechos, los acontecimientos, no habían ocurrido así, y admitía que nadie puede tener acceso total a la vida de los demás, ni siguiera mediante las notas del psiquiatra o la investigación del biógrafo, o mediante las revelaciones escritas de manera subjetiva en diarios y cartas. "Por el contrario, en su visión, el novelista puede recibir, proveniente del genio que exhalan esas vidas, un vapor de la verdad condensada, en la cual, como un dedo dibujando sobre un vidrio, la historia puede escribirse."<sup>351</sup>

Así pues, el buen escritor sabe captar y transmitir la verdad condensada en la buena novela. Este ejemplo, fuera de la literatura del Holocausto, nos sirve para ilustrar la idea que hay un determinado tipo de representaciones literarias fruto de la imaginación que no narran los hechos tal y como sucedieron, pero tienen una enorme capacidad para expresar la verdad. Ahora bien, es substancial hacer notar como toda obra de ficción basada en hechos reales, tiene suficiente grado de proximidad a los hechos reales para que no haya una disyunción insalvable.<sup>352</sup> Es decir, otro requisito substancial de la literatura sobre acontecimientos límites de la historia es que no traicione nunca la verdad de los hechos tal y como sucedieron.

En conclusión, a pesar que el testimonio literario de los supervivientes-testigos que se convirtieron en escritores relate el Holocausto con una lucidez y profundidad magistral, su desaparición conlleva, consecuentemente, la desaparición, también, de nuevos relatos autobiográficos o autoficcionales. Estas obras permanecerán, qué duda cabe, pero a su vez, ahora empieza claramente el momento de las ficciones de aquellos que no lo han vivido para hacer pervivir el Holocausto en el presente para las nuevas generaciones. La teoría contraria a la ficción del Holocausto, pierde sentido en este contexto.

---

<sup>351</sup> GORDIMER. *Escribir y ser*, p.13-19

<sup>352</sup> FERNÁNDEZ. "En los límites de lo indecible", p.9.



## CAPÍTULO 4. LA POPULARIZACIÓN DEL HOLOCAUSTO

En este capítulo analizaremos el proceso por el cual el Holocausto se ha convertido en un objeto de la cultura, y por lo tanto, se ha convertido en un tema sobre el que han aumentado considerablemente las ficciones y representaciones de distinta índole. Varios factores han propiciado el conocimiento global del Holocausto. Por un lado, ha habido un notable auge de la memoria que se ha materializado en la aparición de múltiples conmemoraciones de los aniversarios y actos institucionales. Por otro lado, el Holocausto fue asimilado por la cultura estadounidense, principalmente gracias a los medios de comunicación (series de televisión y películas de Hollywood), y los canales de distribución internacionales permitieron su conocimiento global. Con el paso del tiempo, el Holocausto se universaliza, y de este modo, se establece una identificación que propicia su difusión internacional. Además, el Holocausto se convierte en un paradigma de análisis de otros genocidios de la década de 1990.

La popularización del Holocausto revive el miedo a su banalización y a una representación que trivialice el horror de la experiencia. Por eso, las nuevas ficciones retan el consenso sobre cómo se debe de representar. Algunos de los tabúes de representación que se habían ido erigiendo en las décadas anteriores se van desmontando con la aparición de obras exitosas de ficción y representaciones bien aceptadas entre un público mayoritario. Los éxitos de películas y libros y el conocimiento y aprendizaje del horror del Holocausto cuestionan planteamientos más restrictivos de los años precedentes.

Los principales tabúes de representación que se van desmontando son que el Holocausto pueda ser objeto de una obra de la cultura de masas, puesto que *La lista de Schindler* se convierte en un éxito internacional. También se cuestiona el humor como género para abordar el Holocausto porque lo trivializa y le resta la densidad trágica que le es inherente a partir de *La vida es bella*. Otro tabú que se critica duramente es el cambio de mirada sobre el exterminio de la víctima al verdugo en *Las benévolas*. Y finalmente, el éxito de *El niño del pijama de rayas* y la ausencia de la virulencia crítica de obras precedente nos permite reflexionar sobre la aceptación de representaciones otrora problemáticas.

#### 4.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y PERCEPCIÓN SOCIAL DEL HOLOCAUSTO DURANTE SU POPULARIZACIÓN

La memoria se ha convertido en las últimas décadas en una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades, especialmente de aquellas que tienen traumas históricos o deudas pendientes con el pasado. Esta tendencia a mirar hacia el pasado, que contrasta con las primeras décadas del siglo XX que privilegiaban el futuro por las nuevas posibilidades de la técnica y la tecnología<sup>353</sup>, surgió a partir de la década de 1970, en la que se observan varias manifestaciones del interés por el pasado.<sup>354</sup>

Andreas Huyssen utiliza el concepto "musealización" de Hermann Lübbe, como un aspecto central de la nueva sensibilidad por la memoria de nuestro tiempo. Según el autor, el museo ya no existe solo como institución, sino que se ha infiltrado en todos los ámbitos de la vida cotidiana.<sup>355</sup> La musealización del mundo parece ser fruto de la imperiosa necesidad de recordarlo absolutamente todo. Ante la fugacidad de la vida, que parece transcurrir a una velocidad a la que difícilmente nos podemos anclar, se da una respuesta angustiada. El auge de la memorialización actual se debe a la necesidad de compensar el vértigo de la vida. La globalización de la memoria y la musealización nos sirven para contrarrestar el temor a que las cosas se conviertan en obsoletas y desaparezcan. Ahora bien, esto conlleva un peligro:

---

<sup>353</sup> GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus, 2000

<sup>354</sup> "El "boom de la moda retro y de muebles que reproducen los antiguos, al marketing masivo de la nostalgia, a la obsesiva automusealización a través del videograbador, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión, incluyendo un canal en los Estados Unidos dedicado enteramente a la historia, el History Channel." A esto se le puede añadir el interés en la preservación del patrimonio paisajísticos y de los viejos centros urbanos, de modo que pueblos y paisajes enteros se convierten en museos. HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Mexico: Fondo de cultura económica, 2002, p.18

<sup>355</sup> Se ejemplifica claramente con los discursos tecnológicos que consideran obsoleto un modelo de ordenador salido nuevo al mercado al cabo de pocos meses. El ciclo vital de los objetos de consumo se ha reducido drásticamente, y la velocidad de la vida se ha acelerado en los tiempos de la hipermodernidad. LIPOVETSKI, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Madrid: Anagrama, 2006



justamente porque todo es recordado, todo puede ser olvidado.<sup>356</sup> Como en "Funes el memorioso" borgiano<sup>357</sup>, en el que todo era un acto de memoria sin criterio ni selección, la memoria se desvanecía al no poder elegir qué recordaba y que olvidaba.

En Alemania, en la década de 1980 se empezaron a conmemorar una serie de cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios con una fuerte carga política y cobertura por los medios de comunicación.<sup>358</sup> La mayoría de estos aniversarios fueron "alemanes", y se completaron por el debate de los historiadores en 1986, y los debates surgidos a raíz de la caída del muro de Berlín y la reunificación alemana en 1990.<sup>359</sup> Ahora bien, el movimiento de conmemoración alemán reavivó las conmemoraciones en otros países: Francia, Austria, Italia, Japón y Estados Unidos.

Y es en Europa y los Estados Unidos a partir de la década de 1980, que los discursos de la memoria se intensificaron a raíz del debate cada vez mayor sobre el Holocausto, y después por el apogeo de los testimonios<sup>360</sup>. Así pues, el auge de los discursos de la memoria está especialmente vinculado al Holocausto, no sólo en la memoria alemana más reciente, sino también en las conmemoraciones de otros países.

---

<sup>356</sup> HUYSEN. *En busca del futuro perdido*, p.35

<sup>357</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997

<sup>358</sup> En 1983 se recordó el ascenso de Hitler al poder, y la perversa quema de libros. En 1988 el 50º aniversario de la *Kristallnacht* de 1938. Ya en la década de 1990, en 1992 se abrió el museo en la mansión de Wansee en la que tuvo lugar la conferencia en la que se inició "la solución final" en 1942, y también la exposición permanente, *Topografía del horror*, sobre la Gestapo y las SS en los antiguos cuarteles de la Gestapo en Prinz-Albrecth-Strasse. La invasión de Normandía se conmemoró en 1994 por los aliados (pero sin la presencia rusa) con una gran ceremonia festiva. El fin de la Segunda Guerra Mundial, se evocó en 1985 con un emotivo discurso de Richard von Weizsäcker, el presidente alemán, quien dijo que para Alemania el final de la guerra "no fue el día de una derrota, sino el día de la liberación"; en 1995 con una serie de eventos internacionales en Europa y Japón; y en 2005, en el que el 60º aniversario se planteó como una etapa de transición, puesto que los testimonios eran ya muy mayores, y su memoria y los homenajes que se les podían rendir estaban determinados por el paso del tiempo. En 2005 se inauguró el Monumento Central del Asesinato de los Judíos en Europa, en el centro de Berlín, y que había provocado un controvertido e interesante debate sobre cómo debía ser. Ver: HUYSEN. *En busca del futuro perdido*.

<sup>359</sup> MAIER, Charles S. *The Unmasterable Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1988; *New German Critique* (primavera-verano de 1988), Edición especial sobre el debate de los Historiadores, núm. 44; y *New German Critique* (verano de 1991), Edición especial sobre la reunificación alemana, núm. 52

<sup>360</sup> HUYSEN. "Pretéritos presentes: medios, política, amnesia". *En busca del futuro perdido*, p.13

De hecho, el proceso que lleva a al conocimiento global del Holocausto tiene su origen en la *americanización*, es decir, en la inmersión y deglución del concepto Holocausto por parte de la cultura estadounidense.<sup>361</sup> El proceso de americanización cristaliza en las narrativas para el consumo de masas. Más concretamente en series producidas por cadenas televisivas norteamericanas y en producciones cinematográficas de Hollywood que permiten que el conflicto sea ostensiblemente más conocido, no solo en Estados Unidos, sino internacionalmente.

Las producciones de televisión y cine juegan un papel substancial en la adopción del Holocausto por parte de los norteamericanos, como un elemento que converge con su propia identidad, que consideran democrática y liberadora de un gobierno totalitario e injusto en la Segunda Guerra Mundial.<sup>362</sup> Probablemente el antecedente cultural de más destacado de la americanización y de la popularización del Holocausto fue la emisión de la miniserie *Holocausto (The Holocaust)*<sup>363</sup> en 1978. La miniserie presentaba la ficticia familia Weiss, una familia de judíos alemanes asimilados de clase media-alta, que se ven afectados por el proceso del Holocausto, desde la progresiva pérdida de derechos, hasta los campos de exterminio. Sus conocidos actores (como Meryl Streep) favorecían la identificación de los espectadores.

La campaña publicitaria de la serie se puso en marcha semanas antes de su emisión y consiguió unas cuotas de audiencia muy alta para una serie televisiva.<sup>364</sup> Este éxito fue precedido por la emisión de la serie *Roots*

---

<sup>361</sup> BAER, Alejandro. "De memoria judía a memoria universal." p.85.

<sup>362</sup> De hecho, en los Estados Unidos, la cultura de masas ha tenido un papel especialmente destacado en la creación de un imaginario común, ya que el elemento que ha cohesionado internamente los Estados Unidos, además de los escasos *héroes* políticos, como Roosevelt, Eisenhower o Kennedy, ha sido la cultura popular. Con el incremento de películas, radio y televisión, y con la posibilidad de imprimir simultáneamente en ciudades diferentes varias revistas semanales con el fin de obtener el mismo día una distribución uniforme a todo el país, hay, por primera vez en la historia, una serie de imágenes comunes, de ideas y de posibilidades de ocio que se presentan simultáneamente a todos los estadounidenses. La sociedad, que carecía de instituciones nacionales conscientes de su papel, queda amalgamada mediante los medios de comunicación de masas. BELL, Daniel. "Modernidad y sociedad de masas: variedad de la experiencia cultural". En Bell *et. al. La industria de la cultura*. Madrid: Alberto corazón, 1962, p.18-19.

<sup>363</sup> CHOMSKY, Marvin J. (Dir.) *The Holocaust: the story of the family Weiss* [vídeo] written by Gerald Green; producer: Robert Berger. Madrid: Sogemedia, 2003

<sup>364</sup> Las cuotas de audiencia de la NBC fueron de 120 millones de personas, el 50% de la población de los Estados Unidos. Su impacto, por lo tanto, fue enorme.

(traducida en España como *Raíces*) el 1977, que fue la primera miniserie que trataba un tema social serio: la esclavitud y el racismo contra los afroamericanos. El gran éxito de *Roots* motivó la producción de *Holocausto*, a la vez que generó fuertes expectativas entre los espectadores por la nueva miniserie.<sup>365</sup>

Tuvo tanto éxito que provocó un posterior alud de publicaciones y artículos, e incluso aparecieron guías de visionado y una versión novelada del guión de la serie. No obstante, también causó preocupación y fuertes críticas, como por ejemplo las formuladas por Elie Wiesel debido al planteamiento considerado excesivamente emotivo y simplista propio del serial televisivo<sup>366</sup>.

La serie se exportó a otros países, y en Alemania, según publicó *Der Spiegel* en 1979 a pocas semanas de la emisión, la enorme difusión de la serie fue trascendental:

“Una serie de TV consiguió lo que no habían conseguido centenares de libros, obras de teatro, documentales, programas de TV, miles de documentos y todos los juicios contra criminales de campos de concentración en más de tres décadas desde el final de la guerra. [...] Gracias a la serie *Holocausto* una gran mayoría de la nación sabe ahora lo que se escondía en pos de la aparentemente inocua expresión burocrática de “Solución Final”. Lo sabemos porque unos cineastas americanos tuvieron el coraje de entregarse del precepto paralizante que es imposible representar el genocidio.”<sup>367</sup>

El serial televisivo, un producto cultural dirigido al gran público, provocó una enorme difusión del Holocausto, que a su vez estimuló una reflexión social sin precedentes. Ahora bien, para integrar en la sociedad estadounidense un suceso propiamente judío y de raíces europeas, se hizo necesario trascender la contingencia judía y universalizarla para permitir la identificación de todos los no-judíos.

Por eso, en el proceso de la americanización a la globalización<sup>368</sup>, se pasa previamente por *la universalización* de la peculiaridad judía. Es decir, si se

---

MINTZ, Allan L. *Popular culture and the shaping of Holocausto memory in America*. Seattle: University of Washington Press, 2001, p.22.

<sup>365</sup> MINTZ. *Popular culture and the shaping of Holocausto memory in America*, p.22

<sup>366</sup> WIESEL. “The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction”.

<sup>367</sup> BAER. “La representación del Holocausto y sus límites”, p.17

<sup>368</sup> El concepto de *globalización* nació en la década de 1990 a colación de dos acontecimientos capitales: la aparición y consolidación de internet, y la caída del

comprende el sufrimiento de los judíos no como un hecho de un colectivo minoritario sino como un acontecimiento del que todos podemos ser víctimas, se da el paso definitivo que lleva a la globalización del Holocausto. Es decir, el Holocausto pasa de ser un acontecimiento judío a convertirse en un acontecimiento del que todos podríamos haber sido víctimas, ya que todos pertenecemos a un colectivo por nacimiento, y así se convierte en un elemento ejemplarizante de carácter universal.

El proceso de universalización del Holocausto puede ejemplificarse en el debate de planificación de los contenidos del museo de Washington durante los años 80 hasta su inauguración en 1993. Los colectivos de víctimas de los campos nazis pidieron tenazmente su inclusión en el museo. Ahora bien, esto, según Wiesel, el presidente de la comisión, y otros supervivientes, diluía la singularidad judía y por lo tanto significaba para él una falsificación de la historia. Ahora bien:

“El mismo Wiesel, con la misma vehemencia con qué insistió en la singularidad, unicidad e incomparabilidad del Holocausto planteó sin reservas sus implicaciones universales, situándolo en una posición central y paradigmática dentro del actual discurso sobre la moralidad. Por su condición de superviviente asumía un papel casi profético, universalizando así el judaísmo con la condición de víctima por excelencia para toda la humanidad.”<sup>369</sup>

---

muro de Berlín y de la Unión Soviética con el consecuente fin de la Guerra Fría. La globalización es un proceso económico, tecnológico, social, cultural y ecológico que consiste en la creciente comunicación e interdependencia de los diferentes países del mundo unificando sus mercados, sociedades y culturas a través de transformaciones que se les dan un carácter global. La globalización comporta la aceleración de las relaciones y de los intercambios en todo el planeta, y está modificando sensiblemente las formas de vida. Giddens expone como la globalización es favorecida por los profusos cambios sucedidos en los sistemas de comunicación desde finales de los setenta. Las nuevas tecnologías de la comunicación han favorecido la reordenación de la distancia y el tiempo a escala planetaria. En el terreno económico, la globalización se caracteriza por la integración de las economías locales en un mercado mundial donde los modos de producción y los movimientos de capital tienen escala planetaria. Esto favorece la libre circulación del capital, las empresas multinacionales y la implantación de la sociedad de consumo. A nivel geopolítico, el mundo parece debatirse entre la unipolaridad de los Estados Unidos y el surgimiento de las nuevas potencias asiáticas (China e India), mientras que a nivel cultural, las sociedades y las culturas parece que se fusionan en una cultura global (aunque no queda claro si se trata de una fusión multicultural o de una asimilación occidental). Ver: GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus, 2000, y BUSQUET, Jordi. *Los escenarios de la cultura*. Barcelona: Tripodos, 2005, p.229

<sup>369</sup> BAER. “De memoria judía a memoria universal.”, p.86

Esta universalización del Holocausto se puede observar comparando la evolución de la imagen de la víctima judía que se proyectaba en la serie de televisión *Holocausto* (1978) con la de *La lista de Schindler* de Spielberg (1993). La serie televisiva narra la historia de una familia berlinesa asimilada con un reparto de actores que favorecía la identificación de los espectadores. Con quince años de diferencia, en *Lista de Schindler* aparecen judíos tradicionales del este de Europa con su reconocible modo de vestir, y esto no dificulta la identificación del espectador con su sufrimiento. Así pues, no importa que sean judíos ortodoxos, y se evidencien sus marcas diferenciales, lo que nos perturba es que nos podría haber pasado a cualquiera de nosotros por pertenecer a un grupo por nacimiento.

Estas ficciones se vuelven a su vez en ficciones transgresoras: Wiesel siente que el Holocausto se ha transformado en un culebrón cuando ve la serie en la NBC y Lanzmann considera que *La lista de Schindler* muestra aquello que no se debe representar. Así pues, la americanización populariza al Holocausto y produce obras que transgreden lo que se creía la esencia de representación del Holocausto.

*La Lista de Schindler* se convirtió en el disparo de salida de la globalización del Holocausto. A partir de entonces la industria cultural, más concretamente el serial televisivo y las películas de Hollywood, giraron la vista hacia el Holocausto como tema para la cultura de masas, y los medios de consumo masivo permiten que el Holocausto sea significativamente más conocido. Ahora bien, se desatan de nuevo los temores y las críticas de los que habían sido los "guardianes de la memoria" del Holocausto. Pese a que el Holocausto pueda llegar a un mayor número de personas, se cuestiona la idoneidad del cine y la televisión como transmisores y se teme que las narraciones que aparecen en estos medios desvirtúen y banalicen completamente la realidad.

En resumidas cuentas, la globalización del Holocausto, comporta la inmersión del Holocausto como tema para nuevas producciones de la cultura de masas dentro de los canales de la denominada industria cultural. Implica la difusión del Holocausto en los medios de comunicación de masas como la televisión, el cómic, los libros, el cine, o internet. Las películas de Hollywood, uno de los agentes más consolidados de la globalización cultural, vistas por millones de personas en todo el mundo, generan una difusión internacional amplísima y lo convierten en un tema de consumo cultural. La globalización del

Holocausto comporta, por lo tanto, un considerable aumento de producción y difusión de producciones culturales para un consumo global.

#### **4.1.1. La ineludible contradicción entre la memoria del Holocausto y su mercantilización**

Los medios de comunicación se han convertido en vehículos de toda forma de memoria. Ya no se puede continuar pensando en el Holocausto como una cuestión que *solo* abarca cuestiones éticas y políticas, sin incluir la mercantilización y la espectacularización propias de las películas, museos, docudramas, sitios de Internet, libros de fotografías, cómics, ficción e incluso cuentos de hadas y canciones pop.<sup>370</sup> Es decir, la memoria ya no se abarca únicamente las esferas ético-políticas, sino que la industria cultural canaliza la memoria actual.

El Holocausto se ha convertido en un elemento de la cultura que ha producido distintos producto-Holocausto<sup>371</sup>, de calidad más que discutible, que transforman la experiencia abismal a un hecho anecdótico o superficial. Los productos-holocausto se dan en contextos y situaciones inesperados. Es el caso del ejercicio de natación sincronizada que presentó el equipo francés en 1996 en los Juegos Olímpicos de Atlanta; la obra del artista polaco Zbigwien Libera de un campo de concentración hecho con piezas de Lego para la biennial de Venecia; o la canción de hip-hop "Concentration Camp-II" de un grupo de un barrio conflictivo estadounidense que, buscando la analogía con el Holocausto, pretende explicar la dura vida y sus guerras entre bandas.<sup>372</sup> Otra manifestación más reciente de estos productos-holocausto es la presentación en el mercado de un campo de concentración de modelaje para coleccionistas,

---

<sup>370</sup> HUYSEN. *En busca del futuro perdido*, p.22

<sup>371</sup> Imre Kértesz es quien habla de productos-Holocausto para consumidores del Holocausto en *Un instante de silencio en el paredón*.

<sup>372</sup> STRÜMPEL, Jan. "En el torbellino de la memoria". [En línea]. *Fundación Memoria del Holocausto - Revista* Núm.18. <<http://www.fmh.org.arrevista18enelto.htm>> [Consulta: julio 2003] publicado originariamente en alemán en el núm. 144 (octubre de 1999) en la revista *Texto+Kritik. Zeitschrift für Literatur* dedicado al tema *Literatur und Holocausto* (traducido por Ana María Cartolano)

presentado en fascículos, con sus hornos y sus alambradas reproducidos a escala.<sup>373</sup>

Es obvio pues que en estos últimos años el Holocausto se ha mercantilizado, cumpliéndose así uno de los principales temores de representación de antaño. Pero, ¿es realmente una opción viable escapar de la mercantilización a día de hoy? ¿Es posible hacer una buena obra artística sobre el Holocausto dentro de los canales de la industria cultural? ¿Se puede conjugar la aparente contradicción de calidad y mercantilismo? La evidencia de las representaciones de ficción del Holocausto es que la memoria a día de hoy se da justamente desde la mercantilización y la *mass mediatización*. Justamente “las cuestiones centrales de la cultura contemporánea se ubican precisamente en el umbral entre la memoria del trauma y los medios comerciales”<sup>374</sup>.

*Maus*, el cómic de Art Spiegelman, es una manifestación evidente de la cultura de masas y la mercantilización del Holocausto<sup>375</sup>. El éxito económico de su cómic le hizo cuestionarse su inevitable inmersión dentro de la industria cultural. Huyssen recoge varias imágenes de *Maus*, que ilustran la contradicción en la que Spiegelman se ve inmerso:

Spiegelman aparece allí sentado a su tablero, portando una máscara de ratón. Detrás de él vemos pegada en la pared la tapa de la revista de la historieta *Raw*, que él edita junto a su mujer, en la que se publicaron algunos anticipos en serie; inmediatamente debajo vemos la tapa del best-seller *Maus*. Todo ello marca el presente del relato: Nueva York después de 1986. Sin embargo, a través de la ventana vemos una torre de vigilancia de un campo de concentración con un soldado de las SS que dispara su ametralladora, alambre de púas y la chimenea humeante del crematorio. En términos audiovisuales el pasado y el presente se entremezclan y forman una textura indiscernible. De mismo modo en la solapa exterior, donde se ve un plano vial del estado de Nueva York con la metrópoli abajo a la derecha y

---

<sup>373</sup> SERÉS, Francesc. “La industria editorial os hará libres”. *El País* (13 de enero de 2011).

<sup>374</sup> HUYSEN. *En busca del futuro perdido*, p.26

<sup>375</sup> Ahora bien, las elecciones estéticas del cómic, por ejemplo, mostrar a los personajes como animales antropomórficos, junto con el hecho que el cómic sea en blanco y negro, le permite huir formalmente del sentimentalismo *holokitsch* que tanto rechaza. Por ejemplo, en el debate sobre la representación del Holocausto, surgida a raíz de *La lista de Schindler*, Spiegelman se posiciona sin duda alguna con los críticos a Spielberg, especialmente por su explotación sentimentaloides. Ver HOBERMAN, J. “*Schindler’s List*. Myth, Movie and Memory”. *The Village Voice*. 29 de marzo de 1994, pp. 24-28

la zona de veraneo de las Catskill Mountains arriba a la izquierda, los dos espacios del tiempo del relato; a su vez, el plano está insertado en un mapa del campo de Auschwitz-Birkenau. Los tiempos y los espacios se confunden y cuando las rayas blancas y negras del uniforme de prisionero de Vladek se transforman en el pie de la solapa en el "código de barras" se vuelve evidente que Vladek, *Maus* y con ello el Holocausto quedan marcados como un producto de la industria cultural.<sup>376</sup>

Así pues, a través de estos dibujos ubicados fuera de la narración (en la solapa interior y en la contraportada del libro), Art Spiegelman expone con contundencia su personal modo de evidenciar sus escrúpulos a la hora de comercializar con éxito con el Holocausto. El Holocausto no es una cosa pasada para Spiegelman: está preso en el continuo trabajo, día a día, de dibujar el Holocausto que padecieron sus padres, y a la vez, su talento se traduce en éxito e ingresos económicos. No es una crítica a la industria cultural, sino quizá mostrar de manera autorreflexiva la contradicción y la imposibilidad de estar fuera de esta industria cultural en la narración del Holocausto.

#### **4.1.2. El Holocausto, paradigma de los genocidios posteriores**

A su vez, en la década de los 90 los genocidios cometidos en Ruanda, Bosnia y Kosovo mantuvieron vivos los discursos sobre la memoria del Holocausto. En el caso de Ruanda y Bosnia las comparaciones con el Holocausto topaban con una fuerte resistencia entre los políticos, aunque se hizo uso por parte de los medios y del público. En el caso de Bosnia, la legitimación de la intervención llamada humanitaria de la OTAN en Kosovo se debe en gran medida a la memoria del Holocausto, puesto que las imágenes que llegaban encajaban con el imaginario fotográfico de principios de la década de los 40: caravanas de refugiados cruzando las fronteras, mujeres y niños en vagones abarrotados para ser trasladados, las crueles políticas de destrucción y violaciones masivas despertaron el fantasma de la no intervención de Europa y los Estados Unidos en las décadas de 1930 y 1940.

"En este sentido, la guerra de Kosovo confirma el creciente poder de la cultura de la memoria hacia fines de la década de 1990, pero también hace

---

<sup>376</sup> HUYSEN. "El holocausto como historieta. Una lectura de "Maus" de Spiegelman". *En busca del futuro perdido*, p.139



surgir cuestiones complejas sobre el uso del Holocausto como *tropos* universal del trauma histórico".<sup>377</sup>

El Holocausto se convierte en un *tropos* universal, es decir, la dimensión totalizadora del discurso del Holocausto, tan presente en el discurso del pensamiento posmoderno, a su vez permite hablar de lo particular y lo local, aunque parezca una contradicción. El Holocausto da pie a hablar de situaciones específicamente locales como un poderoso prisma a partir del cual podemos percibir otros genocidios.

En especial desde 1989 las temáticas de la memoria han surgido en los países poscomunistas de la Europa del Este y en la antigua Unión Soviética; dominan el discurso en el Sudáfrica *posapartheid*, y en la Comisión por la Verdad y la Reconciliación de Ruanda y Nigeria; en Australia se centran en el acalorado debate sobre la "generación robada"; complica las relaciones entre China, Corea y Japón; y tiene un peso importante en las sociedades posdictatoriales de América Latina, poniendo sobre la mesa las violaciones de los derechos humanos y las responsabilidades colectivas. En resumen, la memoria se ha convertido en una obsesión cultural de enormes proporciones en todo el mundo.

Hay una combinación de lo global y lo local, puesto que los discursos de memoria parecen ser globales, pero en el fondo siguen ligados a las historias de las naciones. El Holocausto se convierte en un modelo o precedente. Cada país debe asegurar su legitimidad democrática tras sus dictaduras militares, totalitarismos o *apartheid*, y garantizar, como sucedió en Alemania, el futuro político democrático a partir de la conmemoración y observación de los errores del pasado.

#### **4.1.3. La popularización del Holocausto pone en crisis su representación**

Desde la década de 1980, ya lo hemos visto, la gran cuestión ya no es *si* representar el Holocausto sino *cómo* hacerlo, y continúa teniendo una extraordinaria vigencia la pregunta por la representación del Holocausto.

"No existe prácticamente ningún otro fenómeno que irrite tanto los ánimos como dilucidar el grado de adecuación de la representación del Holocausto.

A pesar de la gran laxitud de la posmodernidad en cuanto a estrategias

---

<sup>377</sup> HUYSEN. *En busca del futuro perdido*, p.17

mediáticas y recursos formales de representación, el todo vale termina cuando se llega al tema "Auschwitz". El genocidio, reza el consenso más generalizado, no puede ser transmitido en términos mass-mediáticos por más que se busque mantener viva su memoria ante una esfera pública lo más amplia posible. En la era de los medios, es ante el tema del "Holocausto" donde se articula de la manera más clara el terror a la pérdida de la realidad en la representación".<sup>378</sup>

El Holocausto se convierte en el *auténtico* muro en el que topa la libertad de representación, en unos tiempos en los que predomina la impresión que todo se puede representar. Ahora bien, ya en los orígenes de la reflexión sobre el Holocausto enraíza la idea que el Holocausto no se puede decir de cualquier modo.

El viejo y originario *dictum* de Adorno absorbe y concentra cierto sentimiento de cómo se debe decir el Holocausto, y su formulación muta a lo largo del tiempo en forma sacralizadora en Elie Wiesel, en forma estetizante en Lyotard<sup>379</sup>, con su propuesta acerca de lo sublime, y en el debate en torno los testigos y los testimonios con motivo del filme *Shoah* de Claude Lanzmann<sup>380</sup>, y con la reflexión sobre el pasado histórico. Además aparecen una serie de relatos en los que la modernidad misma es declarada una catástrofe, como los trabajos de Zygmunt Bauman<sup>381</sup> y Maurice Blanchot<sup>382</sup>.

Sin duda, hay verdad en la idea que el acontecimiento histórico del Holocausto, el exterminio mediante la industrialización de la muerte, es un quiebre en la dimensión político-histórica (como defiende Habermas), y también un quiebre en la conciencia de la humanidad (Steiner). En ambas ideas reconocemos la potencia abismal y traumatizante del Holocausto, y por lo tanto, hay una correlación, una duda en cuanto a los problemas de representación que le son inherentes. Pero esto se vuelve insostenible cuando se establece una prohibición y un tabú que se prolongan en el tiempo, y con la aparición de nuevas obras de ficción se abre un debate sobre el modo de

---

<sup>378</sup> HUYSEN. *En busca del futuro perdido*, p.123

<sup>379</sup> LYOTARD, Jean-François. *La Diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988

<sup>380</sup> FELAMN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Nueva York, 1993 and Langer, Lawrence. *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Heaven and Londres, 1991

<sup>381</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur, 1997

<sup>382</sup> BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990

representar adecuado, o una exigencia de cómo se debería de representar a las nuevas obras de los nacidos después del Holocausto.

Por otro lado, el Holocausto se universaliza de modo que se neutraliza su especificidad histórica y se convierte en un elemento a compartir por toda la humanidad. Con estos elementos se sirve la contradicción. Es así porque la universalización se basa en la idea que el Holocausto no se debe volver a repetir, y por tanto, es necesario que todos los humanos nos sintamos implicados en el horror del exterminio. A la vez, pero, la tesis del carácter único dificulta toda comparación posible y se paraliza la voluntad política de intervención. Por eso la coexistencia de la universalización del Holocausto con la defensa de su singularidad deriva en la falta de todo contenido vinculante para la acción política concreta.

De hecho, Yehuda Bauer en *Rethinking the Holocaust* prefiere el uso de *unprecedented* ("sin precedentes") en lugar de *unique* para referirse al Holocausto, contrariamente al uso que le había dado en publicaciones previas. Bauer se manifiesta contrario a la "mistificación" que propone Wiesel del Holocausto, y cree que es comparable y puede ser discutido con otros genocidios de naturaleza similar con los que comparte al menos algunas características. Es interesante como el director del Centro de Investigación de Yad Vashem, que recibía a investigadores interesados en la comparación con otros genocidios, propone esta modificación de *único* o *singular* a *sin precedentes* en su libro *Rethinking the Holocaust*<sup>383</sup>. Este es un paso significativo, a nuestro modo de entender, de la necesidad de dar sentido a la contradicción y de adaptarse a los nuevos tiempos.

La tesis del carácter único del Holocausto, llevada al debate sobre la representación, se transforma en la búsqueda de un único modo conveniente de representar el genocidio. El argumento es claro. Si el Holocausto tiene el carácter único de la singularidad, su representación se debe contener y no se puede aceptar la peor de las transgresiones: la banalización, que es lo mismo que la reducción de una cuestión tan grave a la nada. Por eso no se puede dar la libre representación sin constricción alguna. Debe estar limitada por la gravedad del sufrimiento infringido durante el Holocausto, y por eso no se puede representar descontroladamente. Esta es la idea que justifica establecer la prohibición total o parcial de su representación. Pero toda negativa de

---

<sup>383</sup> BAUER, Yehuda. *Rethinking the Holocaust*. New Heaven and London: Yale University Press, 2002

representación se enquistada, se convierte en un estereotipo o tiene una finalidad política.

Como es obvio, para mantener la memoria del Holocausto, no se puede pretender representarlo de un modo único, puesto que esto fosiliza la representación. El único modo de mantener viva la memoria es mediante su continua actualización, en la multiplicidad de representaciones. No obstante, la transmisión del Holocausto a las generaciones nacidas después del Holocausto inexorablemente se da en un marco mediático. Solo la multiplicidad de discursos: artísticos, musicales, periodísticos, en museos, de ficción, autobiográficos, académicos, etc. puede dar lugar a una esfera pública de la memoria. Nunca existe una única forma de abordar el recuerdo.

La problemática de la representación se está resolviendo en el día a día, en las múltiples opciones de representación que están surgiendo y en las que el debate académico puede quedar enzarzado con el discurso de cómo representar, sin prestar atención a que y como se representa en los medios el Holocausto. Es substancial analizar las nuevas representaciones que van surgiendo con ánimo abierto y sin la vara de medir de los teóricos de la prohibición o limitación en la representación, porque esto condiciona la mirada hacia estas producciones y no se puede ser justo con la aportación de nuevas visiones y formas de decir el Holocausto, algo que necesita actualizarse y continuar diciéndose.

#### **4.2. LA RUPTURA DE LOS TABÚES DEL HOLOCAUSTO**

El Holocausto se hace popular y su conocimiento se disemina a partir de los medios de comunicación de masas. *La lista de Schindler* se convierte en la primera obra de la globalización, que da el pistoletazo de salida para la aparición y consolidación del Holocausto como un subgénero narrativo. Es a partir de los productos culturales aparecidos en la televisión, las películas, y los libros (especialmente los *best-sellers*), que el Holocausto empieza a formar parte del panorama cultural de las sociedades occidentales. Ahora bien, la aparición cada vez mayor de obras de ficción del Holocausto afloja los tabúes representativos de décadas anteriores, y los cuestiona y desmonta poco a poco. La aparición de una notable variedad de obras del Holocausto para la llamada "cultura de masas" pasa por la ruptura de una serie de posiciones establecidas

implícita o explícitamente con anterioridad. A continuación presento algunos de los tabúes más notables, vinculados a algunas de las obras de ficción más representativas y que más ríos de tinta han derramado entre los intelectuales, académicos y críticos cinematográficos y literarios. La ruptura de estos tabúes, a su vez, tiene influencia en la novela *Everything is Illuminated*, analizada en el estudio de caso.

#### **4.2.1. El tabú de la cultura de masas: La lista de Schindler**

*La lista de Schindler* extendió el conocimiento del Holocausto a nivel internacional, debido a su éxito de taquillas sin precedentes para una película de esta temática. A partir de esta película se dinamizó el saber del Holocausto, y se hizo más conocido en países como España, en el que era un tema del que se había hablado muy poco. La película significó un punto de inflexión para la popularización del Holocausto, pero a la vez motivó duras críticas que tienen mucho que decirnos sobre cómo se ha globalizado el conocimiento del exterminio de los judíos europeos. Por eso nos entretendremos algo en el planteamiento de la película y en las principales críticas, puesto que nos permite reflexionar sobre cómo se ha producido esta globalización, a través de la gran industria cultural de Hollywood.<sup>384</sup>

Una de las elecciones estéticas más sorprendentes de *La lista de Schindler* es el blanco y el negro que predomina en toda la película excepto las secuencias que actúan como prólogo y epílogo. La entrada del blanco y negro en la historia no estaba prevista en el guión inicial de Steven Zaillian<sup>385</sup>, pero se introduce a caballo de la primera y la segunda secuencia, en una superposición

---

<sup>384</sup> *La lista de Schindler* (*Schindler's List*) relata la historia de Oskar Schindler, un empresario alemán que de manera oportunista se traslada a la Polonia bajo dominio nazi para enriquecerse, y se hace con una fábrica de productos de cocina. Consigue un grupo de judíos para trabajar en su fábrica internados en el gueto de Cracovia y tras su destrucción, son trasladados al campo de concentración de Plaszow. La película muestra el proceso de transformación del personaje, de una obvia ambigüedad moral, hasta que salva a un millar de estos judíos polacos. La película se basa en el libro *Schindler's Ark*, escrito por Thomas Keneally (1982) tras la insistencia de Poldek Pfefferberg, uno de los supervivientes salvados por Schindler, y en cuyo relato se basa la redacción de la novela. THOMSON, Peter. "Talking Heads, with Peter Thompson. Interview with Thomas Keneally". *Australian Broadcasting Corporation (ABC)* <http://www.abc.net.autalkingheadstxts1989104.htm> [consulta febrero de 2011]

<sup>385</sup> Guionista de *La lista de Schindler* obra que le supuso ganar el Oscar en 1994 por la adaptación del texto de Thomas Kenneally.

del humo de una vela que se apaga (símbolo de un momento de oscuridad que amenaza Europa) y el humo de un tren de deportados judíos<sup>386</sup>; y desaparece en el momento en que los judíos de Schindler son liberados por un soldado soviético e inician la marcha hacia la vida fuera del campo. El color se retoma cuando los actores, en hilera en lo alto de un monte, se funden con los supervivientes reales en la actualidad que andan en la misma disposición por un desierto israelí. En medio de la película también hay una marca de color en una secuencia en la que se recrea el caos de la matanza del gueto de Cracovia: una niña con un abrigo rojo cruza el Gueto a pie, en medio de la destrucción, como si fuera invisible. Después vuelve a aparecer de nuevo, desesperanzadoramente muerta en un carro con otros cadáveres.

La lectura del blanco y negro es clara: opera como paréntesis genocida en la historia de la comunidad judía. La utilización del color al principio y al final, en una película mayoritariamente en blanco y negro, hace evidente la intención de Spielberg de marcar la destrucción de los judíos entre 1941 y 1945. Se abre un paréntesis de destrucción y desolación para los judíos europeos, con la deportación de los judíos venidos de varias poblaciones en tren, que acabará con el regreso del color y el paso firme de los "judíos de Schindler" hacia el esperanzador mundo en paz, y la recuperación de la normalidad.

El blanco y negro<sup>387</sup> marca el periodo de anormalidad y simboliza un tiempo de destrucción donde el gris de las cenizas –que caen como lluvia sobre

---

<sup>386</sup> El tren es un potente elemento iconográfico en los films del Holocausto, como se muestra significativamente tanto en *Noche y niebla* de Alain Resnais como en *Shoah* de Claude Lanzmann. RESNAIS, Alain. (Dir.) *Nuit et brouillard (Noche y niebla)* [DVD]. Guión de Jean Cayrol. Com-Films, Argos-Films, y Cocinor: Francia, 2005. LANZMANN, Claude. (Dir.) *Shoah* [DVD]. Nova York: New Yorker Films Video, 2003

<sup>387</sup> La representación del Holocausto alternando en blanco y negro y el color tiene el precedente incuestionable del documental *Noche y niebla (Nuit et brouillard)* de Alain Resnais. En el documental se quería marcar la distancia entre los momentos en los que se narraban los hechos (año 1955, en color) y el momento en que todo sucedió (1933-1945, en blanco y negro). Pero además, la utilización del blanco y negro es también una opción retórica que se debe enmarcar con otras producciones de los años 90, como fueron las películas *J.F.K.* (de Oliver Stone el 1991) o *Malcom X* (de Spike Lee el 1992). Junto con la *Lista de Schindler*, estas dos películas tienen una imagen muy cuidadosa y elegante y "con pretensiones auráticas". Las tres muestran sus protagonistas como héroes individuales que cambiaron el curso de la historia. Teniendo presente estos dos precedentes tan inmediatos (justamente los dos años anteriores) parece clara la voluntad de Spielberg de situar a Schindler como un personaje que se convierta en referente para la cultura popular norteamericana. Un personaje equiparable, nada más y nada menos, que a dos

Cracovia provenientes del gueto, y más tarde, las de los campos de exterminio lo cubren todo, a la vez que, el blanco y negro también son los colores que asociamos a la memoria y al pasado. Son los colores de las viejas imágenes fotográficas y cinematográficas en el imaginario colectivo, y los colores de la representación de la Segunda Guerra Mundial.<sup>388</sup>

La elección del blanco y negro implica escoger cuando se decide abrir este paréntesis, y sobre todo, cuando se debería cerrar, y estas decisiones, traen implícito un discurso por parte de Spielberg. El paréntesis genocida se abre con la primera secuencia, que empieza con una familia (cualquier familia judía centroeuropea) que para iniciar los preparativos del *Shabat* encienden una vela. Como aprecia Lozano, la superposición del humo de la vela con el humo de la locomotora vincula la celebración del *Shabat* de la primera secuencia con el resto de la película con una relación de causa y efecto. De este modo la lectura que se puede hacer del film es que el exterminio del pueblo judío está motivado por su religión. Así pues, “esta primera interpretación consigue evitar más doloroso y traumático del genocidio perpetrado por los nazis e integrarlo en una larga cadena de persecuciones religiosas sufridas por el pueblo de Israel”.<sup>389</sup> La vinculación no es de tipo racial, sino por motivos religiosos, y así se le otorga cierto sentido al sin-sentido del exterminio.

Del mismo modo, en la recuperación del color al final del film, la película muestra el discurso de Spielberg. Justo antes de volver al color, aparece la ejecución del comandante del campo de Plászow, Amon Goeth, quien purga sus crímenes con la muerte, y personifica la desaparición del demoníaco Tercer Reich. La lectura implícita que encarna la muerte de Goeth es la desaparición del nazismo y del mal, y la instauración de la justicia que dará paso al *happy end*.

Cuando Oscar Schindler debe huir, por la amenaza que supone el avance de los aliados, “sus judíos” sienten la pérdida de la figura protectora, y esperan en el campo hasta que son “liberados” por un jinete ruso, quien montado en un

---

personajes claves para la adquisición de derechos de las minorías como fueron John F. Kennedy y Malcom X.

<sup>388</sup> Un aspecto poco real si tenemos presente que se han conservado imágenes en color de la liberación de los campos, puesto que a mediados de los años 40 ya se disponía de la tecnología necesaria. No obstante, el blanco y negro domina en el imaginario colectivo norteamericano que recibió de este modo las imágenes de la liberación de los campos captadas por los reporteros que viajaban con las tropas americanas.

<sup>389</sup> LOZANO, Arturo. *Steven Spielberg. La Lista de Shindler*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 80

burro les comunica la liberación y les dice: “No vayan hacia El Este. No es seguro. Allá los odian. En su lugar, tampoco iría al Oeste”. Son un pueblo rechazado por todas partes, y de esta frase se adelanta que no tienen ningún futuro en Europa, puesto que el antisemitismo todavía es latente. Tras la liberación, se deben procurar comida y es el momento en qué recuperan su individualidad y autonomía. Todos juntos, en una larga línea y acercándose a la cámara, dejan de ser la masa informe de toda la película para recuperar su individualidad<sup>390</sup>. El regreso del color significa el regreso de la esperanza para los judíos y para el pueblo de Israel. Ahora bien, la libertad los enfrenta con una nueva situación política, y deben buscar un lugar dónde establecerse de nuevo, que apunta a la creación del estado de Israel. Así la película supera el terreno biográfico para tratar la historia reciente del pueblo de Israel, y como un argumento para la creación del estado israelí.

A diferencia de otras producciones sobre los campos, la visión de Spielberg es marcadamente optimista, dando por cerrado el sufrimiento de los campos y haciendo que, en el cierre del film, el Holocausto sea una argolla más de la trágica historia de la cultura judía. El horror, según la propuesta de Spielberg, tuvo una contraprestación que le dio un sentido: la creación del estado de Israel.

“La empresa narrativa de Spielberg, con su intencionado prólogo y epílogo, consigue introducir en un sintagma de sentido lo que, por sus especificidades, significa un corte en la historia del pueblo judío y en las ideas motrices de la civilización occidental. Las palabras de Elie Wiesel, “si el Señor mismo me proporcionara una justificación creo que la rechazaría. Treblinka ha liquidado todas las justificaciones. Y todas las respuestas” (Wiesel, 1994, 147), hablan de la indisolubilidad de la Shoah en un metarrelato de redención sustentado por la religión o el cumplimiento de la promesa de un Estado propio.”<sup>391</sup>

Recordemos, ya lo decíamos en el primer capítulo, que una de las principales críticas que se hacía al uso de la palabra Holocausto fue la idea

---

<sup>390</sup> LOZANO. *Steven Spielberg*, p. 83. Poldek Pfefferberg fue el principal impulsor de la aparición de la novela de Thomas Kenneally, y tanto en el libro como en la película aparece como un personaje honrado y valeroso. Por ejemplo, en la película se niega rotundamente a formar parte de la policía del gueto (Ordnungsdienst) de Cracovia. Pese a esta versión, hay otros supervivientes que afirman que sí que lo fue, así como que también fue *Blochälteste* (jefe de barracón) del campo de Plászow.

<sup>391</sup> LOZANO. *Steven Spielberg*, p.92



implícita de justificación del exterminio como un nuevo sacrificio del pueblo judío. Esta es la lectura implícita que aparece en *La lista de Schindler*. El final de la película trae un claro mensaje implícito: se puede extraer una cosa positiva de la muerte de los judíos europeos: la creación del estado de Israel. Este punto de vista marcadamente optimista indigna a varios críticos:

“Pese a que a los ojos de muchos sea considerado sionista, nunca habría osado dar unos “golpes de martillo” similares a los que clava Spielberg al final de su *Lista de Schindler*. Con esta gran reconciliación, la tumba de Schindler en Israel, con su cruz y las piedrecitas, con el color que reaparece para insinuar la aparición de un *happy ending*... No, Israel no es la redención del Holocausto. Aquellos seis millones no murieron para que el Estado de Israel existiera. La última imagen de la *Shoah* no es esta. Es un tren en marcha, interminablemente. Para decir que el Holocausto no tiene fin”<sup>392</sup>.

Algunas de las críticas a *La lista de Schindler* se centran en su distorsión de la verdad histórica, y en la sustitución de la Historia (en mayúscula) por la anécdota. En varios artículos publicados en diarios (*Le Monde*, o *The Washington Post*) tras la aparición del film de Spielberg, Claude Lanzmann acepta que su trabajo de documentación es “serio” y preciso en la reconstrucción –por ejemplo, al recrear detalladamente los decorados de la película copiando los edificios y negocios del gueto que aparecen en las fotografías del momento, y también, siendo respetuoso con la adaptación de la obra original de Thomas Keneally– pero esto no quiere decir que su obra sea verídica.

La decisión de utilizar al alemán Oscar Schindler como protagonista y héroe de una película del Holocausto es criticada por Claude Lanzmann. En primer lugar, muestra su desacuerdo por lo que denomina la “moda de los Justos” instaurada, dice, por los americanos y por los israelíes. Se refiere a la distinción de “justo entre las naciones” otorgada por el Yad Vashem para honrar aquellas personas que sin ser judías ayudaron de manera altruista a las víctimas judías del nazismo. Esta moda, dice Lanzmann, convierte en extraordinario lo que es normal y lo que debe ser un deber: salvar la vida de otro ser humano de la muerte injusta. Ahora bien, lo que considera especialmente grave es mostrar el Holocausto desde los ojos de un alemán, puesto que por muy salvador de judíos que fuera, es arriesgado elevarlo a la

---

<sup>392</sup> LANZMANN. “Holocauste, la représentation impossible”, p. IV

categoría de héroe. Este acercamiento cambia el punto de vista de la mirada histórica, y lo explica comparando la utilización del “yo” en *La lista de Schindler* con el “nosotros” con el que hablan todos los testigos de su obra *Shoah*. Los testigos son conscientes de que hablan por boca de los muertos y que son testigos directos del intento de destrucción de su pueblo. Hay una distorsión al mostrar la destrucción de los judíos por parte de un alemán, puesto que descompensa el punto de vista lícito y auténtico del Holocausto. La visión idealizada del alemán salvador deja en una posición subordinada a los judíos, como garantes de su propia vida y memoria.

Su crítica se centra en el punto de partida que el director norteamericano escogió para mostrar el Holocausto: por la vía de la salvación de 1.300 personas de la muerte en los campos de exterminio. Para Lanzmann, este planteamiento no es justo, puesto que trata la excepción de la salvación en lugar de la normalidad de la muerte en los campos nazis. No se puede ser justo con el exterminio de seis millones de personas mostrando un grupo de judíos que se salva; tampoco se es justo con el exterminio mostrando sólo la destrucción del gueto de Cracovia o a Amon Goeth disparando contra los presos. En la entrevista al *Washington Post*, Lanzmann dice que *La lista de Schindler* “es una distorsión absoluta de la verdad histórica, pese al hecho que la historia de Oskar Schindler sea verdad. No es lo que sucedió a la extensa mayoría de judíos. La verdad fue el exterminio”.<sup>393</sup>

Otros elementos de distorsión de la verdad histórica son varias escenas que deben ser cogidas con pinzas. Por ejemplo, la aparición de “la policía judía” en el gueto puede llevar a la errónea creencia “que los judíos participaron en su propia destrucción”. También aparecen judíos prototípicos “cuando Spielberg muestra a Schindler pidiendo dinero a los judíos, la escena pasa dentro de un coche, con dos viejos judíos del Judenrat, barbudos, estereotipados”. En esta breve escena se da valor a la creencia antijudía de los judíos barbudos y adinerados que están tan aferrados a sus bienes que tienen reticencias a entregar sus riquezas, incluso bajo amenaza de muerte. Lanzmann tampoco está de acuerdo con la imagen que Spielberg proyecta de los SS como “unos individuos banales pero al mismo tiempo, vestidos con su bello uniforme y sin que sean del todo antipáticos”. Estos alemanes no encarnan los hombres que

---

<sup>393</sup> FISHER, Marc. “The Truth That Can Only Hurt: To Claude Lanzmann, the Holocaust Has a Human Face and a Cold Heart” *Washington Post* [Washington] (25 junio 1999)

dentro de los campos infligieron el “sufrimiento, la humillación, la miseria, el miedo, yo no los veo encarnados [dice Lanzmann] por aquellos actores”.

Entendemos el concepto *kitsch* como un sucedáneo edulcorado de las producciones de alta cultura. MacDonald dice que “la especial calidad técnica del kitsch es que *pre-digiere* el arte para el espectador y le ahorra el esfuerzo de lograr los placeres del arte, evitando aquello que es el arte auténtico.” Así pues, el kitsch pretende “dar masticada” la comprensión artística, dando un significado claro y unívoco del producto cultural, anticipando y conduciendo así las reacciones que debe tener el individuo.<sup>394</sup>

El *Holokitsch*<sup>395</sup> por tanto se refiera a los usos banales y manipuladores con los que el Holocausto se presenta en la cultura popular. El *Holokitsch* reduce el crimen atroz a un melodrama empalagoso, con personajes-víctimas, cuyo único plano es el de la víctima, y con villanos terribles. La memoria se degrada y la especificidad e individualidad de cada una de las víctimas se devalúa.

Por otro lado, Kertész ataca a los pilares con qué Spielberg quiso cimentar *La lista de Schindler*, acusando al norteamericano de hacer un melodrama *kitsch* en busca de lágrimas fáciles en los espectadores. Menciona un ejemplo, el de “las flechas rojas indicativas en un fondo gris”<sup>396</sup> para referirse a la niña de rojo y que es uno de los exponentes sentimentalistas que Spielberg pone en juego por emocionar forzosamente a los espectadores. Kertész argumenta con incisiva claridad este y otros elementos del *Holokitsch* de Spielberg de la siguiente y manera:

Sé que muchos no coinciden conmigo cuando califico de kitsch la película de Spielberg *La lista de Schindler*. [...] Considero *Kitsch* cualquier descripción que no implique las amplias consecuencias éticas de Auschwitz y según la cual el SER HUMANO escrito con mayúsculas –y con él, el ideal de humano– puede salir intacto de Auschwitz. Considero también *kitsch* cualquier descripción incapaz o no dispuesta a comprender que existe una relación orgánica entre nuestra forma de vida deformada tanto en el plan de la civilización como en el plan privado y la posibilidad del Holocausto [...]

---

<sup>394</sup> BUSQUET, Jordi. *Los escenarios de la cultura*, p.143.

<sup>395</sup> CORLISS, Richard. “Cinema: Saints in the Neighborhood” *Time* (4 marzo de 1996).  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,984213,00.html#ixzz1C9cCwS00> [Consulta: 4 de octubre de 2009]

<sup>396</sup> KERTÉSZ, Imre. *Un instante de silencio en el paredón*, p.94

Además, considero *kitsch* degradar Auschwitz a un simple asunto entre alemanes y judíos, o sea, a algo así como una incompatibilidad fatal entre dos colectivos; prescindir de la anatomía política y psicológica de los totalitarismos modernos; no concebir Auschwitz como una experiencia universal, sino como algo limitado a los directamente afectados. Por otra parte considero *kitsch* todo lo que es *kitsch*.<sup>397</sup>

La primera de las objeciones de Kertész ataca la pátina optimista de la película. Para Kertész la Humanidad no puede salir victoriosa de Auschwitz, y la propuesta de Spielberg, optimista y redentora, permite un final conciliador y que pacifica el alma, que nada tiene que ver con lo que fue el exterminio y lo que se infiere de la condición humana. Con este planteamiento se neutraliza la idea de la pervivencia del mundo concentracionario en nuestro presente. Cree que la representación de los campos de Spielberg se desvincula de la vida extraconcentracionaria, ya sea en el plan público como en el privado. Si *todo* ha acabado –si ha desaparecido el nazismo, si se ha hecho justicia, si los supervivientes se han rehecho y se rinden honores a los salvadores–, la mirada que se proyecta hacia el exterminio es distante. Es la mirada del observador que busca curioso el pasado, pero no para integrar la vivencia en su presente. Una mirada superficial, para catalogar y coleccionar los horrores del pasado y que no permite que el individuo haga suyo el sufrimiento de los otros porque no forma parte de su experiencia como ser humano. De este modo la experiencia concentracionaria queda “expulsada del ámbito de experiencias del hombre”<sup>398</sup>.

La experiencia del Holocausto plantea y nos debe plantear muchas dudas sobre qué somos los humanos y qué es humano o inhumano. Por eso también acusa de reduccionismo a la película, puesto que el Holocausto se muestra como una incompatibilidad entre judíos y alemanes, cuando para Kertész, es una experiencia universal que se debería contextualizar en el sí de los totalitarismos. Critica también la apariencia de veracidad de la película. El cuidado con el que se reproducen los espacios y fechas donde todo sucede da la impresión de que la película es auténtica, cuando para Kertész la muestra de las “experiencias en la pantalla [aparecen] de manera falsificada”<sup>399</sup>. Él, como individuo que vivió aquello que Spielberg relata, “contempla con impotencia como le sacan su única posesión: las experiencias auténticas”. El recuerdo

---

<sup>397</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.91-92

<sup>398</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.92

<sup>399</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.91.

falsificado de Auschwitz que transmite Spielberg devora la experiencia auténtica del deportado.

Por otro lado, pero, la obra de Spielberg ha sido un hito en el conocimiento de los campos nazis por parte de gran parte de la población occidental. Para promocionar la película, Spielberg utilizó el resultado de una encuesta de finales del 1992 elaborada por la American Jewish Committee en la cual se advertía que uno de cada cinco norteamericanos dudaba de la existencia real del Holocausto. Estos datos encendieron todos los dispositivos de alarma, puesto que parecía que los negacionistas y la propaganda neonazi hacían efecto en la opinión pública. Pese a que se confirmara posteriormente que los resultados de esta encuesta fueron erróneos y fueron corregidos el 1994, los grupos de supervivientes y colectivos por preservar la memoria se movilaron ante la posibilidad de desconocimiento público. El 1993, un año después de la publicación de la encuesta, así como la concienciación del público americano del Holocausto de los judíos europeos, fue considerado como "el año del Holocausto".

En los Estados Unidos se calcula que 65 millones de personas vieron la película cuando fue proyectada por televisión. Tuvo un éxito de audiencia sólo superado por acontecimientos deportivos. Arturo Lozano recoge varias manifestaciones de personajes públicos que actúan como preceptores y que recomendaron y elogiaron la película, como es el caso de Bill Clinton y Oprah Winfrey. También hace notar que una encuesta posterior destaca que gracias a la película y a los museos, "para la mayoría de americanos el Holocausto es casi equiparable en proximidad y certeza al bombardeo de Pearl Harbor".<sup>400</sup> Esta constatación demuestra como el Holocausto está plenamente integrado en la sociedad norteamericana. Así pues, en *La lista de Schindler* la americanización es absoluta, pero la película significó también una exportación masiva a otros países del mundo, utilizando los canales de distribución de Hollywood, y por tanto, de la globalización cultural.

La película adquirió una trascendencia especial en su proyección en Israel. Tanto los partidarios como los detractores de la película se centraron en un cruento debate en el cual unos valoraban el final marcadamente sionista y que justificaba la creación del estado de Israel y los otros se preguntaban por los límites de la representación que la película burlaba. Lo que está claro es que

---

<sup>400</sup> LOZANO. *Steven Spielberg*, p.30

*La lista de Schindler* disfrutó de un éxito sin precedentes en toda la historia cinematográfica israelí.

El estreno en Alemania de la película se convirtió en un acontecimiento nacional al que Spielberg asistió con los principales líderes políticos alemanes. Los diarios y semanarios estuvieron hablando en las editoriales y las páginas más destacadas. La lectura que se hace es que "la narración maniqueísta de un alemán justo ante un nazi sádico, con un final feliz supone un suspiro de desahogo ante los estudios demoleedores de pensadores de la talla de Hannah Arendt, Theodor W. Adorno o Karl Jaspers que habían guiado la mirada retrospectiva del pueblo alemán. [...] En definitiva, *La lista de Schindler* es para la nueva identidad alemana un tesoro nacional que puede servir de punto de anclaje para suavizar su pasado traumático."<sup>401</sup> Parece también que la película tocó el punto sensible de los alemanes:

¿Qué podemos decir de *La lista de Schindler*? Millares y miles de personas han aprendido por ella que existieron los campos de la muerte. [...] Me han explicado que en Alemania la gente salía de los cines en silencio, se sentaban en las aceras, seguían callados... La gran máquina Americana al fin se arriesga a malograr el engranaje. Tres horas y media, blanco y negro, el Holocausto...

Ahora bien, la misma cita continúa de la siguiente manera:

En cambio, no lo puedo creer y no lo creo; la máquina que yo conozco [Hollywood] es implacable.<sup>402</sup>

Y es que la sospecha sobre las producciones de Hollywood hace poner en entredicho y alerta a los más críticos con la industria norteamericana del cine. Es decir, Hollywood es la máquina implacable que hace más digerible el horror de los campos. Hace que el Holocausto sea asimilable, lo encaja en un mercado y lo disemina para la digestión de toda una cultura que cree comprender así el sufrimiento que significaron los campos. Este es uno de los principales aspectos de la oposición de Europa con los Estados Unidos.

El compendio de las críticas a la película de Spielberg no varía el valor incuestionable de *La lista de Schindler*: fue la obra que generalizó el conocimiento del Holocausto a muchos países, y trajo el tema al debate social en la prensa y la televisión. Alguna de las críticas apunta a que la imagen que pueden tener algunas personas sobre el Holocausto se reduce a la película. Más

---

<sup>401</sup> LOZANO. *Steven Spielberg*, p.32

<sup>402</sup> HACHUEL. "¿*Schindler*?", p.7

que ser una crítica negativa debería ser un reconocimiento a la excepcional capacidad de generar interés sobre el Holocausto.

Compartimos parte de las principales críticas que hemos expuesto de la película: el final feliz es inaceptable para hablar del Holocausto, pues nadie puede salir indemne de Auschwitz, como tampoco es aceptable la justificación al exterminio con la creación del estado de Israel, a la vez que la voluntad de enmarcar históricamente la película genera ciertos problemas. Ahora bien, todo esto no quita el impacto que causó la película y la gravedad de lo que narra: se capta perfectamente el sufrimiento y el horror de las víctimas, la injusticia terrible que padecieron y sin duda, la película permite captar la tragedia humana que sufrieron y nos acerca mediante la emoción que nos provoca al Holocausto.

La dureza y cantidad de las críticas se deben a la novedad y la enorme repercusión de la película. Fue la primera película del Holocausto con una difusión internacional de primer orden, y en el contexto académico que hemos presentado, que postulaba los límites de representación, la aparición de la película removió los cimientos de la representación del Holocausto. Por eso hay tantas críticas y algunas de tan lacerantes. Lo que también se debe remarcar es la voluntad de hacer una buena producción sobre el Holocausto, de que recreara históricamente los lugares del horror.

#### **4.2.1.1. La escisión entre la alta cultura y la cultura de masas más allá de Shoah y La lista de Schindler**

En el debate opuesto de los filmes *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) y *La lista de Schindler* de Steven Spielberg (1993)<sup>403</sup> se ponía en juego el antagonismo en el que entraban en juego otros factores del escenario cultural: en las comparaciones entre los dos films, se establece una oposición entre la *alta cultura* y la *cultura de masas* que supone Hollywood. Un arte adecuado, ponderado, reflexivo, contra el *holokitsch* estadounidense.

---

<sup>403</sup> Las dos obras y los modelos de representación de los dos cineastas son opuestos. Así lo manifestaba Lanzmann respondiendo a un periodista que le preguntaba cuál había sido la influencia de su obra en la producción de Spielberg: "No veo dónde está mi influencia. Es absolutamente al contrario, mi influencia ha sido negativa. Tengo la sensación de que él [Spielberg] ha hecho una *Shoah* ilustrada, ha puesto imagen allá dónde no había en *Shoah*, y las imágenes matan la imaginación." LANZMANN, "Holocauste, la représentation impossible", p. IV

Esta dicotomía se enriquece con la oposición entre Europa y los Estados Unidos. Desde Europa se atacó duramente a la serie *Holocausto* (1978), a la proyección del museo de Washington (década de 1980), y a *La lista de Schindler* de Steven Spielberg (1993), reprochándoles la americanización del Holocausto, como una apropiación. Al museo de Washington lo acusaron de *disenificación* antes de su inauguración y luego se retractaron ante la potencia del proyecto museográfico estadounidense. Estos discursos en clave alta cultura vs. cultura de masas y Europa vs. Estados Unidos influenciaron más allá de la propiedad o no de la representación, y contaminaron, tiñendo las valoraciones de algunos críticos de estos prejuicios.

Lo que está claro es que *Shoah* y *La lista de Schindler* son conceptualmente como el agua y el aceite. A parecer de Baer, estas dos obras encabezarían *grosso modo* dos modelos encontrados de representación que marcarían un eje delimitador para clasificar otras obras posteriores sobre los campos de exterminio. Próximas a *Shoah* estarían las obras:

Reflexivas, críticas, experimentales, muchas de las cuales aspiran a una representación del Holocausto intentando contener al máximo el posible placer visual y narrativo que provoca el cine [...] Ejemplos serían *Noche y Niebla* de Alain Resnais, *Nuestro Hitler* de Syberberg, *El Proceso* de Eberhard Fechner, *Testigos* de Karl Fruchtmann, los trabajos de Marcel Ophüls *The Sorrow and the pity*, *Hotel Terminus*, el documental *Sighet Sighet*, protagonizado por Elie Wiesel. Del lado de Spielberg estaría todo el cine de ficción y las series de televisión, como por ejemplo la serie *Holocausto*, el drama *Sofie's Choice*, o las recientes comedias *La vida es bella*, *Jacob el mentiroso* o *El tren de la vida*.

Esta escisión es la que se manifiesta entre la alta cultura y la cultura de masas. Es la división entre las películas experimentales, reflexivas, críticas, y las películas de Hollywood hechas con voluntad de un consumo masivo.

Esta distinción también está clara por parte de Didi-Huberman, quien considera imperdonable que Wajcman "ponga en el mismo saco" a *Histoire(s) du cinéma* y a la serie *Holocausto*, o a *La vita è bella* de Benigni, y a *La lista de Schindler* de Spielberg:



“Era por supuesto saludable, ante la serie americana *Holocausto*, ante la dramaturgia consensual de Spielberg o ante los tráficos emocionales de Benigni, oponer un contrafuego de rigor histórico.”<sup>404</sup>

La cuestión de la calidad es la auténtica vara de medir sobre las obras del Holocausto. Imre Kertész afirma contundente: “Podría contar con los dedos de las manos a los escritores que crearon una literatura verdaderamente importante a partir de la experiencia del Holocausto. Un Paul Celan, un Tadeusz Borowski, un Primo Levi, un Jean Améry, una Ruth Klüger, un Claude Lanzmann o un Miklós Radnóti son fenómenos sumamente escasos”. Él mismo se puede añadir a la lista de estos autores *verdaderamente importantes*. Pero para que esta literatura se continúe dando ha habido muchas obras que no tienen este nivel de calidad. El Holocausto, y de aquí ya no se puede volver atrás, se ha convertido en un objeto de la cultura, y como tal genera un interés que motiva la aparición de nuevas representaciones de calado distinto.

#### **4.2.2. El tabú del humor**

##### **4.2.2.1. La vida es bella: la fábula tragicómica**

*La vita è bella (La vida es bella)*<sup>405</sup> de Roberto Benigni (1997)<sup>406</sup> se divide en dos partes claramente diferenciadas: la seducción de Dora por parte del cómico Guido, con un estilo clásico de corte *slapstick*, que recuerda a Charles Chaplin y a la pareja Stan Lauren y Oliver Hardy; y la deportación y la vida de Guido y Giosuè en el campo nazi. En esta segunda parte, la película encara el Holocausto de un modo notoriamente atípico, mediante la tragicomedia agridulce. La película se transforma en el esforzado y amoroso intento de Guido, de carácter excepcionalmente vitalista, en preservar la inocencia infantil en un entorno de dolor y muerte.

---

<sup>404</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004, p.190

<sup>405</sup> BENIGNI, Roberto. (Dir.) *La vida es bella* [Película] Barcelona: Lauren Films, 1998

<sup>406</sup> La película narra la historia de Guido un judío italiano que pone todo su empeño y desbordante imaginación en conquistar a Dora, la antigua novia de un cacique fascista que todavía la ronda. Guido logra enamorar a Dora, y finalmente se acaban casando y tendrán un hijo, Giosuè. Ahora bien, la felicidad se ve interrumpida cuando deportan a Guido a un campo nazi, junto con Giosuè, de cinco años, y Dora, que decide ir con ellos. Para proteger a su hijo de la dura vida del campo Guido inventa un juego en el que le explica al niño que deben acumular puntos para ganar el premio: “un tanque de verdad”. Para ello Giosuè debe cumplir todas las normas del juego, que su padre inventa para salvarle la vida.

En cierto modo, Guido es un personaje que ralla la locura quijotesca, puesto que su esencia es la creación de un mundo ficticio, una fantasía a su alrededor, para trampear la realidad con ternura y belleza. Es un personaje que ya antes de la deportación vive en una especie de escapismo ante la crudeza del mundo. Pero a la vez, esta fantasía que él crea modifica la realidad, puesto que cuando él hace ver que como un caballero medieval rescata a una dama en peligro, realmente rescata a Dora de aquellos que la rodean, y a la vez se la lleva lejos con un caballo. Del mismo modo, cuando inventa la fantasía del juego para su hijo Giosuè, esa ficción ayuda al niño a mantener el ánimo. Su hijo se salva del campo por su valentía y perseverancia en el juego, pero las lecciones que aprende son reales, de manera que la fantasía modifica la realidad.

Con la película *Benigni* obtuvo el aplauso del público, ganó la palma de Cannes, y el Oscar a mejor película extranjera. No obstante, la película se convierte para ciertos críticos en una manifestación exponencial de la superación de los límites de representación del Holocausto. De nuevo la trasgresión: una película oscarizada por la Academia Hollywoodiense, que además se atreve con la comedia para tratar un tema tan *serio* como el Holocausto con una *comedia*, género subalterno<sup>407</sup>.

Las críticas a *La vida es bella* fueron duras, y básicamente consisten en recriminar al director el atrevimiento a hacer broma de un tema tan serio como el exterminio. La principal crítica en Italia surgió de Giuliano Ferrara, quien desde "*Il Foglio*, un singular diario de ocho páginas muy hábil en la controversia, secundado después por el semanario *Panorama*" afirman que el film banaliza la tragedia del Holocausto y adolece de una excesiva dosis de buenos sentimientos.<sup>408</sup> Según *El País*, esta crítica estaba contaminada por intereses políticos puesto que Ferrara, amigo de Berlusconi entonces en la oposición, acusaba a Roberto Benigni, quien había declarado su simpatía por el

---

<sup>407</sup> *Maus* de Art Spiegelman es un precedente para la tragicomedia de Benigni. Sin duda, el cómic, como género menor, no parece ni mucho menos adecuado para tratar un tema de la densidad del Holocausto. Quizá por eso a duras penas tuvo resonancia en los debates intelectuales a pesar de su gran éxito popular. Ahora bien, Art Spiegelman logró con su reflexiva y personalísima creatividad, y la exploración e innovación de las posibilidades artísticas del cómic (tanto la narrativa como el dibujo), narrar el horror del Holocausto al que sobrevivieron sus padres.

<sup>408</sup> JULIANA, Enric. "Una polémica comedia de Benigni sobre el holocausto arrasa en Italia" *El País* (25 de enero de 1998)

Partido Comunista Italiano, de ser un vivo ejemplo del "buenismo" reinante en Italia.

Ahora bien, las críticas más sólidas provienen de Francia, donde según *Le Monde* la película contribuía al negacionismo maquillando lo que realmente fue el infierno de los campos de exterminio nazis. Lo que más se criticó fue la idea del juego que el padre le presenta al niño, que a su entender banaliza el Holocausto.<sup>409</sup> Esta opinión no es compartida ni por el *Libération* ni por la comunidad judía de Italia, quien aplaudió la película "con entusiasmo en el preestreno de Milán, al que fueron expresamente invitados sus principales representantes"<sup>410</sup>, y que además había tenido la supervisión de varios supervivientes.<sup>411</sup> A pesar de las críticas del aparato mediático de Berlusconi y de *Le Monde*, el colaboracionismo italiano queda retratado y el antisemitismo se evidencia como una realidad en la Italia mussoliniana, y no como una importación exclusiva alemana.

A la objeción de banalización, Benigni respondió que él no hizo una comedia del Holocausto, sino una película sobre un *personaje cómico* viviendo en el Holocausto. Además, su objetivo fue contar una historia, no hacer una lección de historia sobre el Holocausto, y para Benigni, la risa conlleva un enorme poder de salvación:

"La risa nos salva de la oscuridad. Nos obliga a ver el otro lado de las cosas, lo surrealista y lo divertido. Si somos capaces de fantasear podemos evitar cualquier cosa, que nos destruyan o nos conviertan en cenizas. Porque tenemos derecho a llegar al último momento gritando "la vida es maravillosa". ¿O no?"<sup>412</sup>

En las críticas específicas a la película de Benigni observamos las mismas trazas críticas que se formulan de un modo general a la representación de ficción. El Holocausto fue investido de colores sobrios: es un tema serio, que requiere solo representación histórica, y aproximaciones circunspectas y formales. La ficción es una desviación de este discurso de formalidad, agravada

---

<sup>409</sup> BONET, Lluís. "El día de las dos B: Bergman y Benigni elevan, por fin, el certamen". *La Vanguardia* (18 de mayo de 1998)

<sup>410</sup> JULIANA, Enric. "Una polémica comedia de Benigni sobre el holocausto arrasa en Italia" *El País* (25 de enero de 1998)

<sup>411</sup> JULIANA, Enric. "La vida es bella. Benigni acapara la atención con una lectura tragicómica del infierno de los campos de exterminio nazis". *La vanguardia* (17 de diciembre de 1997)

<sup>412</sup> MORA, Miguel. "La risa nos salva de la oscuridad. Roberto Benigni: actor y director". *El País* (26 de mayo de 1998)

por el atrevimiento de dar un toque de comedia al Holocausto con un personaje colorido y atípico. De hecho, Benigni dudó sobre la idea de la obra:

"Prefiero que se vea como una fábula. Cuando la idea me enganchó, la primera reacción fue arrepentirme, no hacerla, porque sabía que ponía en juego muchos temas sensibles. Luego me di cuenta de que todo era miedo y decidí seguir adelante. Ahora lo veo como un filme pequeño, que me gusta mucho. Mi personaje no es un antifascista político, sino por su naturaleza radicalmente libre, es libertario físicamente, con el cuerpo, como una mariposa."<sup>413</sup>

Al preguntarle por el porqué de ese título Benigni responde exponiendo sus referentes:

"Trotsky es el padre del título: escribió esa frase, al ver a su mujer en el jardín, mientras esperaba a los asesinos de Lenin. Primo Levi es el abuelo de la historia porque una mañana se despertó en el campo y apuntó: "¿Y si esto fuera un sueño, una mentira?". Y Chaplin y Lubitsch son para mí una religión, como Leonardo y Miguel Ángel. Unos dioses"<sup>414</sup>

Justamente estos dos directores son los principales referentes de las primeras películas de humor sobre el racismo nazi, puesto que ya en 1940, antes de la aplicación del exterminio masivo en los campos de Polonia, Charles Chaplin rodó con sorprendente agudeza *The Great Dictator (El gran dictador)*<sup>415</sup>, y Ernst Lubitsch rodó dos años más tarde *To be or not to be (Ser y no ser)*<sup>416</sup> en el que a través de la comedia ataca la política expansiva y destructiva de los nazis.

En *El gran dictador* ya se advertía indiscutiblemente la persecución y las humillaciones a las que los nazis sometían a los ciudadanos judíos alemanes. De hecho, en *La vida es bella* hay cierto barniz chapliniano desde los andares hasta en la ternura y amor entregado de Guido a su familia. La influencia es clara, y además hay una referencia explícita a Chaplin puesto que Guido lleva el mismo número de preso que Chaplin en *El gran dictador*.

Pero la diferencia principal de estas dos obras respecto a la de Benigni es que ambas son anteriores al conocimiento público de la enorme dimensión que

---

<sup>413</sup> MORA. "La risa nos salva de la oscuridad". *El País* (26 de mayo de 1998)

<sup>414</sup> MORA. "La risa nos salva de la oscuridad". *El País* (26 de mayo de 1998)

<sup>415</sup> CHAPLIN, Charles. (Dir.) *El Gran dictador* [DVD]. Warner home video, 2003

<sup>416</sup> LUBITSCH, Ernst. (Dir.) *Ser o no ser* [vídeo] Madrid: Motion Pictures, DL 2000

abarca el exterminio. En cambio *La vida es bella* está hecha en una época en la que los prejuicios sobre la representación son tales que incluso se cierne la duda sobre el director de si debe hacer la película o no hacerla. Los determinismos heredados llegaban a bloquear la ficción.

Imre Kertész hizo una acérrima defensa de la película como una excelente representación. En primer lugar, Kertész, quien afirma que todavía no ha leído las críticas cuando escribe el artículo, vaticina y acierta lo que le discuten a la película y quién se lo discute:

“Supongo que vuelve a sonar el coro de los puritanos del holocausto, de los dogmáticos del holocausto, de los usurpadores del holocausto: “¿Puede uno hablar así del holocausto?” Pero ¿qué significa, bien mirado, este así? Así de divertido, utilizando los recursos de la comedia, dirán sin duda los que vieron la película con las anteojeras de la ideología (o, para ser exactos, no la vieron) y no entendieron ni una palabra, ni una escena. Se les escapó, sobre todo, que la idea de Benigni no es cómica, sino trágica”.<sup>417</sup>

Para Kertész el Holocausto ha sido usurpado por los puritanos y dogmáticos, aquellos que ponen el grito en el cielo y que se mueven por interdicciones previas a ver y conocer *de verdad* lo que supone cada representación por sí misma. Para Kertész, la comedia del italiano Benigni es una buena representación: es una película *auténtica* a diferencia de la representación de Spielberg que busca la aproximación con la verdad histórica a través de la recreación de los objetos y los sitios, “de tal manera que cada detalle parezca auténtico”. Kertész justamente le pide a la ficción que hable desde la ficción y no se intente presentar como un hecho histórico.

“El espíritu, el alma de la película es auténtico”. En la mentira que Guido le cuenta a su hijo Giosuè, Kertész, como superviviente, le reconoce una característica esencial de la realidad vivida. Explica como el concentracionario prefería centrarse en los pensamientos optimistas, que lo impulsaban a vivir. Incluso a pesar que “el hedor de la carne quemada nos revolvió el estómago, [...] no podíamos creer que fuera cierto”. La ficción, la ilusión cercana a la del mago, creado por Guido para su hijo, es reconocida por Kertész como *auténtica*.

Además de eso, Kertész observa también dos aspectos legítimos en la historia: el retrato de lo absurdo y el doloroso final de la película. La situación que mejor retrata lo absurdo es la escena en la que Guido asume el papel de

---

<sup>417</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.92

intérprete y traduce para los recién llegados al barracón las normas del campo por parte de un suboficial de las SS. Unas normas transformadas para su hijo, en el que estipula las normas del "juego" que iniciaran. A juicio de Kertész: "la escena abarca contenidos imposibles de describir en un lenguaje racional y, sin embargo, expresa todo sobre el absurdo de ese mundo horrible y sobre la fuerza anímica a pesar de todo inquebrantable de las personas impotentes y falibles que se oponen a la locura".<sup>418</sup>

Al final de la película, como buena tragedia, Guido muere. No podía ser de otro modo, puesto que la historia refleja el mensaje aplastante de la muerte en el Holocausto. Del mismo modo, cuando el hijo se reencuentra con la madre, después de ver pasar ese *tanque de verdad*, grita: "¡Hemos ganado!" y "esta palabra equivale a un doloroso poema fúnebre por la fuerza de aquel momento".<sup>419</sup>

Así pues, Kertész legitima desde su experiencia la ficción tragicómica de *La vida es bella*, como hicieron también los supervivientes italianos que asisten a la estrena de la película. Y a la vez, Kertész no escatima acritud hacia ciertos críticos, esos "puritanos" y "dogmáticos", que forman parte del nutrido grupo que prohíben antes de ver y de conocer, porque forman parte de la élite de intelectuales que pontifican el Holocausto.

#### **4.2.2.2. Los límites del humor y las consecuencias de las transgresiones**

El tratamiento humorístico de un tema tabú puede ser resuelto exitosamente o no, es decir, es exitoso cuando el humorista o autor de la comedia aborda un tema sensible sin ser castigado por su transgresión, y no exitoso, cuando la autoridad ejerce su fuerza punitiva, ya sea mediante un acto de castigo contra el humorista, como por el revuelo social que causa.

Cuando el humor aborda un tabú exitosamente y el humorista no es castigado por su osadía, la condición de *intocable* del objeto se debilita. Esto se puede ejemplificar también con la familia real Española, quienes han padecido un desgaste desde el humor de Idígoras y Pachi en *El Jueves*, pasando por las imitaciones del Rey de Manel Fuentes en *Crónicas Marcianas*, y otros programas de humor. Con la aparición de múltiples representaciones humorísticas del

---

<sup>418</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.94

<sup>419</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p.94

mismo objeto, se consigue un efecto *desacralizador*, que como apunta Alejandro Romero “no tiene por qué repercutir negativamente en el objeto: la pérdida del carácter de tabú de la monarquía no se traduce, de suyo, en un aumento del fervor republicano (o antimonárquico).”<sup>420</sup>

En cambio, cuando el humor transgrede los límites, las consecuencias pueden ser muy graves. Esto sucedió en 2005 en un caso paradigmático: la crisis de las caricaturas de Mahoma. El 30 de septiembre de 2005 el periódico danés *Jyllands-Posten* publicó varias caricaturas sobre Mahoma y el Islam en relación con la autocensura de algunos humoristas intimidados por grupos islamistas. Esto provocó quejas entre asociaciones de musulmanes daneses, que a su vez, se manifestaron en contra. Poco después, en un periódico noruego, *Magazinet*, se reprodujeron estas viñetas caricaturescas junto con otras tres que no formaban parte de las doce viñetas iniciales, y que son las principales causantes de la ofensa. En ellas Mahoma aparecía como un pederasta, fornicando con un perro y con hocico de cerdo. Las consecuencias fueron inmediatas y muy graves.<sup>421</sup>

La crisis de las viñetas nos permite reflexionar alrededor de la transgresión del tabú. Según Romero, la consciencia de transgresión se convierte en inaguantable en tres circunstancias. En primer lugar, cuando se entiende que el objeto sobre el que se hace humor, es acreedor de un respeto que se ha banalizado, se ha desacralizado. En segundo lugar, cuando hay una manera adecuada de abordarlo y no ofensiva que no se respeta. Y en tercer lugar, cuando hay una autoridad legítima que demarca la línea entre lo ofensivo y lo que no lo es. Estos individuos que acostumbran a ser quienes alzan las

---

<sup>420</sup> ROMERO RECHE, Alejandro. *El humor en la teoría sociológica postmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. Granada: Editorial de la universidad de Granada, 2008, p.161

<sup>421</sup> Se inicia una escalada de violencia que empieza por las advertencias y retiradas de diplomáticos y acaba con atentados: estalla una bomba al paso de una patrulla danesa en Basora el 30 de enero de 2006, el 2 de febrero secuestran a un alemán en Cisjordania por la publicación solidaria de las viñetas en periódicos europeos, y atacan a la embajada danesa en Beirut y Teherán. “El 17 de febrero, Mohamed Yousaf Quershi emite una fatua ofreciendo un millón de dólares a quien mate a los autores de las caricaturas. Un dirigente talibán promete 5 kilos de oro a quien mate a cualquier danés y 100 a quien mate a uno de los caricaturistas”. La crisis decrece cuando se aviva la conocida “crisis de las mezquitas” y la atención se desvía al conflicto entre chiíes y suníes. El resultado de la crisis de las caricaturas: más de cien muertos (casi trescientos, si se cuentan los enfrentamientos de Nigeria atizados por las caricaturas) y unos gastos en Dinamarca de más de 134 millones de euros. Además, los caricaturistas continúan escondidos. ROMERO. *El humor en la teoría sociológica postmoderna*, p.202

protestas por la ofensa, detentan una autoridad moral para señalar las transgresiones sobre el tema.

Todos estos elementos se dan en el caso del humor sobre el Holocausto. Está claro que el Holocausto se sacralizó y el principal de los temores ante una película de humor sobre el tema era que se trivializase y se representase a la ligera. No obstante, la dureza del juicio de quienes detentan la autoridad moral se ha ido aflojando en los últimos tiempos. Para podernos reír del Holocausto se ha tenido y tendrá que dar un factor decisivo: el paso del tiempo. "Comedia es igual a tragedia más tiempo" dice el personaje de Lester (Alan Alda) en *Delitos y faltas* de Woody Allen,<sup>422</sup> y esta parece ser una de las definiciones más acertadas de la comedia, al menos en lo que toca al humor sobre el Holocausto. Para reírnos de algo, el dolor debe quedarnos lejos. Sobre esto mismo hablaba Allen en las entrevistas que le hicieron a raíz de los atentados del 11-S de 2001:

"Justo después de los atentados estaba en Europa y me convertí en un portavoz oficioso de la ciudad. La gente me preguntaba si era la muerte de Nueva York o la muerte del humor. Y yo pensaba: ¿Qué os pasa? ¿Qué creéis? ¿Que los neoyorkinos van a vivir de luto los próximos cien años? Es una tragedia que debe ser absorbida y creo que no lo estamos haciendo mal. Dos días después que asesinaran a Lincoln, nadie hacía bromas. Ahora no hay ningún problema. En nuestra generación no podemos reírnos del Holocausto, pero nos pitorreamos de los cristianos que echaban a los leones. Con el paso del tiempo, el impacto irá pasando. Pero tardará."<sup>423</sup>

#### **4.2.2.3. El humor de las víctimas durante el Holocausto**

El humor es un aspecto irrenunciable del ser humano, que tiene un enorme efecto liberador y catártico,<sup>424</sup> por eso, el humor no puede ser considerado como algo desligado del ser humano durante el Holocausto, sino

---

<sup>422</sup> ROAS, David. "Humor, parodia y obscenidad en torno al Holocausto". *Quimera. Revista de literatura* (Enero 2004) *Después de Auschwitz los libros del recuerdo*, Núm. 238-239, p.61-67 Ver también: ALLEN, Woody. *La filosofía del humor*. Barcelona: Tusquets, 2002

<sup>423</sup> PIQUER, Isabel. "He tenido suerte de ganarme mi propia libertad. Woody Allen, director de cine". *El País* (1 de mayo de 2002)

<sup>424</sup> Sigmund Freud, diferencia la esencia del chiste y del humor en el ensayo "El humor". FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu / Biblioteca Nueva, 2000 o BERGSON, Henry. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza, 2008.



que el humor se dio como necesidad y respuesta para afrontar el dolor y el sufrimiento por parte de las víctimas. La gravedad de la experiencia vivida se procuraba contrastar psicológicamente con el humor, y por tanto esta no es una reacción extraña al Holocausto sino que forma parte de él. Así lo explica un superviviente: "Mira, sin humor todos nos habríamos suicidado. Nos burlábamos de todo. Lo que estoy diciendo es que nos ayudó a seguir siendo humanos, incluso bajo condiciones duras."<sup>425</sup>

Así lo recoge la tesis doctoral de la psicóloga y profesora de la Universidad de Tel Aviv Chaya Ostrower quien entrevistó a 55 supervivientes del Holocausto, adolescentes en ese momento, y que utilizaron el humor y la risa en situaciones especialmente dramáticas. En su estudio parte de entrevistas individuales y en pequeños grupos con el objetivo de hablar de "cualquier cosa que te hiciera reír o sonreír durante el Holocausto". A partir de los relatos de estos supervivientes se clasifican las experiencias relatadas en distintos tipos de humor, en cinco grupos principales: el humor como mecanismo de defensa ante las agresiones (con una doble variedad implícita: el humor negro y el humor sobre uno mismo), la función social del humor, la función sexual, la función intelectual y la función agresiva (que o bien es derivado de un sentido de superioridad o bien derivado de la frustración). A estos grupos de humor más generales se les añadió dos de específicos muy relacionados con la vida en el gueto y los campos: el humor escatológico y el humor sobre la comida.

Los relatos de los supervivientes entrevistados por Ostrower están plagados de referencias a estos tipos de humor, especialmente durante los momentos más duros. Entre los distintos tipos de humor, el que más abundaba era el que tenía la función de mecanismo de defensa, especialmente las risas sobre uno mismo y el humor negro

Un ejemplo que muestra como la risa servía para tolerar el agravio, lo cuenta una mujer que explica cómo fue de terrible el momento que les cortaron el pelo a la llegada de Auschwitz. Muchas mujeres lloraban por su pelo largo. Vio a unas amigas que conocía hacía tiempo y que estaban irreconocibles, y se empezó a reír "me preguntaron: ¿qué, has perdido la cabeza, de qué te ríes?, y

---

<sup>425</sup> OSTROWER, Chaya. *El humor como mecanismo de defensa* [En línea]. Parte de tesis doctoral. Tel Aviv <http://web.macam98.ac.il/~ochayo/me.html>. Parte traducida al español: <http://holocaustoenespanol.blogspot.com/2010/01/el-humor-como-mecanismo-de-defensa-en.html> y [http://holocaustoenespanol.blogspot.com/2010/01/el-humor-como-mecanismo-de-defensa-en\\_26.html](http://holocaustoenespanol.blogspot.com/2010/01/el-humor-como-mecanismo-de-defensa-en_26.html) [consultado el 27 de febrero de 2010]

dije: Esto no lo había tenido nunca, ¿un peinado gratuito?, nunca, en toda mi vida. [...] Y aún recuerdo que me miraban como si estuviera loca. Empecé a preguntarles: ¿Quién te hizo el pelo?, yo estaba acostumbrada a Misha, él era mi peluquero a domicilio. Dije: "a él, no lo localicé", como si no pudiera pedir cita con él."<sup>426</sup>

También el humor negro era uno de los que más abundaba durante los momentos más duros del Holocausto. El campo de Plászow, al lado de Cracovia, fue construido a finales de 1943 sobre un antiguo cementerio. "Cuando estábamos allí durante la formación, bajo la lluvia, pisando fuerte los pies contra el frío, pasaba muy a menudo que un hueso sobresalía (de la tierra). Decíamos: "Ese es tu abuelo, ese es tu tío". No sabíamos en la tumba de quién estábamos pisoteando. Era solo un tipo de humor negro."<sup>427</sup>

El humor negro también ha sido relatado en varios episodios de la literatura del Holocausto. Un humor tan sarcástico y duro, que muestra unas risas tan hirientes y desconectadas de nuestra vida que resulta sorprendente, pero que nos permite comprender la necesidad de la risa para soportar una realidad invisible. Tadeusz Borowski recoge en *Nuestro hogar es Auschwitz* el sobrecogedor relato de Mojsze, un Sonderkommando, que explica a otro preso (Staszek) la historia de su reencuentro con su padre. Staszek lo relata luego, de este modo, a un grupo de compañeros entre los que está Borowski:

"¿Qué tal estás, Mojsze? ¿Por qué estás tan raro?", le pregunto yo. "He recibido una foto de mi familia", me responde. "Entonces, ¿de qué te preocupas? Todo está bien", le digo. "¡Vete a la mierda! La foto es de mi padre, a quien yo mismo envié al crematorio." "¿Qué me dices! ¡No puede ser!", exclamo sorprendido. "Sí que puede ser. Mi padre llegó en un cargamento. Cuando iba a entrar en la cámara de gas, donde yo estaba metiendo a la gente, me vio y se me echó al cuello; empezó a besarme y a preguntarme qué le iba a ocurrir a continuación, y a decirme que estaba hambriento porque llevaban dos días sin comer. De repente se oyeron los gritos del *Kommandoführer* que me ordenaba seguir trabajando. ¿Qué iba a hacer? "Vete, padre –le dije– date un baño; después hablaremos, ya ves que ahora no tengo tiempo." Y mi padre se fue a la cámara. Las fotos las saqué luego de su ropa. ¿Entiendes ahora por qué no me siento bien al ver estas fotografías?"

---

<sup>426</sup> OSTROWER. *El humor como mecanismo de defensa*.

<sup>427</sup> OSTROWER. *El humor como mecanismo de defensa*.

Nos echamos a reír.

— Podemos estar contentos, porque no gasean a los arios. Que hagan con nosotros cualquier cosa, menos eso—añadió Staszek.<sup>428</sup>

Esta risa horroriza fuera del campo, pero justamente se dio allí y como reacción humana para asimilar la enorme crudeza y complejidad a la que tuvo que enfrentarse Mojsze, para quien recibir esa fotografía fue todo lo contrario a algo tranquilizador. La única manera tolerable de recibir esta noticia para aquellos que la conocieron en Auschwitz y continuar con la supervivencia diaria era mediante la risa, mezcla de horror y alivio por no ser ellos víctimas de las cámaras de gas y los crematorios.

El estudio de Chana Ostrowayer concluye haciendo referencia a que es la primera vez que se preguntan a los supervivientes sobre el humor en el Holocausto en una investigación, puesto que este era un tema tabú. Por eso es importante este trabajo, porque en base a la libre expresión de los supervivientes sobre el humor, se puede comprender la importancia que tiene como un método efectivo utilizado por la gente para hacer frente y reducir el estrés intenso. El humor no dependía del lugar en el que estaban, sino del sentido del humor de las personas. Por eso, considerar el humor como algo antagónico al Holocausto no forma parte de la realidad de la vida allí, sino que forma parte de la voluntad de proteger el Holocausto como objeto sagrado.

#### **4.2.3. El tabú de la perspectiva del verdugo: *Las benévolas***

*Las Bienveillantes (Las Benévolas)* de Jonathan Littell se editó el verano del 2006 por Gallimard, y a finales de aquel mismo año, la obra ya era reconocida con dos de los cinco premios literarios franceses de mayor prestigio, el Goncourt y el Grand Prix de l'Académie Française. No sólo ambos jurados otorgaron su favor a la obra de Littell, sino que la recepción del público fue igual de propicia. El 2006 lideró las ventas en Francia y el diciembre de 2007 el libro ya había vendido más de 700.000 ejemplares<sup>429</sup> por todo el país. *Las Benévolas* hizo célebre a Jonathan Littell, y lo convirtió en «l'homme de l'année 2006»<sup>430</sup> de la escena literaria francesa e internacional,

---

<sup>428</sup> BOROWSKI. *Nuestro hogar es Auschwitz*, p.55-56

<sup>429</sup> "Les 20 événements de 2008" *Le Figaro* (2 de enero de 2008)

<sup>430</sup> "Jonathan Littell. L'homme de l'année" *Le Figaro Magazine* (30 de diciembre de 2006), núm. 19412

si juzgamos el elevado precio por el que se subastaron en la feria de Frankfurt los derechos de publicación en otras lenguas<sup>431</sup>.

En *Le Monde*<sup>432</sup>, en una de las pocas entrevistas que Littell concede, se hacen eco del aplastante éxito de la novela, que a su vez reactiva el fecundo debate sobre la representación del Holocausto. Un debate que parece inseparable desde el principio a la producción cultural del Holocausto, que se ha mantenido constante a lo largo del tiempo, y se ha reactivado con inusitada intensidad puntualmente, con el surgimiento de obras narrativas (literarias o cinematográficas) que han sacado a la luz de nuevo la pregunta: ¿Cómo se representa y como se debe representar el Holocausto?

Las críticas que se hicieron a Littell fueron de naturaleza diversa. Algunos afirmaban que Littell no había escrito la novela, otros apostillaban con un chovinismo orgulloso que al tratarse de un escritor de origen estadounidense, destrozaba el francés. Littell es un autor que, además, despertó suspicacias al mostrar una discreción rarísima y al no querer aparecer en los medios de comunicación. También hay los que señalan a Littell como el responsable del hundimiento del mercado editorial, ya que su representante negoció con fuerza y de manera muy favorable las condiciones para la publicación de su libro.<sup>433</sup>

Si nos centraremos en las críticas sobre los problemas de representación que supone la literatura de Littell, entre los críticos franceses más incisivos destaca la voz de Claude Lanzmann. Escribe un artículo en *Le Nouvel Observateur* donde detalla la crítica a *Las Benévolas*, y recibe la contrarréplica en *Le Monde*, donde Littell responde, casi punto por punto a Lanzmann, mencionando a duras penas su fustigador artículo.

La crítica más notable es el hecho que Littell ha escogido a un nazi como narrador-personaje. La elección de un nazi como voz relatora es, según Lanzmann, una "paradoja increíble."<sup>434</sup> Justamente un nazi –dice el cineasta– cuando son ellos los que no tienen palabra, los que optan por callar, a quienes

---

<sup>431</sup> En la feria del libro de Frankfurt de 2006, su libro batió el récord en la venta de los derechos de traducción, por ejemplo, los 400.000 euros por la edición alemana y el millón de dólares para la edición en los Estados Unidos.

<sup>432</sup> AÏSSAOUI, Mohammed. "Rumerurs, accusations, malveillances..." *Le Figaro* (17 de noviembre de 2006) [http://www.lefigaro.fr/culture/20061107.FIG000000017\\_accusations\\_malveillances.html](http://www.lefigaro.fr/culture/20061107.FIG000000017_accusations_malveillances.html) [Consultado: 10 de enero de 2008]

<sup>433</sup> AÏSSAOUI. "Rumerurs, accusations, malveillances..."

<sup>434</sup> LANZMANN, Claude. "Lanzmann juge "les Bienveillantes". *Nouvel observateur* (21 septembre 2006), núm. 2185

él mismo, durante la larga filmación de *Shoah*, compró y arrancó el testimonio a base de engaños. Así pues, su propia experiencia evidencia esta paradoja: uno de los verdugos, a los que tanto le ha costado hacer hablar, es el protagonista de una obra de memoria de –ni más ni menos– 900 páginas.

Littell replica que cuando ya había finalizado *las Benévolas* se topó con una cita de George Bataille que desconocía: “Los verdugos no tienen voz, o si hablan, es con la palabra del Estado”. Esta frase ilustra el pensamiento del autor cuando escribió el libro puesto que, como hace notar Littell, sí que hablan los verdugos, y además, hablan con exactitud de los hechos pasados. Eichmann no miente en el juicio; explica la verdad. Por eso, en la fase inicial de documentación, Littell creía que encontraría en los textos de los verdugos elementos a los que se podría aferrar para la construcción de su obra. Se dio cuenta que no era así: no había nada *auténtico* en esos textos. Los verdugos podían explicar la verdad de los hechos, pero Littell pretendía de los verdugos una narración que revelase los propios abismos, “como Claude Lanzmann logró con las víctimas en *Shoah*”.

La intención de la obra de Littell es encontrar el abismo de la palabra en los verdugos. Es decir, quiere una “voz verdadera” de los verdugos: pretende como Lanzmann encontrar “el abismo de la palabra”, pero en lugar de centrarse en las víctimas, se centra en los victimarios. Por eso, decidió que hacía falta hablar desde dentro, ponerse en la piel del verdugo, del asesino. Nunca habría podido avanzar en el registro de la recreación ficcional clásica con el autor omnisciente.

Así pues, mientras Lanzmann se consagró a mostrar el dolor de las víctimas y encontró el modo darles voz, Littell creyó necesario encontrar la voz *auténtica* de los verdugos. Ahora bien, el cambio de núcleo protagonista se somete a la lupa de Lanzmann quien, en el artículo *de Le Nouvel Observateur* dice “en *Shoah*, cuando los judíos hablan, no dicen jamás “yo”, dicen “nosotros”, ellos hablan en nombre de su pueblo, llevan la palabra de los muertos. Cuando yo fuerzo a los nazis a hablar les digo “no estamos allí para hablar de vosotros, sino de lo que pasó y de cómo esto pasó”. Littell, al contrario, está fascinado por el horror y el *décor* de la muerte”.<sup>435</sup> En esta crítica subyace un planteamiento ético muy propio del imaginario de Lanzmann: el “nosotros” de las víctimas, de los supervivientes que hablan siendo conscientes de que son los portadores de la palabra de los muertos

---

<sup>435</sup> LANZMANN. “Lanzmann juge “les Bienveillantes”

merece una distinción diferente a la del verdugo. Estos no son el centro de interés de Lanzmann, el objetivo de la conversación es desvelar la verdad que traen las víctimas, y su testigo es especial, es único.

La pregunta que recorre la lectura de Littell es clave: ¿Por qué un hombre *civilizado* causa tanto padecimiento a otros seres humanos? Su tesis es clara: "deberíais ser capaces de deciros que lo que yo hice vosotros lo habríais hecho también"<sup>436</sup>—dice Aue, el protagonista de la novela. Esta idea rompe con la escisión entre un ellos demoníaco (los SS, los verdugos) y un nosotros, salvados de toda culpa, los que creemos que nunca haríamos una cosa así. Así pues, esta tesis hace reflexionar al lector. El reconocimiento de la posibilidad de haber acabado siendo un verdugo contiene en sí mismo una enseñanza, y por lo tanto una posibilidad de aceptación del mal que contenemos como humanos y que podemos causar. Aue lo dice de la siguiente manera: "no descartéis nunca el pensamiento de que a lo mejor tuvisteis más suerte que yo, pero que no sois mejores. Pues si tenéis la arrogancia de creer que lo sois, ahí empieza el peligro."<sup>437</sup>

Ahora bien, hay una falsedad en la universalidad implícita de la premisa del protagonista de Littell. No todos fueron verdugos. Hubo algunos que negaron a participar, aunque fueron pocos. Por lo tanto, siendo verídicos se debería dejar de lado la universalidad implícita en la premisa por esta otra versión "la gran mayoría de vosotros habríais actuado como lo hice yo". Ahora bien, reformulándolo así, la frase deja de ser efectiva para el lector. Muchos lectores, ante la posibilidad de formar parte de la minoría que no hubiese actuado como el personaje de Aue se colocaría en aquel mínimo porcentaje que se negaría al horror de la destrucción del otro.

La aportación de Littell es la (re)creación de un verdugo. Es una aportación aparente, porque hay un verdugo literario previo poderosísimo: Otto Dietrich zur Linde en "*Deutsches Réquiem*" de Jorge Luís Borges, al que no encuentro mención en las críticas a la obra de Littell. Por lo tanto, el verdugo Aue parece una novedad. Se trata de un SS que afirma que cualquiera hubiese actuado como él y, por lo tanto, nos obliga a incluir el mal como una posibilidad en nuestra manera de actuar. Ahora bien, en contrapartida, dar la palabra a un verdugo estimula en la imaginación cierto gusto por la parte oscura del hombre, atractiva y aterradora a la vez. En una

---

<sup>436</sup> LITELL, Jonathan. *Las benévolas*. Barcelona: RBA, 2007, p.28

<sup>437</sup> LITELL, Jonathan. *Las benévolas*. Barcelona: RBA, 2007, p.28

recreación tan larga y detallada como *Las Benévolas* se genera una fascinación por el personaje, y de este modo, lo podemos justificar y perdonar. Podemos relativizar el horror, y esto es éticamente inaceptable.

Para comprender la crítica de Lanzmann es importante conocer *Sobibor, 14 octubre de 1943*<sup>438</sup>, obra que a diferencia del testigo coral de Shoah, se basa únicamente en el testigo de Yehuda Lerner. Lerner explica su participación en la historia de rebelión y fuga del campo de exterminio de Sobibor. El plan consistía en eliminar a base de hachazos –el hacha era la única arma disponible en el campo–, a los pocos SS que controlaban Sobibor. La muerte de los nazis, es casi un acto sobrehumano por las pésimas condiciones físicas en las que estaban los presos. Lerner describe el nazi que eliminó de la siguiente manera: “Greischutz era... realmente no lo puedo decir. Debería tener seis pies de altura; en cualquier caso, era muy alto y con unas espaldas muy anchas. Un hombre enorme, alto, de un tamaño excepcional. Una gran estatura. Yo lo había visto antes pero al estar justo a su lado, bien... por decir la verdad, me quedé petrificado!” Los SS son recordados con el prisma distorsionado del preso desnutrido y en condiciones anímicas deplorables. Vistos en contrapicado, desde el mundo de los infrahombres, los alemanes son desproporcionadamente altos y fuertes, como dioses griegos.

Lo que nos interesa del testimonio de Lerner es una constatación: una pandilla de presos desnutridos, sucios y envejecidos acaban a golpes de hacha, de una *manera brutal*, con los jóvenes alemanes, altos y bien parecidos, vestidos y calzados elegantemente. Esta es la contradicción: los bellos encarnan la deshumanización genocida en oposición al preso depauperado que redime con un golpe de hacha a la humanidad. Por eso, Lanzmann siente que hay una clase de injusticia que uno de estos, el SS Aue, sea objeto de una obra de 900 páginas. A pesar de la repugnancia que nos despiertan las situaciones y los actos en los que Aue participa, también es un personaje atrayente: su inteligencia y cultura, sus gustos refinados, su amplia vivencia de guerra... Un encanto que a nivel literario ha de existir, ¿cómo sino aceptaríamos leer las 900 páginas?

Lanzmann manifiesta la preocupación que la novela sustituya la historia, y se pregunta si *Las Benévolas* substituirá a *La destrucción de los judíos de*

---

<sup>438</sup> LANZMANN, Claude. (Dir.) *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* [DVD]. France: 2001

*Europa* de Raul Hilberg<sup>439</sup>. Es aquí dónde vemos la contraposición radical de los dos autores sobre el papel de la literatura, porque Littell cree que la literatura cubre los vacíos de la historia y Lanzmann antepone la historia a cualquier otra representación, sobretodo la ficción.

La preocupación de que la novela (léase *ficción*) sustituya la historia, ya lo hemos tratado, es una de las preocupaciones principales entre los críticos de la ficción. El mismo Lanzmann lo criticaba en 1993 con *La lista de Schindler*, y Elie Wiesel ya manifestaba en 1978 su malestar ante la serie de ficción *Holocausto*. En un artículo en *el New York Times*, mostraba el mismo miedo que la representación mediática eclipsase o incluso destruyese el acontecimiento histórico: "El Holocausto debe ser recordado, pero no como serie de ficción"<sup>440</sup>.

Las quejas públicas en los medios de comunicación de algunas de las principales voces autorizadas pone en evidencia la existencia de un constreñimiento, un tabú, por el temor que las nuevas obras desvirtúen y banalicen la experiencia de los campos. Se teme que la simulación deje una huella más fuerte que el acontecimiento en sí mismo, pero este temor tan pronunciado parece, otras veces, que sea motivado por el miedo a que se les escape el control de estas producciones, como advertía Kertész.<sup>441</sup>

Los autores de estos clásicos creen que las decisiones artísticas a las que ellos han llegado deben convertirse en los límites de representación, que se deben seguir a posteriori por aquellos que traten del Holocausto. Es sin duda un punto de vista encorsetado y restrictivo, que difícilmente será así. Pero por otro lado, sus críticas son muy sugerentes y evitan la autocomplacencia de los nuevos escritores al tratar un tema tan complejo como el Holocausto. Muestran la incomodidad que le es inherente. La absoluta indocilidad de la creación literaria de calidad en torno al Holocausto. En una de estas críticas Lanzmann se pregunta:

"¿Aue se ha encarnado? ¿Aue es un hombre? ¿Aue existe? Habla como un libro, como todos los libros de historia leídos por Littell. En un momento en el que los últimos testigos del Holocausto están desapareciendo y

---

<sup>439</sup> LANZMANN, Claude. "Lanzmann juge "les Bienveillantes"

<sup>440</sup> WIESEL, Elie. "The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction". *The New York Times* (16 abril 1978). WIESEL, Elie. "Trivializing memory". *From the Kingdom of Memory: Reminiscences*. New York: Schocken Books / Summit Books, 1990

<sup>441</sup> KERTÉSZ. *Un instante de silencio en el paredón*, p. 87



donde judíos están preocupados porque la memoria se convertirá en la historia, Jonathan Littell invierte los términos de la disyuntiva y dota a su SS, "héroe" sin memoria, de la historia como memoria."<sup>442</sup>

Lanzmann evidencia que no existe ningún hombre como Aue, porque este personaje es fruto de las muchas lecturas de Littell. Esta crítica de Lanzmann no desacredita la obra de Littell, al contrario, le da un valor añadido. La materia de la literatura trata muchas veces de la excepcionalidad, de personajes raros o extraordinarios.

El problema no es la creación de un personaje de ficción fruto de la imaginación nutrida por las lecturas de Littell. El problema es de tipo literario: de falta de verosimilitud del personaje, porque como más adelante Lanzmann hace notar: "La acumulación de siglas, episodios, horrores, la acumulación de todo, produce una congestión del cerebro y el efecto de la des-realización".<sup>443</sup> Así pues, Aue vive todos los puntos calientes del exterminio de los judíos europeos, y de la Segunda Guerra Mundial: el exterminio de Babi Yar, los camiones de Chelmno, el asedio de Stalingrado, las tareas burocráticas en Berlín; y conoce a personajes históricos como Ohlendorf, Bobel, Schubert, Eichmann, Himmler e, incluso, acaba golpeando a Hitler en el búnquer dónde el führer se acabará suicidando. Este es uno de los aspectos más criticados y criticables de la obra de Littell. Lo que causa la impresión de falta de realidad proviene sobre todo de la acumulación de experiencias y de horrores del personaje. De este modo, la crítica de Lanzmann apunta a un aspecto substancial de la literatura: la verosimilitud. Así pues, el problema a nuestro modo de entender, no recae en si fue posible el existencia de un hombre como el ficticio Aue; no es una cuestión de documentación, de imaginación, de ficción. El problema es de tipo literario: la falta de verosimilitud del personaje. Littell responde a Lanzmann en el siguiente fragmento:

"Claude Lanzmann considera que mi verdugo no es creíble, es un enfermo, tiene razón. Pero nunca habría tenido libertad literaria si yo hubiese escogido un "Eichmann", como narrador. El temor de Lanzmann es que la gente conozca el Holocausto únicamente a través en mi libro. Lo contrario es evidente. Las ventas de las obras de Raul Hilberg y Claude Lanzmann han aumentado desde el lanzamiento de mi libro. Lanzmann y yo llegamos, desde el mismo tema, a dos conclusiones que son irreductibles entre sí.

---

<sup>442</sup> LANZMANN, Claude. "Lanzmann juge "les Bienveillantes"

<sup>443</sup> LANZMANN, Claude. "Lanzmann juge "les Bienveillantes"

Ambas cosas son ciertas. Nuestra discusión no ha terminado. ".<sup>444</sup>

Tenemos aquí el *quid* de la cuestión: Lanzmann y Littell tienen puntos de vista irreconciliables sobre el papel de la literatura en la representación del horror del Holocausto. Pero es menospreciar al público pensar que sólo saben del Holocausto por la ficción. En especial cuando el largo libro de Littell tampoco es de lectura ligera.

#### **4.2.3.1. Nuevas obras de ficción en francés surgidas a partir del éxito de *Las Benévolas***

El éxito de las *Benévolas* ha alentado la creación literaria de jóvenes escritores franceses sobre el nazismo y el Holocausto.<sup>445</sup> En marzo de 2010 el premio Goncourt fue a parar a Laurent Binet, nacido en 1972, por su obra *HHhH*.<sup>446</sup> Su obra se teje en el terreno ambiguo de la realidad y la ficción, la historia y la novela, puesto que se basa en la investigación sobre el asesinato de Heydrich por dos paracaidistas, Jozef Gabcik y Jan Kubis, uno checo y el otro eslovaco, en una misión de alto riesgo orquestada en Londres bajo el nombre de "Antropoide". El autor a su vez también incluye en la novela su proceso de investigación y explica sus dilemas al afrontar la escritura: cuales son las palabras que debe utilizar para restituir el pasado o la dificultad de pasar los datos históricos a la novela, entre otros.

El autor bebe de la fuente de Littell<sup>447</sup> y conoce la polémica posterior al libro, puesto que una de las preguntas básicas de su obra es sobre la legitimidad de "ponerse en la piel" de los personajes nazis.<sup>448</sup> Binet tiene claro que "para que un hecho penetre en la historia hay que transformarlo en

---

<sup>444</sup> BLUMFELD, Samuel. "Il faudra du temps pour expliquer ce succès". Entretien a Jonathan Littell. *Des Livres. Le Monde* (17 noviembre 2006), p.2

<sup>445</sup> CABALLERO, Oscar. "Generación Littell. El éxito de 'Las benévolas' alienta la literatura sobre los años del nazismo". *La Vanguardia* (9 de agosto de 2010)

<sup>446</sup> BINET, Laurent. *HHhH*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2010. El misterio del título se devela en la página 180 del libro: *Himmlers Hirn heisst Heydrich* (el cerebro de Himmler se llama Heydrich) sobrenombre que los SS le dieron al nazi Richard Heydrich. *Le Monde*: "Le prix Goncourt du premier roman attribué à Laurent Binet pour HHhH". *Le Monde* (2 de marzo de 2010)

<sup>447</sup> La editorial le pidió eliminar una veintena de páginas que criticaban a *Las Benévolas* de Littell, de las que solo queda una perla en referencia a *Las benévolas*: "Es Houellebecq en casa de los nazis". En: "L'histoire de HHhH". *L'express* (6 de abril de 2010)

<sup>448</sup> RIGLET, Marc. "HHhH, entre le "je" et le "nous". *L'express* (7 de mayo de 2010)

literatura”, y parece ser que como él, otros autores que también rondan la treintena se hacen suyo este lema, con obras sobre el Holocausto. Es el caso de los escritores Fabrice Humbert autor de *L'origine de la violence*; Arnaud Rykner con *Le Wagon*; y Yannick Haenel con *Karski*.

La génesis de *L'origine de la violence* de Fabrice Humbert se remonta a la historia de un joven profesor quien en un viaje escolar a Alemania, de visita a Buchenwald descubre en una fotografía a un hombre que se parece enormemente a su padre. Cuando regresa a casa de nuevo y lo cuenta se encuentra con un secreto de familia que se resiste a ser descubierto: el hombre de la fotografía es su abuelo. Este secreto de familia desvelado se convierte en una reflexión sobre la violencia heredada.<sup>449</sup>

En *Le wagon* Arnaud Rykner explica el viaje de un chico de 20 años en un vagón con deportados destino a Dachau el 2 de julio de 1944. Un viaje que recuerda mucho al *Grand Voyage (El largo viaje)* de Semprún, con la diferencia que Semprún relata como testimonio y la novela de Rykner no es autobiográfica. Dice el autor en el libro: “Todo lo que aquí se cuenta es verdad. Todo lo que aquí es inventado es verdad también. Muy por debajo de la realidad. Esto no es una ficción [...] Allá donde ninguna imagen se puede formar, hace falta formar una imagen. Una imagen injusta. Entonces todo lo que se dice es falso. Este no es un libro de historia. La historia es mucho peor. Irreal. Esto se trata de una novela.”<sup>450</sup>

Finalmente, la novela *Jan Karski* de Yannick Haenel, se basa en un personaje histórico que hizo de miembro entre la resistencia polonesa y el gobierno en el exilio<sup>451</sup>, que fue invitado a visitar el gueto de Varsovia por miembros de la comunidad judía. Quedó horrorizado por lo que allí vio, y accedió al cometido que le pidieron: denunciar a las potencias aliadas en genocidio del pueblo judío. La novela de Haenel cuenta el periplo de Karski hasta que logra entrevistarse con el presidente Roosevelt quien no da demasiada credibilidad a su denuncia. En su libro Haenel pone sobre la mesa la incómoda cuestión de la falta de actuación de las potencias aliadas ante el

---

<sup>449</sup> HUMBERT, Fabrice. *L'origine de la violence*. Paris: Le Passage, 2009

<sup>450</sup> RYKNER, Arnaud. *Le wagon*. Paris: La Brune, 2010

<sup>451</sup> Karski es uno de los testimonios más paradigmáticos de *Shoah* de Lanzmann, y en su rememoración de lo que vio en el gueto de Varsovia rompe a llorar e interrumpe su relato de lo que allí atestiguó. Recientemente Claude Lanzmann ha hecho su última obra documental sobre Jan Karski que ha titulado *Le rapport Karski*. El 13 de enero de 2011 se proyectó en el Cine Estudio de Madrid, y contó con la presencia del director.

nazismo, a la vez que el tema nos habla de nuestro presente: de la pasividad de la clase política ante la guerra.

Estas obras surgidas en Francia en estos últimos meses evidencian el auge del Holocausto como tema novelesco, a la vez que se muestra la interconexión de las novelas con la producción cultural previa sobre el Holocausto. Es decir, *Jan Karski* es un testigo que da su testimonio en *Shoah* de Lanzmann, del mismo modo que *Le wagon* nos retrotrae a *Le grand voyage* de Jorge Semprún. Del mismo modo, la obra de Fabrice Humbert, *L'origine de la violence*, tiene un origen parejo a *Todo está iluminado*, puesto que ambas historias parten de una fotografía. Jonathan Littell inició la veta de los verdugos, que Binet critica y crea otra ficción sobre Heydrich, un verdugo no ficticio a diferencia del Max Aue de Littell. Así pues, en estas novelas los temas se interconectan con obras más antiguas, de ficción o no, históricas o novelescas, pero todas ellas conforman la biblioteca del Holocausto. La novedad empieza a ser no que aparezcan obras sobre el Holocausto sino que las obras que aparecen sobre el tema ya no provocan el mismo escándalo que antaño.

La globalización se caracteriza por su interdependencia, es decir, por las influencias mutuas que se dan entre obras y momentos distintos. Las nuevas obras del Holocausto se publican y se conocen en numerosos países y esto hace que las influencias creativas sean mayores, por eso, las críticas a obras de ficción audiovisual influyen en la creación de libros y las nuevas obras literarias se acaban convirtiendo en películas de éxito. La diversidad también es una de las características básicas de la globalización del Holocausto. Una diversidad de experiencias determinadas por las identidades y los lugares de procedencia de sus víctimas. Por lo tanto, también se globaliza la diversidad de las experiencias del Holocausto, y no solo las experiencias de los supervivientes, sino también las experiencias de los escritores que se acercan para abordar y reinterpretar el Holocausto porque tiene sentido para sus vidas y para las de sus lectores.

Además, quizá lo que marque la nueva tendencia sobre el Holocausto es que ya no se evidencia una crítica dura sobre las nuevas novelas del Holocausto como antaño, aunque sí que algunos de los prejuicios y quejas publicados sobre las obras precedentes influyen en los nuevos autores, como parece suceder en el caso de *Las benévolas* y *HHhH*.

#### **4.2.3.2. Otto Dietrich zur Linde: precedente borgiano de los verdugos literarios**

Jorge Luis Borges publicó el cuento "Deutsches Réquiem"<sup>452</sup> en la revista *Sur* en el temprano año 1946 y en su libro de cuentos *El Aleph* en 1949. En este cuento, el ficticio nazi Otto Dietrich zur Linde, subdirector del ficticio campo de concentración de Tarnowitz, deja escritas sus memorias en la noche que precede su ajusticiamiento. Zur Linde ha sido juzgado y condenado a morir fusilado por "torturador y asesino", por un tribunal "que ha procedido con rectitud" y que inevitablemente recuerda al entonces reciente tribunal que juzgó los crímenes de guerra del nazismo en el Juicio de Nuremberg.

Otto Dietrich zur Linde expone claramente su posicionamiento: "no pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido". Comprendido por las nuevas generaciones, porque está convencido que él mismo es un símbolo de los hombres del porvenir. Con esto alude a una hipótesis de la que el personaje está convencido: los ideales y la violencia del nazismo resurgirán de nuevo. Por eso relata su recorrido personal, que a la vez es una interesante aproximación al sentir de una época y de la cultura alemana, que Borges conocía y admiraba desde sus días de juventud en Ginebra.<sup>453</sup> El excelente conocimiento del alemán le permitió acceder de primera mano a los textos nazis, con todos los matices del lenguaje que le permitieron comprender sin duda el odio siniestro enraizado en el nazismo<sup>454</sup>.

Uno de los hechos más relevantes al analizar "Deutsches Réquiem" es que pasó inadvertido entre los teóricos de la literatura y del Holocausto más importantes. Edna Aizenberg resume la recepción del cuento "Deutsches Réquiem" en una triple posibilidad: el cuento "no se referencia de ningún

---

<sup>452</sup> El título del cuento procede de una obra clásica del compositor alemán Brahms: "Ein Deutsches Requiem". El motivo: del mismo modo que en la obra de Brahms el barítono canta el dolor y la tristeza por la muerte de la persona amada, y encuentra consuelo en la promesa de la resurrección tras la muerte, zur Linde espera la resurrección de los ideales nazis a los que se ha consagrado, tras su muerte. A la vez, el Réquiem del título se puede leer como una referencia a la muerte de la Alemania que pudo ser entonces, y por el muerto que él mismo, Otto Dietrich zur Linde, será en pocas horas, tras su ajusticiamiento.

<sup>453</sup> SALOMONE, Alicia. "Sobre borgeana de Grínor Rojo". *Revista chilena de literatura* (Abril 2010), núm. 76, pp.279-283

<sup>454</sup> AIZENBERG, Edna. "Deutsches Requiem 2005" *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* (2005), núm. 20, p. 33-57

modo, se hace una alusión de pasada, o se juzga con un comentario breve negativo<sup>455</sup>. Se lo considera una narración menor, y es menospreciada en la misma obra literaria de Borges. Así pues, la narración borgiana que osa ponerse en la piel de un verdugo ha pasado de puntillas entre los comentarios de los principales críticos. Por eso Aizenberg analiza en un detallado recorrido la historia de la recepción de "Deutsches Réquiem" desde 1946 hasta 2005.

Considera que la tendencia la marcó el crítico de la Universidad de Yale, Paul De Man, quien ilustra como los analistas se centraron preferentemente en otras obras de Borges, dejando a la sombra "Deutsches Réquiem". En una revisión de la obra de Borges en el *New York review* el 19 de noviembre de 1964, De Man lamenta el descuido de la crítica estadounidense al escritor porteño, pero en su repaso de las obras de Borges, olvida "Deutsches Réquiem".<sup>456</sup> Un olvido que se prolonga desde los primeros estudios sobre la obra de Borges hasta casi nuestro presente.<sup>457</sup>

A pesar que Jaime Alazraki, como los críticos de su momento (1977), separa la producción borgiana de la realidad histórica en su análisis de "Deutsches Réquiem", introduce un dato contextual de gran importancia. Las

---

<sup>455</sup> AIZENBERG. "Deutsches Requiem 2005", p. 33-57

<sup>456</sup> Aizenberg encuentra una causa en el silencio de De Man por lo que se refiere a "Deutsches Requiem": el 1 de diciembre de 1987, en *New York Times* publica, cuatro años después de su muerte, que un investigador había encontrado una serie de artículos de De Man durante la ocupación nazi, en los que acataba la ideología nazi y en los que escribe un artículo "los judíos en la literatura contemporánea" en la que ataca "la interferencia antisemita" en la vida cultural europea.

<sup>457</sup> El descuido de la crítica de "Deutsches Requiem" es generalizado. En Estados Unidos no lo tienen en cuenta incluso aquellos críticos especialmente sensibles con el Holocausto como George Steiner y Geoffrey Hartman. Este descuido se prolonga hasta la reciente obra sobre Borges de Harold Bloom. Pasa lo mismo con la crítica argentina y la francesa (Foucault, Genette, Blanchot, Derrida y Anziú, quién le dedica la mayor atención de todos: una línea). Entre los primeros investigadores que se centraron en "Deutsches Réquiem", se fija en John Sturrock (1977) y Jaime Alazraki (1977), que también marcaron la pauta de los posteriores estudios de la narración. Sturrock marca la tendencia de la crítica posterior al afirmar que "'Deutsches Réquiem' no debe leerse como una especie de comentario sobre el auge y la caída de la Alemania nazi", extrayéndole la carga de planteamiento de filosofía política que concentra la narración. Una afirmación que salta a la vista desde nuestro actual punto de vista. La obra es valorada como una "obra menor" porque una "historia seria" no empezaría con la ascendencia marcial y teológica de zur Linde. Esta crítica es contextualizada por Aizenberg, puesto que en 1977 la reflexión sobre la filosofía política de Borges no estaba en el horizonte de expectativas de los críticos, quienes lo consideraban como un proveedor de ficciones ideales, un creador de mitos sumidos en la irrealidad. Además, en 1977 el Holocausto estaba fuera de la órbita académica. AIZENBERG. "Deutsches Requiem 2005", p. 33-57

anotaciones del 23 de agosto de 1944 de Jorge Luis Borges sobre el nazismo:

“Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un vikingo, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es a la larga, una imposibilidad mental y moral. El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos del Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: *Hitler quiere ser derrotado*. Hitler, de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres de metal y el dragón (que no debieron ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente, con Hércules.”<sup>458</sup>

La causa de Hitler se le antoja a Borges como ilógica y fantástica. Por eso cuando Zur Linde se considera un “símbolo de las generaciones del porvenir” ahí radica la hipótesis fantástica del cuento. Para Borges es incomprendible el renacimiento de una ideología como la nazi, porque su ideología no está en el mundo real: su maldad es inexplicable según las leyes de nuestra realidad.<sup>459</sup> Ahora bien, en el juego de la ficción, al ponerse en la piel de ese nazi, especula sobre la creencia en la resurrección de esos mismos ideales a los que Zur Linde se entregó completa y ciegamente.

Así pues, el olvido de la narración de Borges probablemente tenga que ver con el hecho que se atreva a abordar un tema delicado y reciente, y desde el punto de vista del verdugo en una narración que se convierte en visionaria, y en un precedente (1946) de imprescindible calidad y en el que se encuentra el germen de los otros verdugos nazis que se ofrecieron con éxito desde la literatura nada más y nada menos que 60 años después (*Las benévolas* es de 2006). Cabe destacar que las pocas páginas del cuento borgiano consiguen un nivel de profundidad e interés que tampoco aumenta con el número de páginas de las novelas posteriores.

“Deutsches Réquiem” de Borges anticipa cuestiones centrales de la representación del Holocausto. En las notas a pie de página del editor se evidencian los límites entre la historia, la memoria y la ficción, puesto que en

---

<sup>458</sup> “Anotación al 23 de agosto de 1944” En ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luís Borges*. Madrid: Gredos, 1968

<sup>459</sup> Esta cita cobró especial importancia cuando entorno al año 2000 se lanzó la sugerencia de si de alguna manera en esta historia Borges podría haber defendido al nazismo. Edna Aizenberg lo contextualiza con la reflexión sobre el papel de la dictadura militar argentina y de cierta demonización de Borges por parte de la izquierda, que más recientemente han vuelto a reevaluar a Borges y a encontrar en él un antecedente y un guía.

ellas se cuestiona la verdad, y se expone lo que oculta el nazi Otto Dietrich zur Linde. Pero también al optar por el narrador-verdugo en el mismo 1946, en la inmediatez de los Juicios de Nuremberg y desde el conocimiento de primera mano del alemán y la cultura alemana que le permitió acceder sin mediadores a la ideología nazi, su breve relato se convierte en una aproximación de considerable valor sobre la justificación del verdugo.

A sólo un año de del fin de la guerra, Borges muestra precozmente el interés por el genocidio de los judíos europeos que queda oculto durante muchos años, y del que es sintomático que la crítica literaria pasase por encima solo de puntillas a lo largo de décadas. Borges aborda su verdugo con una sorprendente lucidez, profundidad humana y calidad literaria. Un verdugo de buena cuna y formación, que se fuerza a la violencia, que asume su papel en el corazón del exterminio y lo acata, desde el convencimiento del renacimiento del pensamiento nazi. Por lo tanto, creemos que el renovado interés por el verdugo obliga a la referencia ineludible a Borges, puesto que es un precedente de excelente calidad, y cuya aportación es tanto o más significativa que las obras posteriores. A la vez, acredita un acercamiento al verdugo que no ofende modo de representación alguna, y como Littell pretendía mostrar con *Las Benévolas*, ofrece una verdad que revela los abismos del verdugo en una breve narración.

#### **4.2.4. El tabú de la simplificación: la novela juvenil y la infancia representada en *El niño del pijama de rayas***

*The Boy in the Stripped Pyjamas* (*El niño del pijama de rallas*) escrito por el joven autor irlandés John Boyne, se publicó en 2006, causando sensación en el mundo editorial. Relata la historia de Bruno, un niño de 9 años hijo de un oficial de rango de las SS destinado en el campo de exterminio de Auschwitz, y que por lo tanto se ve obligado a trasladarse con su familia de Berlín a una casa cercana al campo de exterminio. Bruno se siente solo, añora los amigos y la confortable vida que llevaba en Berlín, y experimenta una sorprendente curiosidad por las extrañas personas que habitan más allá de la alambrada, que visten un pijama de rallas. Por eso se decide a explorar. Allí conoce a un niño Shmuel, con quien entabla una amistad a banda y banda de la alambrada. Después de un año viviendo en Auschwitz y tras varias peripecias, la madre de Bruno decide volver a Berlín, y como despedida de Shmuel, Bruno decide



ayudarlo a encontrar a su padre desaparecido. Cruza la valla y se disfraza con un pijama de rallas, y finalmente encuentra la muerte con Shmuel en la cámara de gas.

Este libro plantea varias cuestiones relevantes que reproducen algunos de los debates sobre la representación del Holocausto, e incorporan alguna peculiaridad. En primer lugar, la extrema inocencia rousseauiana de Bruno llega a tal extremo que incluso nos hace dudar de su inteligencia. Se manifiesta en una conversación que mantienen Bruno y su hermana Gretel sobre el sentido del campo, cuando los personajes ya llevan cerca de un año viviendo en Auschwitz o, lo que es lo mismo, casi antes del desenlace del libro. Bruno le plantea a su hermana una duda, frente a la cual Gretel queda alucinada al darse cuenta que Bruno no ha comprendido:

“Quiero saber qué es esa alambrada [...] Quiero saber por qué está ahí.

Gretel se dio la vuelta en la silla y miró a su hermano con curiosidad.

–Pero ¿cómo? ¿No lo sabes?

–No. No entiendo por qué no nos dejan ir al otro lado. ¿Qué nos pasa para que no podamos ir allí a jugar?

Su hermana lo miró fijamente y de pronto se echó a reír, y no paró hasta que vio que Bruno seguía con expresión muy seria.

–Bruno –dijo entonces con infinita paciencia, como si no hubiera en el mundo nada más evidente que aquello–, la alambrada no está ahí para impedir que nosotros vayamos al otro lado. Está para impedir que ellos vengan aquí.”<sup>460</sup>

Las críticas a *El niño con el pijama de rayas*, plantean como tema central la falta de verosimilitud de la obra. No resultan viables esos solitarios encuentros en la alambrada durante meses, porque Auschwitz estaba muy poblado y era constantemente vigilado. No era viable un niño aislado en las residencias de los SS, porque había cerca de 6000 oficiales nazis en los alrededores de Auschwitz, algunos también con sus familias.<sup>461</sup> No era viable un niño judío de nueve años viviendo, y yendo y viniendo libremente en Auschwitz, porque en Auschwitz todos los niños morían a su llegada excepto los destinados a los experimentos médicos de Mengele. Y no era ni mucho menos plausible un

---

<sup>460</sup> BOYNE, John. *El niño en el pijama de rayas*. Barcelona: Salamandra, 2007, p.181

<sup>461</sup> BLECH, Benjamin. “This well-meaning book ends up distorting the Holocaust”. <http://www.aish.com/ci/a/48965671.html> [Consultado: 9 de marzo de 2011]

niño de nueve años, criado durante el nazismo que no supiese que era un judío, como se relata en la novela:

“-Judíos -repitió Bruno, experimentando con la palabra. Le gustaba cómo sonaba-. Judíos -repitió-. Toda la gente que hay al otro lado de la alambrada es judía.

-Exacto -confirmó Gretel.

-¿Nosotros somos judíos?

Gretel abrió la boca como si le hubieran dado una bofetada.

-No Bruno -exclamó quedamente-. No claro que no. Y eso no deberías ni insinuarlo.”<sup>462</sup>

Uno de los elementos más perversos del nazismo es la educación de los jóvenes alemanes en los ideales nazis. De hecho, los adolescentes alemanes de las Juventudes Hitlerianas de los años 30 fueron los soldados de las SS convencidos de los campos de concentración y exterminio nazis. El relato de la juventud alemana aparece perfectamente retratado en *Patterns of Childhood* de Christa Wolf<sup>463</sup>, en la que se relata la influencia de la educación nazi en la infancia alemana. En el libro se evidencia como los tópicos racistas estaban absolutamente integrados en la educación infantil, llegando a aspectos tan curiosos como objetos de la cotidianidad infantil.<sup>464</sup> Por eso, en el contexto de los años 40, la pregunta que formula Bruno resulta casi imposible.

Otra de las críticas, de un calado más profundo, advierte que “de acuerdo con la premisa del libro, era posible vivir en la inmediata proximidad de Auschwitz y simplemente no conocer, y esto actúa como defensa de aquellos alemanes que después de la guerra negaban su complicidad.”<sup>465</sup> Esto, de nuevo, no era posible, puesto que el penetrante olor a carne quemada y las cenizas que salían del crematorio invadían varios kilómetros a la redonda. Así pues, la duda sobre la complicidad de la sociedad polaca y alemana se pone en entredicho.

Ahora bien, el libro, como en el caso de *La vida es bella*, se presentó en la edición inglesa como una fábula, y como tal, no tiene porque ser

---

<sup>462</sup> BOYNE, John. *El niño en el pijama de rayas*. Barcelona: Salamandra, 2007, p.181

<sup>463</sup> WOLF, Christa. *Patterns of childhood (formerly a Model Childhood)*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980

<sup>464</sup> En el museo Yad Vashem se pueden apreciar varios objetos, como por ejemplo un juego de mesa racista para niños, o juguetes que reflejan los estereotipos nazis.

<sup>465</sup> BLECH, Benjamin. “This well-meaning book ends up distorting the Holocaust”. <http://www.aish.com/ci/a/48965671.html> [Consultado: 9 de marzo de 2011]

históricamente exacta. Pero, de nuevo, la cuestión de los límites está servida: ¿hasta dónde se está dispuesto a aceptar la modificación de la realidad respecto a la obra? ¿Podemos aceptar que haya dos niños de 9 años conversando periódicamente a banda y banda de la alambrada durante meses en Auschwitz? ¿O es una extralimitación de la ficción? Esta transgresión de la verdad puede asumirse por la potencia simbólica de la imagen. En cambio, no nos podemos creer a un niño nazi, educado en un entorno nazi, que no sepa que es un judío, y que desconozca lo que pasa a dos pasos transmitiendo la idea de la preservación de la inocencia del pueblo alemán.

De nuevo es una cuestión de donde se pone el listón, y constatamos que se ha rebajado mucho en los últimos años. Lo que está claro es que a diferencia de las obras comentadas de los años 90, la aceptación del público lector a *El niño del pijama de rayas* ha sido clamorosa. Traducida a casi 40 idiomas, vendido como *best-seller* en todo el mundo, fue el libro más vendido de los años 2007 y 2008 en España. Y a diferencia de otras obras anteriores, no hay la misma virulencia crítica contra esta ficción que con algunas precedentes, a pesar que su aproximación al Holocausto adolece de problemas de planteamiento muy parecidos. Esto es sintomático de un cambio. El umbral de lo inaceptable se ha ido ampliando entre los críticos, y parece haber más tolerancia conforme va pasando el tiempo, pero por otro lado, también hay un público más joven a quien impresionan estas historias.

Muchas de las valoraciones que aparecen en internet provienen de reflexiones estimuladas por trabajos escolares, en grupos de lectura de adolescentes, y de reflexiones en grupo sobre los valores surgidos de la lectura del libro<sup>466</sup>, etc. Así pues, el libro ha sido absorbido por los alumnos y educadores y sirve para educar en valores, y las críticas sobre la veracidad de sus planteamientos no pesan tanto en el común de los lectores como la impresión del descubrimiento de algo nuevo y sorprendente. Su éxito, además, parece surgir del interés que ha generado su lectura, y del boca-oreja en escuelas e institutos.

Quizá justamente, la exagerada inocencia de Bruno haya servido como contrapunto esperanzado y necesario a la crueldad del exterminio de los niños. La oposición de dos niños de nueve años, nacidos el mismo día, a banda y

---

<sup>466</sup> "Educación en valores. *El niño del pijama de rayas*" <http://www.educacionenvalores.org/IMG/pdf/elniodelpijama.pdf> [consultado el 11 de marzo de 2011]; <http://w3.bcn.es/fitxers/dretscivils/pijamaok.884.pdf> [consultado el 11 de marzo de 2011]

banda de la alambrada de Auschwitz es una imagen muy poderosa que sugiere muchas preguntas que generan una aproximación comprensiva al Holocausto entre alumnos que se aproximan al tema por primera vez. ¿Por qué uno estaba al lado de los verdugos y el otro del lado de los condenados a morir?

*El niño del pijama de rayas* no solo ha tenido éxito entre un público juvenil, sino que ha interesado mucho al público adulto. Seguramente, una aproximación sencilla al tema también sea necesaria también para muchos adultos, que no ha sabido del Holocausto, si no ha sido exclusivamente por las ficciones que han surgido. De modo que las ficciones generan una retroalimentación importante para el conocimiento histórico y la reflexión del mundo post-Holocausto.

Quizá uno de las reflexiones más interesantes que nos proporciona *El niño del pijama de rallas* es observar como en la década que lo separa de *La lista de Schindler*, algunas de las críticas más duras que se hicieron a la película de Spielberg no se le hagan a la novela juvenil, a pesar que adolece de problemas parecidos. Parece que el nivel de tolerancia ha aumentado respecto la película anterior.

**SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DE CASO**  
**EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE *EVERYTHING IS ILLUMINATED* DE**  
**JONATHAN SAFRAN FOER**



## CAPÍTULO 5. LA HISTORIA, LA TRAMA, EL ESPACIO, EL TIEMPO Y LA ACCIÓN

En los siguientes tres capítulos analizaré la novela *Everything is Illuminated* mediante el análisis narratológico, y mediante las respuestas que me dio Jonathan Safran Foer en una entrevista realizada en mayo de 2011<sup>467</sup>. Con esta metodología pretendo mostrar como se ha construido la novela y razonar como ha solventado el autor los problemas asociados a la escritura de ficción del Holocausto.

El análisis narratológico ha sido elaborado pensando en las características propias de la novela *Everything is Illuminated*, y utilizando el modelo expuesto por Enric Sullà<sup>468</sup>, y complementado con algunos aspectos explicados más detalladamente en los libros de Mieke Bal<sup>469</sup>, David Lodge<sup>470</sup> y aspectos concretos tratados por autores clásicos de la teoría de la novela, como Roland Barthes<sup>471</sup> y Gérard Genette<sup>472</sup>, entre otros, como ya hemos expuesto con detalle en el apartado de metodología de la introducción de la tesis.

En nuestro modelo narratológico vamos a analizar los siguientes aspectos: la historia, la trama, el narrador y el narratario, la focalización, el tiempo, el espacio, la acción, los personajes, y el tema. El significado de estos conceptos los iremos exponiendo cuando los vayamos analizando en la novela *Everything is Illuminated*.

Otro elemento relevante para el análisis de la novela es la entrevista que realicé a Jonathan Safran Foer el mes de mayo de 2011, en la que le pude preguntar directamente por aquellos aspectos de más interés para la presente tesis.

---

<sup>467</sup> La entrevista se puede consultar íntegramente transcrita en el primer documento del anexo.

<sup>468</sup> ABELLAN, Joan; BALLART Pere; SULLÀ, Enric. *Introducció a la teoria de la literatura*. Barcelona: Angle, 1997; VV.AA. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullà (ed.) Barcelona: Crítica, 2001

<sup>469</sup> BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990

<sup>470</sup> LODGE, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1998

<sup>471</sup> BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990, p.163-201; y BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987

<sup>472</sup> GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1991

## 5.1. EL CONTEXTO Y LA HISTORIA

### 5.1.1. El contexto de *Everything is Illuminated*

*Everything is Illuminated* (2002) es la primera novela de Jonathan Safran Foer, un joven escritor, nieto de supervivientes del Holocausto, los cuales lograron escapar del exterminio de sus respectivos pueblos durante su juventud. Se conocieron y se casaron después de huir del genocidio, y al poco tuvieron una hija. Decidieron emigrar a los Estados Unidos, donde Louis Safran falleció a los pocos meses de nacer su hija.

Estos antecedentes marcaron la psique del autor, puesto que la historia que relata la novela parte de un viaje que Jonathan Safran Foer decidió hacer durante unas vacaciones de verano de la universidad para conocer el shtetl de Trochenbrod de donde procedía su abuelo. La dificultad para encontrar el lugar en el que se ubicaba el shtetl, y la constatación que allí no quedaba absolutamente nada de lo que antaño fue un dinámico pueblo resultó un descubrimiento abrumador. Su reacción fue la necesidad de rellenar ese vacío por medio de la creación de una ficción que diese forma a la vida que allí se desarrolló.

En la universidad de Princeton donde Safran Foer cursaba sus estudios de filosofía, se matriculó en un curso para escritores que recondujo su interés hacia la escritura, y en ese proyecto empezó a desarrollar la historia que se recoge en la novela *Everything is Illuminated*, como nos contó durante la entrevista:

“Cuando empecé el libro, que era el primero que escribía [...] tenía muy pocas expectativas en él. No escribía para un público concreto y eso es lo fantástico de los primeros libros, ya que se escriben de una manera mucho más intuitiva. [...] No sabía que iba a escribirlo como novela, no sabía ni si iba a acabarlo o si sería publicada. Realmente escribía sin ninguna expectativa, sólo siguiendo mi instinto.”<sup>473</sup>

La publicación de la novela supuso un enorme éxito de crítica y ventas, además de una distribución internacional, puesto que se ha traducido a una veintena de idiomas. En 2005 apareció la película del libro dirigida y adaptada para el cine por Liev Schreiber, que aumentó el interés por la novela<sup>474</sup>.

---

<sup>473</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p.457.

<sup>474</sup> La novela de Jonathan Safran Foer también ganó el *The Guardian First Book Award* y apareció en las listas internacionales de *Best Books* de 2002. La película



La crítica recibió esta primera novela con entusiasmo, y él se convirtió en una joven promesa de la literatura americana, sobre todo por su particular estilo, en el que aparecen multitud de recursos propios de la literatura modernista: monólogos interiores, escritura dialectal o casi fonográfica, saltos temporales, etc. Escritores como su mentora Joyce Carol Oates, profesora suya en Princeton y quien lo animó a escribir más seriamente, y críticos literarios de los principales medios anglosajones como *The New York Times Review*<sup>475</sup> y *The Times*<sup>476</sup> lo elogiaron considerando su novela como una obra excelente.

A pesar de la recepción tan positiva de la novela, surgieron detractores del autor y su particular estilo después de la aparición de su segunda novela en 2005 *Extremly Loud and Incredibly Close (Tan fuerte, tan cerca)*. Consideran que su obra es rebuscada, y su escritura es pretenciosa y tan insincera, que no merece ser tomada muy en serio.<sup>477</sup> Esta crítica surge con virulencia puesto que en su segunda novela aborda el 11-S y esta temática despertó susceptibilidades entre ciertos círculos:

“Mi primer libro enamoró. En EE.UU. tuve una sola mala crítica. Con mi segundo libro pasó casi al contrario, pero al menos eran críticas mucho más variadas e hizo que no me disgustaran las reacciones porque hacía que el

---

ganó el *Audience Award* y fue nominado al *Grand Prix del Bratislava International Film Festival*, ganó el *International Jury Award* del *Sao Paulo International Film Festival* y el *National Board of Review (USA)*, y fue nominado al *Amanda Awards (Suecia)* por mejor DVD y al *Golden Trailer Awards* por el trailer de la película.

<sup>475</sup> La crítica de *The New York Times* considera la novela de Jonathan Safran Foer, como una “novela hilarante” que hace reír a carcajadas. PROSE, Francine. “Back in the Totally Awesome U.S.S.R.” *The New York Times* (14 de abril de 2002). <http://www.nytimes.com/2002/04/14/books/back-in-the-totally-awesome-ussr.html> [Consultado el 4 de octubre de 2010]

<sup>476</sup> *The Times (The Sunday Times)* hace una crítica excelente a la novela: “Usted debe de ignorar todo lo que ha leído sobre esta novela. Leerá que *Todo está iluminado* es la obra de un genio, que su autor, a los 24 años, ha apostado por la grandeza literaria, que es un nuevo tipo de novela, que después de leerla, las cosas no serán iguales. Usted no se lo creerá y decidirá no leer el libro en principio. Y esto será un desastre, porque es todo verdad”. En “Luminous talent in the spotlight” *The Times. The Sunday Times* (7 de julio de 2005). [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/books\\_group/article541500.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/books_group/article541500.ece) [Consultado el 4 de octubre de 2010]

<sup>477</sup> Especialmente cruda es la crítica de Harry Siegel en el *New York Press*. SIEGEL, Harry. “Extremely Cloying & Incredibly False. Why the author of *Everything is Illuminated* is a fraud and a hack”. *New York Press* (20 de abril de 2005). <<http://www.nypress.com/article-11418-extremely-cloying-incredibly-false.html>> [Consultado el 4 de octubre de 2010]

libro estuviera vivo. [...] Lógicamente, prefiero el amor al odio, pero el odio no es lo peor, la indiferencia sí lo es.”<sup>478</sup>

Su última novela, publicada en 2009 y acaba de traducir al español es *Eating animals (Comer animales)*, un ensayo sobre las malas prácticas de la industria cárnica, que aboga por el vegetarianismo. A pesar de que los temas abordados puedan parecer dispares, el autor nos explicó en la entrevista que tiene la impresión que constantemente está escribiendo sobre lo mismo:

“Sí, creo que mis tres libros están conectados de un modo extraño. En todos ellos hay protagonistas que están buscando algo, en todos ellos hay una conexión especial con el pasado para responder cuestiones sobre el presente. Es divertido porque cuando estaba escribiendo *Comer animales* pensaba: “Bueno, este libro realmente es distinto a los otros dos. ¡Qué diferente llega a ser!” Cuando acabé el libro me dije: “¡Uau! Has escrito el mismo libro. ¡Otra vez!”. También sale mi abuela, que es una especie de protagonista muy presente en mis libros; en el libro hay un joven en un viaje que encuentra una especie de alivio o paz al final; y me ha salido un libro mucho más novelístico de lo que creía que saldría cuando lo empecé a escribir. Por lo tanto como decía el poeta “escribo para saber lo que pienso” y esta ha sido mi experiencia.”<sup>479</sup>

Finalmente, al preguntarle por las principales influencias del Holocausto en la novela, el autor responde con referentes más allá del Holocausto:

“Mis influencias no eran necesariamente judías. *Cien años de soledad* fue una influencia, así como también Italo Calvino. Muchas otras cosas también me influenciaron, a veces muy sutilmente y otras más específicamente. He visto *La lista de Schindler* y he leído *Maus*, pero también he visto las películas de Woody Allen, y también he leído a Phillip Roth. Todo acaba saliendo. Al decir que escribía desde el subconsciente, quiero decir que todo esto no viene de la nada, y cuando soñamos, los sueños profundos del subconsciente, juntan piezas de cosas que hemos visto con anterioridad. Por ejemplo, mi madre me puede comentar que en su sueño yo llevaba puesto el traje de mi padre, o a veces, los sueños parecen extraños y lejanos. Pero todos estos elementos reúnen material de cosas que hemos experimentado antes. Se trata de una composición de experiencias. Creo que este libro es lo mismo, hay material más sutil pero no considero que sea más importante

---

<sup>478</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 464

<sup>479</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 465

que cualquier influencia literaria o incluso una conversación con amigos. Es decir, cosas diarias pero sutiles."<sup>480</sup>

### **5.1.2. La historia de *Everything is Illuminated***

La historia de una novela consiste en explicar la secuencia de los hechos tal y como habrían ocurrido en realidad, es decir, ordenados cronológicamente, en lugar de explicar como han sido dispuestos en la novela.

Así pues, la historia de *Everything is Illuminated* se inicia el 18 de marzo de 1791, el día en el que una carreta que iba a gran velocidad se precipitó dentro del río Brod. Tras el accidente no aparece el cuerpo del conductor de la carreta, pero en cambio, aparece misteriosamente en medio de las aguas una niña acabada de nacer, a quien le pondrán el nombre de Brod. La niña será la fundadora de la genealogía familiar de Jonathan Safran Foer, y se criará adoptada por Yankel, un hombre ya anciano que le oculta su extraño origen. Este secreto la condicionará a lo largo de su infancia y juventud hasta el momento en que descubre su auténtica historia. A continuación se cuenta la historia de uno de sus descendientes: Safran, el abuelo del narrador Jonathan Safran Foer, que será uno de los supervivientes del exterminio del *shtetl* de Trachimbrod el año 1942.

El verano de 1997 el joven Jonathan Safran Foer emprende un viaje de pocos días en Ucrania para encontrar la mujer que salvó a su abuelo de los nazis el 1942. El único elemento que tiene para encontrarla es una fotografía ajada en la que ella aparece junto a su abuelo Safran. Contrata los servicios de una agencia de turismo especializada donde conoce a Alex y su abuelo, que lo acompañarán en su viaje. El viaje está plagado de dificultades, y no logran encontrar a Augustine. No obstante, encuentran el lugar en el que se erigía Trachimbrod y a la anciana Lista que les explica la historia de la destrucción del *shtetl* durante el exterminio. Para Alex este viaje resulta revelador, puesto que descubre el secreto que su abuelo ha guardado durante décadas. Durante el exterminio de los judíos de Kolki, su pueblo de origen, su abuelo se vio obligado a delatar a su amigo Herschel. La culpabilidad que le causó este hecho ha condicionado la vida del abuelo y la de sus descendientes. La principal manifestación del trauma del abuelo en la vida de sus nietos, es que su hijo maltrata a Alex y su hermano. Para Alex, el descubrimiento de este secreto del

---

<sup>480</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 468

pasado le permite enfrentarse a su padre y liberarse de la pesada carga familiar.

## **5.2. LA TRAMA**

### **5.2.1. Las vigas de la novela: la elección de una trama compleja**

La trama de una novela funciona como el conjunto de vigas que sostiene un moderno rascacielos: no se aprecia a simple vista, pero determinan la forma y el carácter del edificio.<sup>481</sup> A diferencia de la *historia* de una novela, que consiste en explicar la secuencia que los hechos tal y como habrían acontecido en realidad, es decir, ordenados cronológicamente, la *trama* es la presentación de los acontecimientos tal y como son contados en el texto, independientemente del orden en el que habrían sucedido los hechos.<sup>482</sup>

Una novela se puede segmentar y dividir de muchas maneras. La división por capítulos, como remarca David Lodge, es una manera de estructurar la trama de la novela de entre las distintas opciones que puede escoger un escritor:

“Hay muchas maneras diferentes de dividir un texto narrativo y de marcar las divisiones: “Libros” o “Partes”, capítulos numerados, subsecciones numeradas o no. Se nota que algunos autores han pensado mucho en este asunto y se han tomado muchas molestias para alcanzar cierta simetría en la forma.”<sup>483</sup>

En *Everything is Illuminated* el autor ha optado por la división por capítulos. Ahora bien, los capítulos no están ordenados siguiendo un orden cronológico, sino que el autor ha optado por presentar una novela con una trama muy compleja, en la que se mezclan las distintas historias y los tiempos históricos, y todo esto se organiza por capítulos.

La primera característica es que todo lo que se explica en cada capítulo pertenece a una misma historia. De este modo, si un capítulo empieza con una historia, por ejemplo la historia de Brod, el mismo capítulo acaba con la misma historia. No hay mezclas de historias dentro de un mismo capítulo –excepto en el capítulo 16, de transición, como explicaremos más adelante–. No obstante, la característica más importante de la trama es que los capítulos no siguen un orden cronológico. Así pues, en resumidas cuentas, en el libro se utilizan los

---

<sup>481</sup> LODGE, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1998, p.317

<sup>482</sup> ABELLAN; BALLART; SULLÀ. *Introducció a la teoria de la literatura*, p.156

<sup>483</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.249

capítulos como una forma natural de división del texto, para segmentar las distintas tramas y poder colocarlas como le convienen al escritor, como si de un puzzle se tratara. A continuación procuraremos explicar con claridad la compleja trama ideada por el autor.

Las cuatro tramas principales, siguiendo el orden que el autor ha dispuesto en la novela son: en primer lugar, la trama de búsqueda de Augustine iniciada por Jonathan Safran Foer, que ocupa 8 capítulos de la novela; en segundo lugar, la historia de Brod, a la que se le dedican 9 capítulos; en tercer lugar, los 9 capítulos que se destinan a la historia de Safran; y finalmente, los 8 capítulos de las cartas que Alex envía a Jonathan. Por lo tanto, hay aproximadamente una estructura pensada de unos 8 o 9 capítulos para cada una de las cuatro tramas, y por lo tanto hay una marcada voluntad de simetría. Hemos asignado a cada una de las tramas una letra, en función del orden de aparición de estas tramas, y del tipo de trama, como mostramos en el siguiente cuadro:

<b>Trama</b>	<b>Descripción de la trama</b>	<b>Núm. de capítulos por trama</b>
<b>A</b>	<i>Búsqueda de Augustine</i>	8
<b>B<sub>1</sub></b>	<i>Historia de Brod</i>	9
<b>B<sub>2</sub></b>	<i>Historia de Safran</i>	9
<b>C</b>	<i>Las cartas de Alex a Jonathan</i>	8

La estructura principal de la trama la novela es *alternada*. Entendemos por estructura *alternada* “cuando la trama contiene dos o más historias o líneas de acción que se van contando de manera simultánea, en la que una interrumpe la otra para reanudarla después y así hasta el final”. Es decir, que las tramas de búsqueda de Augustine (A), las tramas del pasado remoto (B) –tanto la historia de Brod como la historia de Safran–, y las cartas de Alex a Jonathan (C) se van alternando a lo largo de toda la novela.

Ahora bien, esta no es la única forma evidente de disponer la trama en la novela, puesto que las tramas de Brod y de Safran tienen una estructura *encadenada*. Decimos que una trama tiene una estructura *encadenada* cuando los diversos episodios se siguen los unos a los otros de tal manera que la situación final de un episodio acontece el principio del siguiente. Esto es así en *Everything is Illuminated* porque cuando acaba la historia de Brod empieza la

historia de Safran, y el autor conecta hábilmente e interrelaciona dos historias en dos tiempos históricos bien diferenciados y alejados. De hecho, en el capítulo 16 se encadena el fin de la trama de la historia de Brod con el inicio de la historia de Safran.

Por eso nosotros hemos optado por representar las cuatro tramas con tres letras A, B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, y C. Para exponer las tres tramas que son *alternadas* hemos optado por las letras A, B, y C, que se corresponden respectivamente a la búsqueda de Augustine, las historias del pasado remoto, y las cartas de Alex. Ahora bien, la trama B está formada por dos tramas que son *encadenadas*, la trama B<sub>1</sub> y la trama B<sub>2</sub>, que se corresponden respectivamente a las historias de Brod y Safran.

<b>Trama alternada</b>	<b>Tiempo en el que sucede la acción</b>	<b>Contenido de las tramas</b>	
<b>A</b>	Pasado reciente (1997)	Búsqueda de Augustine	
<b>B</b>	Pasado remoto (entre 1791 y 1942)	<b>B<sub>1</sub>*</b>	Historia de Brod
		<b>B<sub>2</sub>*</b>	Historia de Safran
<b>C</b>	Pasado reciente (entre julio de 1997 y enero 1998)	Las cartas de Alex a Jonathan	

**\* Trama encadenada**

Por otro lado, pese a que la estructura formal global de la novela sea esta combinación de trama *alternada* y trama *encadenada*, a lo largo de la novela también hay varios ejemplos de otro tipo de trama: la trama *encastada*, que "consiste a insertar una historia o varias historias (que no son consecutivas ni tienen la misma importancia) dentro de otras"<sup>484</sup>, como es el caso de *Las mil y una noches*. En la novela *Everything is Illuminated*, hay varias historias encastadas. En la trama A, en la de búsqueda de Augustine, hay dos tramas encastadas, que son las historias de Lista y del abuelo, en las que relatan su traumático pasado durante el Holocausto.

---

<sup>484</sup> ABELLAN; BALLART; SULLÀ. *Introducció a la teoria de la literatura*, p.158.

### 5.2.2. Los títulos de los capítulos: información semántica y tipográfica de la trama

Cada capítulo tiene un título concreto que aporta información de su contenido a nivel semántico que, como remarca David Lodge, implica añadir un nuevo nivel de significado al texto:

“Diríase que el tema que estamos tratando [la división de la novela por capítulos] tiene dos dimensiones: una es la distribución puramente espacial y la división del texto en unidades más pequeñas. Ello es con frecuencia un indicio de la estructura o arquitectura de la narración como un todo y tiene cierto efecto en el *tempo* de la lectura. La otra dimensión es semántica: la adición de niveles de significado, de implicación o de sugerencia mediante los encabezamientos de capítulo, epígrafes y demás.”<sup>485</sup>

A nivel semántico, hay varios capítulos que casi se llaman igual, porque (con)tienen el mismo concepto, como por ejemplo, los capítulos en los que aparece la palabra “enamorarse”. En esta transversalidad semántica y temática, hay una voluntad de unificar diversos aspectos de las diversas tramas.

Otra cosa a tener en cuenta es que la división por capítulos nos da varias pistas sobre el proceso compositivo de la novela:

“El empezar un nuevo capítulo puede tener también un efecto expresivo o retórico muy útil, especialmente si tiene un encabezamiento textual, en forma de título, cita o resumen del contenido. [...] En términos generales podemos decir que cuanto más realista intenta ser un novelista, menos probable es que atraiga la atención del lector sobre ese aspecto de la organización textual de una novela. Inversamente, los novelistas muy conscientes de los artificios de la literatura tienden a exhibirlo”<sup>486</sup>

Así pues, la complejidad de la trama es una manera de hacer notar el proceso compositivo y de que el autor nos haga conscientes, a los lectores, de los artificios propios de la literatura. Esta voluntad de remarcar el artificio es una manera que Jonathan Safran Foer tiene de mostrarnos el valor que él otorga al artificio literario para hablar del Holocausto.

Pero a la vez, en *Everything is Illuminated* cada título de capítulo tiene una tipografía diferente, en función de la trama a la que pertenece. El autor utiliza

---

<sup>485</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.249

<sup>486</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.244-246

una tipografía diferente para marcar las tres tramas. En primer lugar, un título en mayúsculas con el idiolecto<sup>487</sup> propio de Alex, que nosotros hemos representado con el símbolo (-). En segundo lugar, un título en mayúsculas y con forma serpenteante, inventado por el narrador Jonathan Safran Foer, representado con el símbolo (~). Y finalmente, un título en minúsculas que se corresponde a la fecha de una carta, representada con la palabra "carta".

A continuación mostraremos un cuadro que creemos que ejemplificará el que hemos ido exponiendo en este momento sobre la disposición de las tramas. Para poderlo analizar y mostrar visualmente, lo he ejemplificado en el cuadro, utilizando los símbolos siguientes: (-),(~), y "carta":

---

<sup>487</sup> Modo de hablar de un personaje. En este caso, el título del capítulo conserva el curioso idiolecto de Alex.



<b>Tra- ma</b>	<b>Nº Cap</b>	<b>TITULO DEL CAPÍTULO</b>	<b>Forma título</b>
A	1	OBERTURA AL COMIENZO DE UN VIAJE MUY RÍGIDO	(-)
B <sub>1</sub>	2	EL PRINCIPIO DEL MUNDO LLEGA A MENUDO	(~)
B <sub>1</sub>	3	EL SORTEO, 1791	(~)
C	4	20 de julio de 1997	Carta
A	5	OBERTURA AL ENCUENTRO CON EL HÉROE Y LUEGO ENCUENTRO CON EL HÉROE	(-)
B <sub>1</sub>	6	EL LIBRO DE LOS SUEÑOS RECURRENTE	(~)
B <sub>1</sub>	7	ENAMORARSE, 1791-1796	(~)
B <sub>1</sub>	8	OTRO SORTEO, 1791	(~)
C	9	23 de septiembre de 1997	Carta
A	10	AVANZANDO HACIA LUTSK	(-)
B <sub>1</sub>	11	ENAMORARSE, 1791-1803	(~)
B <sub>1</sub>	12	SECRETOS RECURRENTE, 1791-1943	(~)
B <sub>1</sub>	13	UN DESFILE, UNA MUERTE, UNA PETICIÓN, 1804-1969	(~)
C	14	28 de octubre de 1997	Carta
A	15	LA MUY RÍGIDA BÚSQUEDA	(-)
B <sub>1</sub> -2	16	LA ESFERA, 1941-1804-1941	(~)
C	17	17 de noviembre de 1997	Carta
A	18	ENAMORARSE	(-)
B <sub>2</sub>	19	¡EL BANQUETE NUPCIAL FUE TAN EXTRAORDINARIO! O TODO DECAE DESPUÉS DE LA BODA, 1941	(~)
B <sub>2</sub>	20	VÍCTIMA DEL AZAR, 1941-1924	(~)
B <sub>2</sub>	21	EL ESPESOR DE LA SANGRE Y DEL DRAMA	(~)
C	22	12 de diciembre de 1997	Carta
A	23	LO QUE VIMOS CUANDO VIMOS TRACHIMBROD O ENAMORARSE	(~)
B <sub>2</sub>	24	ENAMORARSE, 1934-1941	(~)
C	25	24 de diciembre de 1997	Carta
A	26	OBERTURA A LA ILUMINACIÓN	(-)
B <sub>2</sub>	27	ENAMORARSE, 1934-1941	(~)
C	28	26 de enero de 1998	Carta
A	29	ILUMINACIÓN	(-)
B <sub>2</sub>	30	¡EL BANQUETE NUPCIAL FUE TAN EXTRAORDINARIO! O EL FIN DEL MOMENTO QUE NUNCA FINALIZA, 1941	(~)
B <sub>2</sub>	31	LAS PRIMERAS BOMBAS, Y LUEGO EL AMOR, 1941	(~)
B <sub>2</sub>	32	LA MANÍA DE LA MEMORIA	(~)
B <sub>2</sub>	33	EL PRINCIPIO DEL MUNDO LLEGA A MENUDO, 1942-1971	(~)
C	34	22 de enero de 1998	Carta

Cuadro sobre la forma tipográfica de los títulos de los capítulos

Si nos fijamos en el cuadro anterior, observamos que el autor ha ideado una estructura secuencial a la hora de disponer los 34 capítulos de la novela. Esta se subdivide en 8 secciones que tienen la misma estructura: ABC. En estas tríadas de las tramas ABC, siempre hay sólo una trama A y una trama C y, en la mayoría de casos, más de una trama B, en las que se *encadenan* las historias de Brod y de Safran. Lo hemos querido ilustrar de un modo más clarificador en el siguiente cuadro. En él hemos detallado los distintos bloques de capítulos, y la trama que corresponde a cada capítulo. En la parte inferior hemos detallado si las tramas B son sobre la historia de Brod (B<sub>1</sub>) o sobre la historia de Safran (B<sub>2</sub>).

Cap. 1-4	Cap. 5-9	Cap. 10-14	15-17	Cap. 18-22	23-25	26-28	Cap. 29-34
A B B C	A B B B C	A B B B C	A B C	A B B B C	A B C	A B C	A B B B B C
B <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	B <sub>1</sub> -B <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>

Así pues, por ejemplo, el capítulo 1 es de trama A, el capítulo 2 y 3 son de trama B y el capítulo 4 es de trama C. Los dos capítulos de trama B explican la historia de Brod (B<sub>1</sub>). En el capítulo 16, que es de trama B, es justo el capítulo de transición de la trama de Brod a la trama de Safran, y por eso es el único capítulo en el que coinciden dos tramas distintas.

Una vez explicada la trama de la novela se hace evidente que *Everything is Illuminated* tiene una estructura marcadamente compleja. Esta estructura tan compleja nos obliga a formularnos la siguiente pregunta: "¿Cuál es la intención del autor al crear esta estructura tan imbricada?" Creemos que la intención del autor es mostrar como la búsqueda del pasado del Holocausto es una tarea muy ardua y difícil. La trama imbricada, que en los primeros capítulos cuesta de seguir, tiene la finalidad de introducir mediante la forma de narrar la idea de la complejidad de recuperación de los acontecimientos del pasado. El Holocausto es complicado de abordar, y este libro de ficción sobre el Holocausto lo muestra en su misma estructura interna.

También hay una intencionalidad clara en el orden en el que se han dispuesto las tres tramas alternadas en la novela (A-B-C). Para empezar, el elemento que motiva la novela es la voluntad del personaje Jonathan Safran Foer de recuperar el pasado de su familia durante el Holocausto. Por esto inicia un viaje por Ucrania (A).

Ahora bien, conocer el pasado de su abuelo requiere también conocer los orígenes del asentamiento de su familia en Trachimbrod, y por esto se narra la

historia de Brod, la fundadora de su rama familiar, en el mismo momento fundacional del shtetl de Trachimbrod (B<sub>1</sub>). Después se centra en la historia de Safran (B<sub>2</sub>), su abuelo, que vive la destrucción del shtetl en el Holocausto, el tema principal de la obra. En estas dos tramas, la novela pivota de un componente familiar y personal, a un componente cultural y colectivo. El libro no sólo habla de la creación y la destrucción de una familia y un pueblo (Trachimbrod), sino también de la creación y la destrucción de una cultura, una lengua, el yiddish, y una manera de vivir y sentir, que se exterminó de la faz de la tierra.

Finalmente, en la última de las tramas, las cartas que Alex le envía a Jonathan (C), se muestra la importancia de conocer el pasado familiar para poder interpretar el propio presente. Aunque pueda parecer que esa destrucción es algo del pasado, ha dejado profundas huellas y se ha pagado un alto precio por parte de sus descendientes. El padecimiento de Alex tiene un origen y su historia actúa como reivindicación de la importancia de conocer el pasado.

Como explica en la entrevista, Jonathan Safran Foer no pretendía escribir una novela histórica de la década de 1940, sino una novela de alguien "que estuviera vivo en el siglo XXI". Ahora bien, en la vida presente de los personajes hay un peso explícito del pasado de sus abuelos, y esto toma peso a lo largo de la redacción de la novela:

"Verdaderamente, eso era lo último en lo que pensaba al escribir mi libro, no tenía la idea de que fuera una novela sobre el Holocausto. Intentaba explorar una experiencia en ese momento histórico que no fuera sobre alguien que vivía en los años cuarenta, sino de alguien que estuviera vivo en el siglo XXI y lo que significaba volver a visitar ese instante de la vida con las memorias que resurjan."<sup>488</sup>

Así pues, su intención es clara: escribir sobre alguien del presente que para dar una explicación a su vida debe recurrir a los acontecimientos del pasado. Es obvio que el sufrimiento del Holocausto se proyecta sobre su presente. Por eso alterna las tres tramas A-B-C en la que la búsqueda del presente sirve para conocer qué sucedió en el pasado, y con eso, reinterpretar y conocerse mejor a sí mismo y sus propias circunstancias.

Por lo tanto, nuestra respuesta a la pregunta sobre por qué el autor escoge una trama tan compleja para hablar del Holocausto es que el pasado

---

<sup>488</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 458

nos sirve para explicar nuestro presente. Es decir, la búsqueda de los jóvenes Jonathan–Alex (A) los lleva a la recuperación de su memoria familiar y de la historia colectiva (B) que, tras conocer lo que sucedió en el pasado, tiene una relación directa con su presente (C). Sin la búsqueda de Augustine no habría las historias de Brod y Safran: la única manera de recuperar el pasado es a través de las nuevas generaciones, del interés que genere en los hombres y mujeres del presente, porque de Trachimbrod ya *no queda nada*.

Jonathan Safran Foer nos cuenta que en su novela tenía la voluntad de tirar adelante desde nuestro presente y lo formula desde una pregunta que se planteaba:

“yo me planteaba de una manera personal, desde mi propia experiencia, ¿cómo no olvidarse del todo sin recordar demasiado? Hay ganas de seguir adelante, de que [el Holocausto] no sea el único vínculo entre la persona y el judaísmo. No tiene sentido que una cultura se defina a partir de eso, sino que sería bastante mejor que estuviera definida por algo positivo. De modo que creo que esta tensión debe estar reflejada en el tono del libro, en el estilo del libro, el cual obviamente tenía la intención de entretener mediante el humor y la belleza a la vez. Mediante la verdad y el horror.”<sup>489</sup>

Por eso la ficción de Jonathan Safran Foer tiene tanta importancia a nuestro parecer: reconstruye ficcionalmente este pasado, esta cultura y lo convierte en un lugar poblado de nuevo. La ficción se convierte en este libro en una forma de recuperación del pasado, a través del remolino de las emociones que despierta en los lectores.

### **5.2.3. Las tramas y sus distintos tipos de gradación de realidad y ficción**

Como hemos visto en el cuadro sobre la forma tipográfica de los títulos de los capítulos, hay tres tipos de forma de los títulos en función de las tramas de la novela. Los títulos de los capítulos de la trama A están escritos en línea recta; los títulos de los capítulos de la trama B se corresponden respectivamente a las formas de los títulos serpenteantes; y finalmente los títulos de los capítulos de la trama C se corresponden a la fecha de escritura de la carta. Todos los capítulos siguen esta norma, excepto el capítulo 23, aunque ya veremos más adelante el motivo por el que escapa de esta norma.

---

<sup>489</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer Ver documento 1.1. del anexo, p. 464

Este hecho no es casual; la distinta elección tipográfica se debe a una distinción muy importante en la trama del libro: la diferencia del tono en la narración. Hay momentos en que la narración es más realista y sobria (tramas A y C, narradas por Alex), y otros momentos en los que la narración es más extravagante y goza de un mayor grado de ficcionalización (tramas B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub> narradas por Safran Foer).

Una de las principales diferencias entre las tramas A-C y B<sub>1</sub>-B<sub>2</sub> consiste en el tipo de ficción que utiliza el autor en cada trama, es decir, a pesar que toda la novela sea una ficción declarada, cada trama establece una relación diferente con la realidad. Cada autor decide qué tipo de modelo de mundo establece, en función de sus objetivos. Tomás Albadalejo, distingue tres tipos de modelos de mundo, en función de su relación con la realidad:

“[El modelo de mundo de tipo I] se caracteriza por estar formado por instrucciones que corresponden a reglas propias de la realidad efectiva, por lo que en tal caso lo que hace es adoptar una sección de la propia realidad efectiva [...] son textos no ficcionales; por lo general, se trata de textos de lengua común, así como de textos periodísticos e históricos. Los de este tipo son modelos de mundo de lo verdadero.

[El modelo de mundo de tipo II] construye una serie de instrucciones que no son propias de la realidad efectiva, con la que, sin embargo, mantienen una relación de semejanza. De estas instrucciones dependen seres, estados, procesos, acciones e ideas que, si bien no forman parte de la mencionada realidad, tienen unas características tales que podrían perfectamente pertenecer a la misma. [El texto que lo representa es] un texto ficcional verosímil e independiente de la realidad efectiva al ser una construcción lingüística que establece una realidad particular.

[El modelo de mundo de tipo III] está “formado por instrucciones que son distintas de la realidad efectiva y que no son semejantes a ésta, de tal manera que proyectan seres, estados, procesos, acciones e ideas que ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva.”

Esta distinción de Albadalejo nos permite diferenciar las tramas A y C de las tramas B<sub>1</sub>-B<sub>2</sub>. Las tramas A y C se caracterizan por ser textos en los que, según la tipología de Albadalejo, se refleja el modelo de mundo del tipo II. Es decir, es un texto ficcional que recoge una serie de personajes, circunstancias y acciones que no existieron en la realidad efectiva, aunque su semejanza con la realidad, nos hace pensar que podrían haber existido perfectamente. Hay una voluntad en que todo lo que se narra sea reconocido por el lector como algo

que podría haber sucedido en el mundo real. Los lugares, el contexto socio-político, las preocupaciones de los personajes, las acciones y los sucesos, entre otros, son absolutamente verosímiles.

En cambio, la trama B ( $B_1$  y  $B_2$ ) se caracteriza por reflejar el modelo de mundo del tipo III. Esto significa que se proyectan seres, sucesos, acciones y procesos que no forman parte de las cosas posibles en este mundo, y por eso reconocemos que lo que sucede en esa narración no puede suceder en nuestro mundo. Esto no tiene por qué afectar a la verosimilitud del texto, puesto que como lectores, optamos por aceptar ese mundo no posible. Esto es lo que sucede cuando, por ejemplo, aceptamos que el kolker sobreviva con una cuchilla dentada clavada en la mitad exacta de su cráneo, o que Safran tuviese un brazo inútil por una concatenación de factores desencadenados al nacer con todos los dientes.

Por eso, en las narraciones en la que se refleja un modelo de mundo de tipo III, les aplicamos una "credibilidad especial". O más concretamente, al proceso por el cual aceptamos acontecimientos que sabemos que no serían posibles en nuestro mundo lo llamamos la "suspensión de la incredulidad":

"[La] credibilidad especial de los textos literarios, interior a la lectura; una credibilidad como entre paréntesis, a la cual corresponde, por parte del lector, una actitud que Coleridge define como *suspension of disbelief*, suspensión de la incredulidad. Esta *suspension of disbelief* es condición para el éxito de toda invención literaria, aunque éste se sitúe declaradamente en el reino de lo maravilloso y de lo increíble."

Para ahondar más en la peculiaridad de la trama B, vamos a dilucidar con cierto detalle el concepto de "mundo posible" de Umberto Eco en oposición al mundo "real". Un ejemplo de este último puede ser un libro de ficción pero documentado sobre el descubrimiento de América, que trata lo que llamamos el mundo real. En este libro, todo lo que acontece se da en el mundo real "(por ejemplo, que Irlanda se encuentra al oeste de Inglaterra, que en primavera florecen los almendros y que la suma de los ángulos internos de un triángulo es ciento ochenta grados)".

En cambio, en un cuento, como Caperucita Roja, se amuebla el mundo narrativo con una cantidad limitada de individuos (la niña, la mamá, el lobo, la abuelita, el cazador), dotados de una cantidad limitada de propiedades. Algunas de las atribuciones se ajustan a las del mundo real, por ejemplo que el bosque está formado de árboles, pero otras son propias de ese mundo, como el hecho

que el lobo hable, o que la niña y la abuela sobrevivan a la ingurgitación del lobo.

Un mundo posible es una construcción cultural. Es decir, que el mundo de la fábula de Caperucita Roja ha sido "hecha" por Perrault. Ahora bien, el mundo posible parte de un mundo real, por eso en la fábula de Caperucita nos dice que es una niña, cuyo referente es compartido con el mundo real. Cuando tenga que incorporar elementos fantasiosos, como que el lobo habla, entonces el texto nos lo aclara. Esto es así porque [n]ingún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real.

Es en este momento en el que es pertinente hacer notar una apreciación curiosa de Ernesto Sábato sobre el binomio realidad-ficción: "Es característico de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!"<sup>490</sup>

Estos criterios son los mismos que rigen las tramas B<sub>1</sub>-B<sub>2</sub>, y que la diferencian notablemente de las tramas A y C, en las que los acontecimientos son más propios de lo que sucede en el mundo real. Ahora bien, la trama A y la trama C también difieren en un aspecto importante: mientras que la trama A es eminentemente de acción, la trama C recoge los pensamientos del narrador, y nos cuenta alguna de sus acciones a través del género epistolar, una peculiaridad que sin duda marca una zanja respecto a la narración de la trama A.

El tono de la narración varía, porque también varía el narrador. La narración de Alex se caracteriza, en un inicio, por un tono cómico (producido por la vis cómica del narrador), y por el peculiar uso del inglés, debido a su poco conocimiento del idioma, que le otorgan un idiolecto muy peculiar. Después, este tono cómico va dejando lugar al tono trágico. A pesar que sepamos que la historia que nos explica Alex es ficción, la historia en sí misma tiene la forma y las características de nuestro mundo real. Los referentes físicos (por ejemplo, la ciudad de Odesa, Lvov, y Lutsk) son ciudades reales, y la realidad que nos describe Alex coincide con una imagen que nosotros podemos identificar como realista.

La narración de Jonathan, en cambio, adopta un tono muy diferente. Lo que nos expone la narración de Jonathan es un mundo que nosotros no

---

<sup>490</sup> SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1997, p. 175

identificamos como real (modelo de mundo del tipo III, según Albadalejo), puesto que tiene un tono muy imaginativo, y casi mitológico (tanto en la creación como en la destrucción del shtetl de Trachimbrod). Jonathan nos presenta un mundo de ficción no verosímil, en el que, como ya hemos dicho, hay un hombre que sobrevive con aparente normalidad después de que una sierra dentada se le clave en medio de la cabeza.

Su elección de narradores y del tono de la narración debe ser así a la fuerza: debe quedar claro que la narración de Jonathan es una reconstrucción ficcional (más ficción que la historia que explica Alex) porque las evidencias del pasado han desaparecido. Del pasado no queda constancia histórica porque Trachimbrod ha sido absolutamente destruido. Su tono es marcadamente mágico y mitológico, pero no compromete la verosimilitud de la historia. Aceptamos que Jonathan Safran Foer, el personaje de una parte de la historia, nos explique otra parte de la historia, de la que sabemos que no puede saber nada, porque no ha quedado nada del pasado de sus antepasados.

Como hemos dicho con anterioridad, todos los capítulos siguen esta norma, excepto uno. Entre los títulos de los capítulos de la trama A, que deberían tener la misma forma de título recto, el capítulo 23 es la única excepción, puesto que la forma del título es serpenteante. La explicación es clara. El capítulo 23 actúa como punto de encuentro entre los principales dos tiempos de la narración: la del pasado remoto y la del pasado reciente, en la voluntad de los dos jóvenes de saber qué sucedió durante el Holocausto. Habiendo llegado a Trachimbrod, o mejor dicho, a la explanada que un día fue Trachimbrod y de la que ya no queda nada excepto un monumento conmemorativo, Lista les explica a Alex, Jonathan y el abuelo lo que pasó allá el día de la destrucción del shtetl. En este momento, su narración adopta unos tintes estilísticos más próximos a la historia de Brod y de Safran, que no al momento presente, porque el personaje de Lista parece más un personaje salido de las tramas del pasado que no paso de las del presente de la narración.

A continuación expondremos el orden con el que analizaremos los capítulos del libro, en función de las cuatro tramas que el autor ha imbricado en la historia. Son las tramas del viaje de búsqueda de Augustine (A); la trama de la creación de Trachimbrod ( $B_1$ ), de la que Brod es la protagonista; la trama de la destrucción de Trachimbrod ( $B_2$ ), de la que Safran es el protagonista; y finalmente, la trama en la que se muestra los efectos del viaje de búsqueda de Augustine por las vidas de Alex y su familia (C).



<b>Nº</b>	<b>TITULO DEL CAPÍTULO</b>	<b>TRAMA</b>
1	OBERTURA AL COMIENZO DE UN VIAJE MUY RÍGIDO	A
5	OBERTURA AL ENCUENTRO CON EL HÉROE Y LUEGO ENCUENTRO CON EL HÉROE	A
10	AVANZANDO HACIA LUTSK	A
15	LA MUY RÍGIDA BÚSQUEDA	A
18	ENAMORARSE	A
23	LO QUE VIMOS CUANDO VIMOS TRACHIMBROD O ENAMORARSE	A
26	OBERTURA A LA ILUMINACIÓN	A
29	ILUMINACIÓN	A
2	EL PRINCIPIO DEL MUNDO LLEGA A MENUDO	B <sub>1</sub>
3	EL SORTEO, 1791	B <sub>1</sub>
6	EL LIBRO DE LOS SUEÑOS RECURRENTE	B <sub>1</sub>
7	ENAMORARSE, 1791-1796	B <sub>1</sub>
8	OTRO SORTEO, 1791	B <sub>1</sub>
11	ENAMORARSE, 1791-1803	B <sub>1</sub>
12	SECRETOS RECURRENTE, 1791-1943	B <sub>1</sub>
13	UN DESFILE, UNA MUERTE, UNA PETICIÓN, 1804-1969	B <sub>1</sub>
16	LA ESFERA, 1941-1804-1941	B <sub>1</sub>
19	¡EL BANQUETE NUPCIAL FUE TAN EXTRAORDINARIO! O TODO DECAE DESPUÉS DE LA BODA, 1941	B <sub>2</sub>
20	VÍCTIMA DEL AZAR, 1941-1924	B <sub>2</sub>
21	EL ESPESOR DE LA SANGRE Y DEL DRAMA	B <sub>2</sub>
24	ENAMORARSE, 1934-1941	B <sub>2</sub>
27	ENAMORARSE, 1934-1941	B <sub>2</sub>
30	¡EL BANQUETE NUPCIAL FUE TAN EXTRAORDINARIO! O EL FIN DEL MOMENTO QUE NUNCA FINALIZA, 1941	B <sub>2</sub>
31	LAS PRIMERAS BOMBAS, Y LUEGO EL AMOR, 1941	B <sub>2</sub>
32	LA MANÍA DE LA MEMORIA	B <sub>2</sub>
33	EL PRINCIPIO DEL MUNDO LLEGA A MENUDO, 1942-1971	B <sub>2</sub>
4	20 de julio de 1997	C
9	23 de septiembre de 1997	C
14	28 de octubre de 1997	C
17	17 de noviembre de 1997	C
22	12 de diciembre de 1997	C
25	24 de diciembre de 1997	C
28	26 de enero de 1998	C
34	22 de enero de 1998	C

### 5.3. NARRADORES, NARRATARIOS Y FOCALIZACIÓN

En la trama también se evidencia una diferencia notable en función del narrador de las historias. Hay dos narradores-personaje principales: Alexander Perchov, y Jonathan Safran Foer. El hecho que haya dos narradores principales, también genera una división natural y potente del libro en dos partes, en función de qué narra cada narrador. Jonathan narra las tramas del pasado remoto (B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub>): la trama de la creación del shtetl de Trachimbrod –que protagoniza Brod–, y la trama de destrucción del mismo shtetl –que protagoniza Safran–; mientras que Alex narra las tramas A y C: la trama del viaje de búsqueda de Augustine (A) y como ha afectado este viaje en la vida de su familia, que explica en las cartas que le envía A Jonathan (C).

El narrador Jonathan explica la historia de sus ancestros, un pasado anterior a su propio nacimiento (del 18 de marzo de 1791 al 18 de marzo de 1942), y el narrador Alex, narra hechos sucedidos entre el junio de 1997 y enero de 1998, exceptuando la última carta, que está escrita por el abuelo del Alex. Esto genera una escisión en dos partes: los capítulos narrados por Jonathan (18) y los capítulos narrados por Alex (16), o mejor dicho, Alex y la carta del abuelo (15+1).

Narrador	Trama	Momento de la narración	Nº capítulos
Alexander Perchov La última carta escrita por el Abuelo	A. Trama de búsqueda de Augustine	1-07-1997 3-07-1997	8
	C. Trama de las cartas de Alex	20-07-1997 22-01-1998	8
Jonathan Safran Foer	B <sub>1</sub> . Trama de Brod	1791 - ...	9
	B <sub>2</sub> . Trama de Safran	1924-1942	9

El narrador Alex nos explica una historia que ha vivido, y por lo tanto es un narrador-personaje, o más concretamente, un narrador-protagonista, cosa que en la terminología de Genette<sup>491</sup> se conoce como *un narrador autodiegético*. Alex también es *un narrador intradiegético*, puesto que se trata de un personaje de dentro de la ficción que sólo puede explicar las cosas como un narrador interno. Combinando la relación del narrador con la historia, y con

<sup>491</sup> GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1991.

el nivel de narración en el que se sitúa, Alex sería *un narrador intrahomodiegético* porque es un personaje que cuenta su propia historia desde dentro de la narración.

Por otro lado, Jonathan es un narrador *heterodiegético*, porque a diferencia del narrador Alex, no ha vivido la historia que está narrando. También es un narrador *extradiegético*, porque consideramos el narrador *como si* perteneciera al mundo real (actúa de nuevo el contrato de la ficción), *como si* fuera una persona física, que nos explica una historia pasada. Combinando los dos conceptos anteriores, el narrador Jonathan es *un narrador extraheterodiegético*, porque cuenta la historia desde fuera y no explica hechos vividos. Ahora bien, hace falta tener en cuenta que el narrador Jonathan forma parte de la otra trama de la historia y que la parte de su narración tiene un componente más fantasioso que no la narración que hace Alex, como si fuera *real*.

Así pues, según si tenemos un narrador de dentro o de fuera de la narración, o según la tipología de Genette, los narradores Alex y Jonathan adoptan niveles narrativos opuestos, como se puede apreciar en el cuadro:

<b>Narrador Alex</b>	<b>Narrador Jonathan</b>
Autodiegético (homodiegético)	Heterodiegético
Intradiegético	Extradiegético
Intrahomodiegético	Extraheterodiegético

Esta oposición de narradores muestra dos perspectivas distintas ante la narración de los hechos del Holocausto y se nos presenta como una evidencia que la implicación del peso de la narración en la vida de Alex es superior a la de Jonathan, contrariamente a lo que podríamos creer en un principio, puesto que el libro se articula con el *macguffin* de la búsqueda de Augustine, la salvadora del abuelo de Jonathan. Aunque Jonathan parezca ser el protagonista, se oculta tras su aparente "mostrarse", y descubrimos más sobre la vida y los sentimientos de Alex que sobre los de Jonathan.

En *Everything is Illuminated*, los nombres tienen un papel importante. El autor del libro Jonathan Safran Foer, pone su mismo nombre a un personaje, y además, sabemos que ese mismo personaje es el narrador de una parte de la historia, de modo que bajo el mismo nombre coinciden tres elementos básicos de la narración: autor, narrador y personaje. Estos tres requisitos, como hemos visto anteriormente, son los necesarios para establecer lo que es conocido por

*autoficción*. Ahora bien, no todas las tramas tratan sobre la vida del autor-narrador-personaje Jonathan Safran Foer. De hecho no tenemos tantos detalles directos de este personaje, en comparación con otro personaje como Alex. Por eso creemos que más bien se trata de una *autoficción genealógica*. El interés no es tanto abordar el yo del autor como abordar la influencia del pesado legado familiar sobre el autor. Un legado sobre el que no puede investigar nada, porque todo se ha eliminado tras la destrucción del Holocausto. A pesar de esto, creemos que es una autoficción porque sin duda se priorizan los reclamos de ficción por encima de los autobiográficos o reales. Es el punto de vista del escritor lo que se quiere potenciar y juega con los límites entre las convenciones de escritor, narrador y personaje.

Para nosotros el principal interés del hecho que el autor opte por este tipo de autoficción es el hecho de observar la tesis principal del libro: el descubrimiento de elementos importantes de la propia identidad y modo de ser se arraigan en lo acontecido en los antepasados y en los secretos que se han ocultado a las generaciones posteriores. Por eso, una novela que como nos dice el autor en su entrevista, empezó como una historia del siglo XXI acaba desarrollándose, doblándose en cantidad de páginas y tramas, hacia el pasado familiar. Los antepasados y sus secretos nos dan explicaciones y soluciones a nuestro presente.

Es muy sugerente e interesante la elección y combinación de estos dos tipos de narradores. En primer lugar, y empezando por la elección de Jonathan, este narrador tiene la peculiaridad de tratarse de un narrador omnisciente pero que identificamos como Jonathan Safran Foer. Hace falta tener en cuenta que la elección del narrador omnisciente (también llamado autorial) tiene ventajas, pero a la vez, tiene una serie de implícitos que hacen que este tipo de narrador disfrute de poca popularidad en nuestros tiempos, como apunta Lodge:

“El método narrativo autorial es particularmente apto para ofrecernos ese tipo de conocimiento enciclopédico y de sabiduría proverbial. Hacia finales del siglo pasado, con todo, la voz autorial cayó en desuso, en parte porque disipa la ilusión de realismo y reduce la intensidad emocional de la experiencia representada, al llamar la atención sobre el acto de narrar y también porque afirma una especie de autoridad, de omnisciencia casi divina, que nuestra época escéptica y relativista se resiste a conceder a nadie. La narrativa moderna ha tenido tendencia a suprimir o eliminar la voz autorial, presentando la acción a través de la conciencia de los personajes, o confiando directamente a éstos la tarea de narrar. Cuando

excepcionalmente se emplea ese narrador omnisciente en la narrativa moderna, se suele hacer con cierta autoconciencia irónica.”<sup>492</sup>

Así pues, la posición de narrador omnisciente es la que más interesaba al autor para narrar la supuesta historia pasada de sus ancestros, puesto que es aquel que sabe lo que pasa y lo que piensan y sienten sus personajes. Ahora bien, el narrador omnisciente Jonathan Safran Foer, es un narrador posmoderno, que no para de romper continuamente la ilusión del conocimiento absoluto de todo lo que sucede propia del narrador clásico. Jonathan es más bien un narrador *pseudo-omnisciente* porque no conoce todo lo que un autor omnisciente debería saber, como se pone de manifiesto en la primera frase de la trama B<sub>1</sub> cuando no sabe quien conducía la carreta cuando sucede el accidente. Al narrador Jonathan de *Everything is Illuminated* le falta esa “autoridad divina” decimonónica. Su autoridad procede de la posición de descendiente, puesto que nos habla de su familia. Él tiene todo el derecho a hablar como descendiente (y por lo tanto susceptible a sentirse ofendido u afectado por lo que se diga de sus ancestros).

También, se prioriza su posición como descendiente en la narración de las historias de Brod y Safran. Tras la aparición del bebé nos explica su vinculación con ella: “And the baby? My great-great-great-great-grandmother?”<sup>493</sup> o cuando tras el sorteo del bebé, Yankel es el afortunado y el narrador apostilla: “We were to be in good hands”<sup>494</sup>. No solo la pequeña Brod, sino toda la familia posterior. El interés de su historia no recae en el personaje Jonathan, sino en la historia de su linaje.

Por otro lado Jonathan Safran Foer *no puede* conocer lo que cuenta de sus familiares. La destrucción del shtetl, de sus registros, de toda constancia de existencia hace que justamente sea a través de la vía de la ficción, y del tono fantástico que la envuelve, el único modo de reconstruir el pasado. Así pues, no afecta a los intereses del autor que la ilusión de realismo se disipe, porque es justo lo que busca en esta parte de la novela. No puede ser realista, porque no queda evidencia del pasado y no se puede reconstruir.

---

<sup>492</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.28

<sup>493</sup> FOER, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated*. New York: Harper Perennial, 2003, p.16. En la edición española: “¿Y el bebé? ¿Mi tátara-tátara-tátara-tátara-tatarabuela?” FOER, Jonathan Safran. *Todo está iluminado*. Barcelona: Lumen, 2002, p.38

<sup>494</sup> FOER, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated*. New York: Harper Perennial, 2003, p.22. En la edición española: “Habíamos caído en buenas manos”. FOER, Jonathan Safran. *Todo está iluminado*. Barcelona: Lumen, 2002, p.38

Por otro lado, descubrimos que Alex es un narrador-personaje que nos ha mentido en el principio de la novela, y por lo tanto se revela como un narrador-personaje indigno de nuestra confianza. En un principio, se presenta como le gustaría ser, y nos miente y se oculta tras la máscara del ideal de virilidad que le ha transmitido su padre. De hecho, la evolución del personaje de Alex de joven inmaduro a hombre que toma las riendas de su familia pasa por dejar de ser un personaje mentiroso, que se esconde tras unas máscaras que le confieren una identidad falsa, para ser un personaje fiable, definido por su abuelo como un hombre decente y honesto.

Un narrador poco fiable sirve precisamente para revelar de una manera interesante la distancia que media entre la apariencia y la realidad, y para mostrar cómo los seres humanos distorsionan o esconden ésta,<sup>495</sup> y este es uno de los principales temas de la novela: los secretos, la ocultación de la verdad y los motivos que lo pueden justificar. La poca fiabilidad de Alex en el primer capítulo de la novela nos permite reflexionar sobre el concepto de verdad y su dificultad de transmisión. Ahora bien, estos personajes tienen que ser por fuerza personajes dentro de la historia, porque sería inaceptable un narrador omnisciente que nos mintiese:

“Un narrador “omnisciente” indigno de confianza es casi una contradicción en los términos, y sólo podría darse en un contexto muy heterodoxo y experimental. Incluso un personaje-narrador no puede ser indigno de confianza al cien por cien. Si todo lo que dice es palpablemente falso, eso sólo confirma lo que ya sabíamos: que una novela es una obra de ficción. Tiene que haber alguna posibilidad de discriminar entre la verdad y la falsedad en el interior del imaginario mundo de la novela, como lo hay en el mundo real, para que la historia suscite nuestro interés.”<sup>496</sup>

Por otro lado, el narratario es el destinatario de la narración, aquella persona, o mejor dicho, instancia o posición del discurso, a quien el narrador dirige de manera más o menos explícita la narración. Se podría decir que así como hay un yo que designa el narrador hay un tú que designa al narratario, sobre todo cuando este narratario es un personaje de la historia que la escucha o la transcribe. Además, “toda novela debe tener un narrador, por más impersonal que sea, pero no necesariamente un narratario. [...] Un narratario,

---

<sup>495</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.230-231

<sup>496</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.230-231

sea cual sea, es siempre un recurso retórico, un modo de controlar y de complicar las reacciones del lector real que permanece fuera del texto."<sup>497</sup>

En *Everything is Illuminated*, hay una notable presencia de los narratarios. Hay varias alusiones a los narratarios dentro del texto y sin duda, dotan a la obra de una notable complejidad. Por ejemplo, el narrador Jonathan Safran Foer es también el narratario de las cartas que le escribe Alex, el otro narrador de la novela.

La presencia del narratario, como hemos dicho, es continua en la novela. Cuando Alex narra y contesta mediante sus cartas la correspondencia mandada por el narrador Jonathan, le hace algunas puntualizaciones a lo que se puede o no publicar de lo que está escribiendo. Por lo tanto, tiene constantemente en mente que su texto va a ser leído. El efecto que crea con eso el autor es el de una mayor intimidad. Alex escribe para Jonathan y para un hipotético público que lo pueda leer. Pero como el filtro anterior es Jonathan, le abre el corazón a su amigo y le cuenta cosas, intimidades, que no contaría a nadie más que a él, y que le hace saber a Jonathan que esto es un secreto entre ellos dos. Esto nos hace partícipes del círculo de intimidad que forman los dos narradores. Veamos un ejemplo:

"I discovered him crying once, in front of the television. (Jonathan, this part about Grandfather must remain amid you and me, yes?)"<sup>498</sup>

De esta frase queremos remarcar un elemento muy importante y que se repetirá en varios momentos a lo largo del libro. En medio del texto incluye una nota, entre paréntesis, dirigida a Jonathan, su narratario. Lo pone entre paréntesis por si las moscas un día se publicara este texto, no querría que se supiera esta cuestión en concreto. Porque en su escritura, Alex contempla la posibilidad que lo que escribe se pueda publicar para un público desconocido (los *lectores*). Ahora bien, la única certeza que tiene es que este texto lo leerá un narratario directo: el personaje Jonathan Safran Foer.

Ahora bien, Jonathan acaba publicando los paréntesis (esos secretos susurrados al oído de Jonathan) y sin duda, puede parecer una traición a la voluntad del amigo. Pero Jonathan lo tiene claro: en su viaje han descubierto el veneno que encierran los secretos, por eso es partidario de abrir la herida ante

---

<sup>497</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.127

<sup>498</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 5. En la edición española: "Un día le sorprendí llorando en frente de la televisión. (Jonathan, esta parte acerca del Abuelo debe quedar entre tú y yo, ¿de acuerdo?)" FOER. *Todo está iluminado*, p. 14

nuestros ojos porque es la única opción para acercarnos a la comprensión y para poder superar el dolor de sus ancestros que condiciona su presente.

“Si en una narración hay (como mínimo) un narrador, también debe de haber (como mínimo) un narratario, a quien se dirige la narración, y que puede ser designado explícitamente o no por un tú.” En *Everything is Illuminated*, los narratarios están claramente presentes, porque los narradores los hacen explícitos. Los narratarios tanto de la narración del viaje de búsqueda de Augustine como de las cartas de Alex son dos: Jonathan y los *lectores*. Con Jonathan establece una especial vinculación narrador-narratario, y por eso le dirige notas en el texto, explicándole cosas que no quiere que se publiquen y por lo tanto se hagan evidentes para todos los lectores. Por otro lado, nos referimos a unos *lectores* en abstracto, porque la finalidad del libro es su hipotética publicación, puesto que esta es la finalidad declarada por Jonathan a Alex.

Por otro lado, cuando hablamos de focalización hace falta que entendamos que es el narrador quien focaliza, es decir, quien dirige el foco de interés de la narración y lo sitúa en o dentro de un(os) personaje(s), que es focalizado por lo tanto; dicho de otro modo, el narrador dirige la atención del lector hacia uno u otro personaje y, en particular, hacia a su interior.<sup>499</sup>

Además, “[u]n acontecimiento real puede ser –y suele ser– vivido por más de una persona, simultáneamente. Una novela puede ofrecer diferentes perspectivas sobre el mismo acontecimiento, pero sólo una a la vez.” Incluso si es el narrador omnisciente el que adopta el punto de vista de los personajes, sólo privilegiará uno o dos de ellos. Es importante tener presente la focalización en las narraciones, puesto que una “narración totalmente objetiva, totalmente imparcial, puede ser una aspiración válida en periodismo o historiografía, pero una historia ficticia difícilmente captará nuestro interés a menos que sepamos a quien afecta.”<sup>500</sup>

La elección de la voz y el punto de vista del novelista para narrar *Everything is Illuminated* influye enormemente sobre la reacción, tanto emocional como moral, de los lectores. En el caso del narrador Alex, este adopta una *focalización interna fija*. Es decir, el narrador adopta el punto de vista de un único personaje, en este caso, él mismo. La novela empieza con un narrador que desconoce todo sobre el Holocausto (tiene integrado un concepto

---

<sup>499</sup> ABELLAN; BALLART; SULLÀ. *Introducció a la teoria de la literatura*, p. 183.

<sup>500</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.50



profundamente antisemita de los judíos, sin ser consciente de ello) y acaba conociendo como está de implicado en su pasado familiar y en su presente más directo. La elección de este narrador, cómico, ingenuo y absoluto desconocedor de lo que va a buscar, nos pone en una situación cómoda como lectores. No tenemos que saber nada, como el mismo narrador, sino que lo vamos descubriendo con él.

En cambio, la focalización del narrador Jonathan es interna variable, porque el narrador adopta el punto de vista de varios personajes. Va cambiando el punto de vista en función del personaje de interés de la historia. Esta es la mejor de las opciones, puesto que en la narración de Jonathan trata primero la historia de Brod y después la de Safran, y al compartir protagonismo las dos historias, el punto de vista debe variar, en función del protagonista. También es importante saber cosas que nos hagan comprender los mundos en los que habitan estos personajes, y por esto la focalización se centra en ciertos personajes, como Yankel, cuando nos habla de su historia anterior al nacimiento de Brod, o la niña gitana, y su amor por Safran.

### **5.3.1. El narrador y el narratario en el género epistolar**

La singularidad de la trama C, las cartas que Alex le manda a Jonathan, consiste en la diferencia de género respecto a las otras tramas, muy especialmente a la trama A en que Alex también es el narrador. Así pues, las tramas A y C están vinculadas por la información que nos aportan de los mismos personajes y la misma historia, pero se diferencian sobre todo por el género, que en la trama C es epistolar.

Las novelas epistolares, enormemente populares en el siglo XVIII, fueron concebidas originariamente para conseguir que la ficción pareciera realidad, y para que la convención parezca creíble, el novelista está obligado a poner una distancia considerable entre sus correspondientes, como efectivamente sucede entre los dos amigos, Alex y Jonathan, una vez Jonathan regresa a Estados Unidos. El género epistolar tiene unas características propias. Es una forma de ficción narrativa en primera persona, pero está dotada de algunos rasgos especiales que no se encuentran en el modo autobiográfico más habitual. Mientras que la historia que forma una autobiografía le es conocida al narrador antes de empezar a escribir, las cartas son la crónica de un proceso que está en curso, en las que se muestran las alegrías y aflicciones presentes, las

incertidumbres y los peligros que acechan al personaje. Además, aunque solo haya un escritor, la carta permite, a diferencia de otro género cercano como el diario, dirigirse siempre a un destinatario específico, "cuya reacción, tal como el narrador imagina, condiciona el discurso y lo hace retóricamente más complejo, interesante y oblicuamente revelador"<sup>501</sup>

Así pues, la narración de Alex no se circunscribe únicamente a la narración de la aventura vivida conjuntamente con Jonathan, sino que su narración abarca también las cartas que posteriormente le manda a Jonathan. En las cartas se aporta cierta información que completa las tramas A, B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub>, pero también hay una nueva información en la trama C que nos soluciona algunas preguntas que nos habíamos planteado a raíz de lo que vamos leyendo en las tramas A y la misma trama C. Es decir, la trama C sirve de soporte a las otras tramas, pero también presenta un contenido propio.

El tono de la narración de Alex varía entre la trama A y la trama C, puesto que en las cartas Alex no es un narrador asertivo, que ha digerido lo que le ha sucedido y nos lo puede contar desde la posición que concede conocer el final. En las cartas, en cambio, a Alex le suceden cosas muy significativas para su vida, y nos lo va contando, con las dudas, y el tormento emocional que esto le provoca. La proximidad y la empatía que nosotros lectores experimentamos con su proceso y evolución es mucho mayor.

Además, aunque no leamos las cartas que Jonathan le manda a Alex, Alex recoge los comentarios de Jonathan, de modo que captamos el diálogo entre los dos, y esto enriquece el texto. Podemos deducir muchas de las cosas que Jonathan escribe a Alex, por las respuestas que éste le da en sus cartas, y sabemos a ciencia cierta que Alex y Jonathan se mandan los respectivos capítulos de su parte de la novela.

En las correcciones y reflexiones de Alex sobre los capítulos del libro que le manda Jonathan, Alex plantea muchas de las quejas que, como lectores, podemos hacer de las elecciones estéticas del autor. De este modo el autor nos hace saber que hay una intención tras cada una de sus elecciones, incluso las más controvertidas, y esto nos hace intentar encontrar una respuesta, un porqué. Este es un ejercicio complejo de metaficción y reflexión sobre la escritura. Sin duda, es en las cartas en las que aparece una mayor reflexión sobre el modo de escribir sobre el Holocausto.

---

<sup>501</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.45-46

Por eso el intercambio de cartas entre los dos actúa, como advierte Carme Riera, como un diálogo:

“La epístola es parte de un diálogo, de un diálogo aplazado, vertido en los moldes del lenguaje coloquial cuyos rasgos relevantes reproduce. [...] Quizá el mayor problema estriba en el hecho de hacer partícipe al lector no destinatario de estos elementos convivenciales que unen al emisor y receptor [...] La epístola es expresión única de quien la escribe. En el transcurrir de la pluma se nos va mostrando o escondiendo una visión particular y no contrastada”.<sup>502</sup>

En el libro que nos ocupa, el problema al que apunta Riera sobre la dificultad de hacer partícipe al lector no destinatario de los elementos convivenciales no es tal, puesto que conocemos con detalle los tres días que compartieron juntos los dos personajes (expuestos en la trama A). Lo que queda claro es que se trata de un diálogo aplazado, ya que se plantean preguntas y estas se responden, como registra posteriormente Alex en las cartas siguientes. Así pues, Alex contesta a las cartas de Jonathan, a las que no tenemos acceso; imagina las reacciones de su amigo y anticipa las respuestas; expresa sus anhelos y desvela sus secretos e intimidades, mostrando así elementos del carácter de su personaje y su evolución personal. A veces las cartas se leen como monólogos dramáticos, en los cuales oímos solamente una parte del diálogo, y deducimos el resto.

#### **5.4. EL ESPACIO Y EL TIEMPO DE LA HISTORIA**

Uno de los aspectos más remarcables de la descripción literaria de los espacios es que no se proporcionan imágenes claras, y mayoritariamente inequívocas, como sucede con los espacios que podemos ver en el cine. En los espacios de las narraciones, la imaginación llena los vacíos que dejan los espacios no descritos. Por eso lo que se decide describir no es casual, puesto que el autor selecciona la información, y decide dar más o menos detalles. De hecho, en las descripciones modernas, se pretende “hacer ver”, más que no explicar con gran profusión de detalles como son los lugares en los que sucede la acción. Por eso, el escritor selecciona detalles muy concretos que, a modo de

---

<sup>502</sup> RIERA, Carme. “Grandeza y miseria de la epístola” en Mayoral (ed.) *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra, 1990, p.158

pinceladas, dan la imagen de espacio que él quiere transmitir, dejando el resto para la imaginación del lector.

Las descripciones de los espacios del libro no se caracterizan por el detalle, a diferencia de algunas descripciones de personajes. Los espacios quedan esbozados con pocos datos, o de manera indirecta. Por ejemplo, deducimos que el río Brod es amplio y profundo porque hay la barca del pescador Bitzl Bitzl, y porque se hunde entera la carreta y el caballo. Las descripciones del libro se caracterizan por sus frases, muy visuales y cargadas de significado. No es una descripción clásica en la que se nos describen los árboles, las hojas, el río, la forma de la barca, etc. Hay pocos detalles en la descripción, pero está poblado de objetos y elementos cargados de connotaciones afectivas.

De hecho el texto está poblado de cosas que emergen en el agua, que están guardados en cajas, evocan historias pasadas y atan y liberan a la vez. Por eso los listados de objetos son una explosión sensorial que carga los lugares de imágenes y no se echa de menos la descripción. Las listas, dice David Lodge: "Ilustra[n] el potencial expresivo de la enumeraciones en la ficción. A primera vista un mero catálogo de objetos intrascendentes parecería fuera de lugar en una narración basada en unos personajes y un argumento. Pero la prosa de ficción es maravillosamente omnívora, capaz de asimilar discursos no ficticios de todo tipo: cartas, diarios, declaraciones, incluso listas... y adaptarlos a sus propios fines."<sup>503</sup> Por eso, no solo las listas dan color a la narración, sino que sirven para crear un mosaico de objetos que vincula unas tramas con las otras.

David Lodge explica también que "la descripción en una buena novela no es nunca sólo descripción. El sentido del lugar fue un desarrollo bastante tardío en la historia de la narrativa. Como observó Mijail Bajtín, las ciudades de la narración clásica son telones de fondo para el argumento y resultan intercambiables: lo mismo daría Éfeso que Corinto o Siracusa, dado lo poco que se nos dice de esas ciudades. [...] El movimiento romántico [...] examinó el efecto del *milieu* sobre el hombre, abrió los ojos del público a la sublime belleza del paisaje y, andando el tiempo, al sombrío simbolismo de los paisajes urbanos en la era industrial."<sup>504</sup>

---

<sup>503</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.101

<sup>504</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.93

Trachimbrod cumple con este requisito. Es mucho más que un lugar, puesto que *es el lugar* de la novela. Por un lado es el lugar en el que se desarrolla toda la acción *histórica* de las tramas  $B_1$  y  $B_2$ , y por otro lado es el lugar *al que se desea llegar*. Trachimbrod es la auténtica búsqueda de la trama A de la novela. La *nada* de Trachimbrod muestra la huella del exterminio. Por eso, el lugar por antonomasia en la novela es Trachimbrod, ya que es el nexo de unión de todas las tramas.

Su descripción varía en función del tiempo histórico del que se hace la narración. El shtetl entre 1791 y 1809, entre 1924 y 1942, y el 4 de julio de 1997. En la sobreposición de estas tres capas, de las imágenes que se fijan en nuestra imaginación sobre el shtetl, nosotros montamos, creamos, damos vida, y se la quitamos, dejándolo finalmente yermo. Este juego de imágenes del mismo lugar (Trachimbrod) nos permite comprender la mutabilidad de los paisajes y lugares del Holocausto en tiempos distintos. Podríamos decir que Trachimbrod sufre una constante evolución, y casi se convierte en un personaje de novela con su origen y su destrucción.

#### **5.4.1. El desconocido Trachimbrod del pasado**

Las tramas  $B_1$  y  $B_2$  se caracterizan por la omnipresencia de un único lugar: el shtetl de Trachimbrod. Toda la acción descrita en las tramas de Brod y Safran sucede en el shtetl o en sus alrededores. Ahora bien, tanto en una trama como en la otra, no hay descripción alguna de los espacios del shtetl, es decir, no hay descripción de la disposición de las calles y las plazas, de cómo eran los edificios y sus fachadas, de dónde están situados los comercios o lugares más concurridos, etc. No hay ninguna descripción que nos permita hacernos un mapa mental del shtetl. Todas las descripciones que tenemos son de lugares concretos dentro o alrededor del shtetl. Por ejemplo descripciones del interior de las casas o de los alrededores del pueblo, como el río, la cascada, y el bosque.

La impresión de cómo era el shtetl se reduce a pequeñas pinceladas descriptivas de algunos lugares. No son descripciones clásicas, sino que indirectamente se describen algunos espacios en función de las necesidades de la narración. Se trata básicamente de los hogares de los personajes, y de algunos lugares públicos, como el molino de harina, la sinagoga, el teatro y la

plaza en la que se ubica la estatua de la Esfera. Ahora bien, no hay a duras penas ningún detalle descriptivo de estos lugares.

Este vacío descriptivo se debe a la imposibilidad de describir lo desconocido, y a la contundencia del descubrimiento que hacemos como lectores de lo que sucedió en Trachimbrod. A día de hoy en el lugar que ocupaba el shtetl ya no queda nada. Nada significa que no quedan ni tan siquiera restos de los edificios de antaño, ni marcas de los lugares que ocuparon sus habitantes. La ausencia es absoluta, y por eso el autor opta por no recrear esos espacios, sino por sugerir su existencia y transmitirnos la vitalidad del shtetl en funcionamiento.

Trachimbrod no es un lugar cualquiera en el que sucede algo terrible. No es un lugar intercambiable por cualquier otro pueblo o ciudad, como un simple telón de fondo. Trachimbrod es la matriz de la historia, puesto que la narración se basa en la fundación y en la destrucción de este shtetl ucraniano, de donde procedía la familia del autor. El lugar (y los habitantes que en él exterminaron) son el auténtico protagonista de la trama B.

Los microespacios descritos son símbolo de vida y muerte a la vez. En el río Brod es donde empieza la mitología de Trachimbrod, con la muerte de Trachim y la aparición/nacimiento de Brod, que da nombre a la nueva comunidad. También es en el río donde se extermina la vida del shtetl, de modo que la historia tiene una apertura y cierre circular en el mismo sitio. Del mismo modo, en el molino de harina se conjugan la vida y la muerte, puesto que en el molino se hace la harina, base del pan y de la alimentación, pero a la vez es el lugar donde más perecen los hombres del shtetl.

También hay una serie de lugares propios de las distintas tramas. Principalmente las casas en las que habitan los personajes y en las que tienen lugar algunas de las acciones.<sup>505</sup> Las descripciones y narraciones asociadas a algunas de estas casas nos proporcionan una lectura de tipo alegórico o simbólico. Por ejemplo, la historia asociada a la casa de la cascada es una alegoría de las dificultades para acostumbrarse a las desgracias sobrevenidas.

Finalmente, también aparecen, aunque mínimamente, descripciones de lugares lejanos. Hay distintas esferas en las menciones o descripciones de estos espacios: en primer lugar, se menciona la ciudad de Lvov que es la ciudad de la

---

<sup>505</sup> La casa de Yankel y Brod, la casa de Brod y el kolker, la casa del doctor en la que el Kolker muestra su nuevo carácter tras el accidente, y la casa del oblicuo en la que tienen lugar los oficios del *Shabat* (de la trama B<sub>1</sub>); y la casa de la familia de Safran y la casa de Lista P (de la trama B<sub>2</sub>).

que depende administrativamente el shtetl de Trachimbrod, ya que de allí proviene la exigencia de fijar un nombre para ese shtetl. En segundo lugar, la descripción de la casa que Brod ve a través del telescopio cuando observa en el futuro remoto su futuro más reciente, y en que los lectores identificamos como la casa de Safran en una ciudad de los Estados Unidos, en la que aparece un chico que es el mismo autor de la novela. En tercer lugar, la luna desde la que un astronauta observa la tierra y los brillos y fulgores que de ella emergen.

Estas tres menciones o descripciones fuera de Trachimbrod, *extramuros*, son proporcionalmente mínimos en relación con el gran peso que ocupa la descripción de los lugares dentro de Trachimbrod. En estas descripciones observamos tres espacios/tiempos que tienen relación con el shtetl de Trachimbrod: la Ucrania que no es el shtetl de Trachimbrod, los Estados Unidos, lugar de acogida para la familia de Safran, y un espacio alejado, la luna, desde la que de un modo mágico se le da presencia a la ausencia en el mundo del shtetl. Lo que está claro es que todos estos lugares aparecen de forma radial, en relación con el único protagonista espacial de la historia: Trachimbrod.

#### **5.4.2. Los lugares del presente y las letras que bailan**

Aparte de la descripción de los diversos espacios de Trachimbrod, hay una serie de lugares en los que se enmarcan las acciones. Los lugares en los que se desarrolla la acción de la trama A son la casa de Alex y su familia a Odesa, la estación de tren de Lvov, el coche en el que hacen su viaje, el hotel, más concretamente la habitación y el bar-cafetería, el restaurante, la gasolinera, la carretera, la casa de Lista, y el descampado de 1997 donde estuvo Trachimbrod. También aparecen espacios de Trachimbrod y Kolki durante el Holocausto, en 1942. En la trama C, los lugares que aparecen son los mismos que los de la trama A, o bien se hace referencia a espacios de la casa de la familia de Alex y a la playa dónde va cuando hace ver que está en las discotecas.

Finalmente hay una consideración substancial: el autor varía en una letra los nombres de los lugares auténticos de los nombres de los lugares que aparecen en la historia. Así pues, el auténtico nombre del shtetl del que procede el abuelo del autor no es Trachimbrod, sino que es Trochenbrod o Trochinbrod, del mismo modo que Sofiowka no es el otro nombre con el que se

conoce al shtetl, sino que ese nombre es Sofievka o Zofiówka, en honor a la princesa rusa que cedió las tierras para la construcción del shtetl. Con este cambio de nombre, el autor puede permitirse argumentar que no explica la historia del shtetl de origen del autor, sino una historia paralela, aplicando de nuevo un juego de espejos y reflejos parecidos, pero no exactos en lo que a la realidad se refiere.

### **5.4.3. El tiempo de la historia**

Con respecto al análisis del tiempo, recordamos que se debe diferenciar el tiempo de la historia del tiempo de la narración. El tiempo de la historia es el momento concreto en el que suceden los hechos narrados, de manera que los podríamos situar en un calendario y medirlos con un reloj. Las acciones se pueden situar en una línea temporal. Esta manera de contabilizar el tiempo se debe diferenciar del tiempo de la narración, en la que el tiempo literario puede condensarse o expandirse a diferencia del tiempo histórico, en función de las necesidades artísticas del autor.

Hay una serie de fechas que condensan algunos de los hechos más remarcables de las tramas  $B_1$  y  $B_2$ , y no solo son remarcables para la vida de los protagonistas de ambas tramas, sino que también son importantes para los habitantes de Trachimbrod. Son las siguientes fechas:

El 18 de marzo de 1791 es la fecha del accidente de la carreta en el río Brod, y del nacimiento o aparición de Brod, por lo tanto es una fecha substancial para la historia de la familia de Jonathan Safran Foer, pero a la vez, también es una fecha substancial para la comunidad de Trachimbrod, puesto que esta fecha supone la fundación de la tradición más importante del pueblo, y a la vez le da el nombre.

El 18 de marzo de 1804 es la fecha del Trachimday de 1804; de la violación de Brod; de la muerte de Yankel; el día en que el Kolker se declara a Brod en la ventana de su casa; la fecha en la que "el fulgor de ese año manda un mensaje al futuro: *Aquí estamos, y estamos vivos*"; y finalmente, el día del asesinato de Sofiowka por parte de Brod y el Kolker. En este Trachimbrod se condensan una serie de acontecimientos claves para Brod, puesto que es un día terrible y traumático, porque Sofiowka la viola y Yankel muere, y a la vez, es el día en que conoce a su futuro marido, y en que ambos se vengán asesinando al violador. A la vez, este día tiene una importancia declarada para el colectivo: se



celebra el Trachimday, y la tensión sexual de ese día se convierte en un fulgor que llega al futuro para transmitir el mensaje de la vitalidad (el ejercicio de la vida) por parte de los trachimbrodianos).

Un día desconocido del año 1809, muere el Kolker y nace el tercer hijo de Brod, el que iniciará la saga de Jonathan Safran Foer. Pero a la vez, ese mismo día se decide hacer una escultura en honor del Kolker y esta escultura se convierte en un símbolo del pueblo.

Años después, el 18 de noviembre de 1940 se rompe la relación entre Safran y la niña gitana, y siete meses más tarde, el 18 de junio de 1941 es la fecha de la boda de Safran y Zosha, y en el mismo momento que hacen el amor en su noche de boda y conciben a su bebé, Trachimbrod es bombardeada por los nazis, y la niña gitana se suicida.

Nueve meses más tarde, el 18 de marzo de 1942, durante la celebración del Trachimday, tiene lugar el segundo bombardeo de Trachimbrod, en el que mueren muchos de los habitantes de Trachimbrod, entre ellos Zosha y el bebé, que nace y muere el mismo día en el río en que antaño se salvó su tataratataratatarabuela Brod. Los supervivientes del bombardeo mueren esa noche en la sinagoga, excepto Safran que logra sobrevivir. Posteriormente se destruye el shtetl de Trachimbrod.

De las cinco fechas clave de las historias de la trama B, el día 18, más concretamente el 18 de marzo, se convierte en una fecha substancial. La historia del shtetl se condensa en casi 150 años, entre la creación y la destrucción: entre el 18 de marzo de 1791 y el 18 de marzo de 1942. Por lo tanto, teniendo en cuenta este dato entendemos como el autor construye su ficción en base a la destrucción. Incluso la creación ficticia del shtetl tiene relación directa con su destrucción. De este modo se explica como el exterminio se convierte en un prisma para dar sentido y observar al pasado.

La historia de la trama A se desarrolla principalmente en tres días: de la medianoche del 1 de julio, a la madrugada del 4 de julio de 1997. Ahora bien, la historia se inicia unas semanas antes, en las postrimerías del curso académico, cuando Jonathan encarga los servicios de la agencia *Heritage Touring*. Los preparativos del viaje se hacen en unas fechas indeterminadas, pero sí tenemos ciertas informaciones que nos sirven de referencia. Alex ha acabado su curso en la universidad y ha obtenido una muy buena nota de inglés. Esto le sirve al padre de Alex como argumento por hacer que el hijo vaya al viaje, puesto que considera que así ya se puede entender con el turista

norteamericano. Como que ya tiene las notas, y Alex está ocioso, entendemos que el anuncio del viaje se hace entre el fin del curso universitario y el 1 de julio, fecha en que se inicia el viaje. Por lo tanto, los diálogos que Alex reproduce de la preparación del viaje son pocos días antes de las fechas del viaje.

La celebración del primer año de la "ultramoderna" constitución de Ucrania (del 28 de junio de 1996), condiciona el hecho que no sea el padre de Alex quien guíe a Jonathan en su búsqueda de Augustine. El padre de Alex no quiere trabajar esos días y les pide a su padre y a su hijo que emprendan juntos el trabajo de guiar a Jonathan. Así pues, la acción se inicia con el anuncio por parte del padre de Alex, a Alex y al abuelo que han de emprender conjuntamente un viaje para guiar al turista norteamericano.

La medianoche del 1 de julio de 1997 Alex y su abuelo se desplazan de Odesa a la estación de trenes de Lvov, donde han acordado que el día 2 de julio recogerán a Jonathan a las 3 de la tarde. Tras recogerlo se dirigen a la zona de Lutsk, en la que está el shtetl de Trachimbrod, dónde harán noche en un hotel. Al día siguiente (día 3), se citan a las 6 de la mañana y a las 7,10 cogen el coche e inician su búsqueda de Augustine. Encuentran a Lista, pasado el mediodía, y están en su casa hasta que accede a enseñarles el pueblo. Llegan a Trachimbrod cuando ya se ha hecho de noche. Aquella noche llegan muy tarde al hotel, dónde el abuelo les desvela su historia. Esta trama acaba con la frase "Y ahora", dijo él, "debemos dormir", para concluir un día largo a la vez que la historia del viaje conjunto de búsqueda de Augustine.

La trama C narra la continuación de la historia. La historia de Alex, su abuelo y su relación de amistad con Jonathan no acaba el día 3 de julio de 1997, sino que se prolonga mediante un intercambio epistolar. Alex le envía a Jonathan 7 cartas, y traduce la carta de suicidio del abuelo destinada a Jonathan. Este intercambio epistolar dura 6 meses: del 20 de julio de 1997 al 26 de enero de 1998, en el que queda claro que los dos dejarán de escribirse.

En las cartas, Alex hace referencia a dos tiempos narrativos diferentes: los comentarios y referencias a los tres días que pasaron juntos del 1 al 3 de julio de 1997, cuando hicieron el viaje conjunto a Trachimbrod, pero sobre todo, las consecuencias de este viaje. Es decir, los hechos acontecidos entre carta y carta, que son consecuencia del descubrimiento que Alex hizo de su abuelo.

Trama	¿Cuándo sucede la acción?	¿Cuándo se narra?
A	1 al 4 de julio de 1997	Alex manda sus capítulos en las cartas a Jonathan
C	<p><b>Entre carta y carta</b></p> <p>4 de julio - 20 de julio  20 de julio - 23 de septiembre  23 de septiembre - 28 de octubre  23 de septiembre - 28 de octubre  28 de octubre - 17 de noviembre  17 de noviembre - 12 de diciembre  12 de diciembre - 24 de diciembre  24 de diciembre - 26 enero 1998  1 de julio - 22 de enero de 1998</p>	<p>Carta 1: 20 - julio - 1997  Carta 2: 23 - septiembre - 1997  Carta 3: 28 - octubre - 1997  Carta 4: 17 - noviembre - 1997  Carta 5: 12 - diciembre - 1997  Carta 6: 24 - diciembre - 1997  Carta 7: 26 - enero - 1998  Carta 8: 22 - enero - 1998</p>

Como podemos observar en las líneas cronológicas de todas las tramas, la distribución del tiempo está muy bien pensada y organizada, y quizá lo más significativo sea la coincidencia de fechas en la trama B, a diferencia de la normalidad de las fechas de las tramas A y C.

## 5.5. LA ACCIÓN

El análisis de la acción es la parte más trascendental del análisis narratológico que hemos emprendido de *Everything is Illuminated*. Para elaborarlo hemos necesitado hacer un listado de todas las acciones de la novela –que se pueden consultar en el anexo–, con el fin de diseccionar la composición de la novela para comprenderla mejor. Estas acciones se agrupan en secuencias –que también se pueden consultar en el anexo–, y mediante el análisis de la concatenación de las secuencias, podemos llegar a obtener un sentido más profundo de la novela.

A continuación vamos a explicar qué entendemos por *acción* y con qué criterios hemos elaborado nuestro listado de acciones. La *acción* es la serie de acontecimientos que cuenta una narración, que no coinciden con la totalidad del texto, sino que son una abstracción, un resumen elaborado mediante una paráfrasis, que no respecta la literalidad del texto.<sup>506</sup> No es fácil determinar

<sup>506</sup> ABELLAN; BALLART; SULLÀ. *Introducció a la teoria de la literatura*, p. 155

cuáles son las acciones de un texto, y por eso Mieke Bal<sup>507</sup> determina los tres criterios que hemos tenido en cuenta para determinarlos: son los criterios de *cambio*, *elección* y *confrontación*.

Por lo que refiere al primer criterio, el de *cambio*, es imprescindible que todo acontecimiento venga indicado por un verbo de acción. Bal lo ejemplifica haciendo notar la diferencia entre "Juan está enfermo" y "Juan se pone enfermo", y lo argumenta detalladamente en su texto<sup>508</sup>. En segundo lugar, para hablarnos del criterio de *elección*, nos recuerda la distinción de Roland Barthes entre acontecimientos funcionales y no funcionales. Básicamente lo que le interesa remarcar a Bal es que hay ciertos acontecimientos que están vinculados con otros que vienen más adelante, y por lo tanto estos acontecimientos por banales que parezcan tienen una función en el texto. Finalmente, el tercer criterio es el de *confrontación*, sugerido por Hendricks. El método que utiliza es el de determinar dos actores o grupos de actores que se ven confrontados entre sí. Aunque no se ha demostrado cierto en todas las historias, en la mayoría de los casos es posible determinar los actores como formando dos grupos contrastados, siempre que tengamos en cuenta que esta división en dos no tiene porque ser constante en toda la historia. Por eso Hendricks explica como cada frase de la historia "contiene tres componentes: dos argumentos y un predicado; o en otra formulación, dos objetos y un proceso. Lingüísticamente debería ser posible formular esta unidad como: dos componentes nominales y uno verbal. La estructura de la oración sería entonces: Sujeto – predicado – objeto (directo)." <sup>509</sup>

A partir de estos criterios de selección de las actuaciones, expuestos esquemáticamente en este apartado<sup>510</sup>, hemos podido determinar las acciones de las distintas tramas de la novela. Las hemos escrito detalladamente en el listado de acciones de las tramas que se pueden consultar en el anexo, con la finalidad de analizarlas detalladamente. Finalmente, nuestro último proceso de análisis ha sido observar cómo se estructuran estas acciones en secuencias con el objetivo de extraer el sentido profundo de la novela.

---

<sup>507</sup> BAL. *Teoría de la narrativa*, p.22

<sup>508</sup> BAL. *Teoría de la narrativa*, p.22

<sup>509</sup> BAL. *Teoría de la narrativa*, p.22

<sup>510</sup> Las argumentaciones detalladas se pueden consultar en el libro: BAL. *Teoría de la narrativa*, p.19-26

## **5.5.1. El análisis de la acción de las tramas A y C**

### **5.5.1.1. El principio de la acción de las tramas A y C**

El principio de la acción<sup>511</sup> o primer movimiento es la simple exposición de la intención general de la historia, en la que se nos presentan los personajes, una serie de conflictos que van generando una *tensión*, en forma de *acción creciente*, que culmina con una *distensión* previa al viaje, justo cuando empieza el nudo de la acción.

Los personajes deben tener intenciones convincentes para actuar, y no hacerlo sólo por simple azar,<sup>512</sup> y por eso las principales intenciones son las que manifiestan los personajes principales de la trama que son Jonathan, Alex y el Abuelo. La intención de Jonathan es encontrar a Augustine, la mujer que salvó la vida de su abuelo<sup>513</sup>. Esta intención se convierte en el motor de la historia, ya que si no habría hecho el viaje a Ucrania, y la historia no tendría lugar. Pero esta intención acaba siendo compartida por los otros dos miembros de la expedición, Alex y el Abuelo, hasta el punto que lo convierten en un objetivo propio.

La intención de Alex varía a lo largo de la trama. En un principio tiene ganas de salir de Odesa para conocer una parte del país que no conoce, y también tiene curiosidad por conocer a un americano judío. Pero durante el viaje, su motivación cambia, se vuelve más profunda, y se hace suya la búsqueda de Augustine, a la vez que quiere descubrir qué hizo su abuelo durante la guerra. La aventura de buscar a Augustine se acaba convirtiendo en el conocimiento de su propio pasado, de su propia historia. Finalmente, la intención del abuelo es *no* ir de viaje con Jonathan y su nieto, puesto que van a la zona de la que procede y en la que se ocultan sus secretos. Más adelante, ya cuando están de viaje y Jonathan les cuenta la historia de Augustine, también la quiere encontrar, pero para que le responda sus propias preguntas, independientemente de querer ayudar a Jonathan.

En los preparativos del viaje el padre de Alex no quiere acompañar a Jonathan en su búsqueda porque coincide con días festivos y convence a Alex y al abuelo para que lo hagan ellos. Ahora bien, mientras que convencer a Alex no supone ningún problema, convencer al abuelo no es tan fácil. En primer

---

<sup>511</sup> Las secuencias A, B, C y D de la trama A (ver en el Anexo)

<sup>512</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.269.

<sup>513</sup> Secuencia A de la trama A

lugar<sup>514</sup>, el abuelo se niega, y el padre le pide “por favor” que haga el viaje por él; pero, el Abuelo pone una condición indispensable: la perra Sammy Davis Junior Junior debe hacer el viaje con ellos.<sup>515</sup> Finalmente, el padre accede y el abuelo acepta hacer el viaje, aunque con muy mala disposición.

Las pegas del abuelo a la hora de hacer el viaje tienen una gran importancia narrativa, puesto que está claro que busca todos los impedimentos posibles para evitar ir a la zona de Lutsk. El abuelo oculta un secreto muy importante a su familia: no procede de Odesa como les ha hecho creer, y su tormentoso pasado está vinculado a Kolki, su pueblo de origen, durante el exterminio de los judíos. Por eso evita volver al lugar de sus orígenes e intenta no enfrentarse a su pasado. Estos impedimentos del abuelo son *una función*.<sup>516</sup> Es decir, a pesar que la terca negativa del abuelo a emprender este viaje parezca tener una finalidad simplemente cómica o de definición del personaje, es mucho más importante de lo que se aprecia en un principio. De hecho, la resistencia del abuelo a volver al lugar de su pasado traumático, es necesaria para dar sentido a la historia.

Alex y el Abuelo viajan desde Odesa a la estación de Lvov para recoger a Jonathan, y luego viajan todos juntos en dirección a Lutsk. De nuevo, es un tanto conflictivo: en primer lugar Alex hace de copiloto camino a la estación de Lvov, y se equivoca al dar las indicaciones al Abuelo, cosa que alarga el tiempo del trayecto<sup>517</sup>; en segundo lugar, cuando Jonathan entra en el coche y ve a Sammy Davis Junior Junior, explica que le dan miedo los perros y no quiere que

---

<sup>514</sup> Conflicto 1 (ver en el anexo el cuadro de la secuencia B de la trama A)

<sup>515</sup> Conflicto 2 (ver en el anexo el cuadro de la secuencia B de la trama A)

<sup>516</sup> El término *función* fue creado por los formalistas rusos, y fue muy desarrollado por Roland Barthes, quien veía en ella uno de los tres niveles básicos de la narración. Según la definición de Propp, “por *función* entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga”. Para Barthes, la función es una correlación, y explica lo que es una función del siguiente modo: “El alma de toda función es, si se puede decir así, su germen, lo que permite sembrar en el relato un elemento que madurará posteriormente, en el mismo nivel, o en otra parte, en un nivel diferente: si en *Un corazón sencillo* Flaubert nos informa en cierto momento, aparentemente sin insistir en ello de que las hijas del prefecto de Pont-l’Evêque poseían un loro, es porque ese loro tendrá luego una gran importancia en la vida de Félicité: el enunciado de ese detalle (cualquiera que sea la forma lingüística empleada), constituye, pues, una función, o unidad narrativa.” BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990, p.163-201.

<sup>517</sup> Conflicto 3 (ver en el anexo el cuadro de la secuencia C de la trama A)

la perra viaje con él<sup>518</sup>. Estos dos conflictos desatan la ira del abuelo, que tiene una pésima disposición para hacer el viaje. De hecho, se establece una simetría en el malhumor del abuelo contra los dos chicos. Primero el abuelo está malhumorado con Alex porque se ha equivocado de ruta, y luego está malhumorado con Jonathan, por no querer ir con la perra y porque esto confirma su prejuicio anterior, que Jonathan es “un judío muy consentido”.

Después de viajar todo el día, llegan a un hotel de noche, dónde a Jonathan, al hablar en inglés a pesar de las recomendaciones de Alex, le cobran el doble del precio de la habitación<sup>519</sup> por ser estadounidense. Tras instalarse deciden ir a cenar. Jonathan es vegetariano y en el menú del restaurante sólo hay carne, de forma que con ciertas resistencias, consigue que le traigan un par de patatas hervidas como única cena. Cuando pincha la primera, esta cae rodando al suelo, y ni siquiera la perra la quiere comer<sup>520</sup>. Esta escena genera una carcajada general de los tres hombres, que hace que toda la tensión acumulada en los conflictos que hemos expuesto se disipe. Entonces, la tensión que se ha conseguido por la vía de la *acción creciente* desaparece. Y es entonces cuando, por primera vez, el abuelo está dispuesto a escuchar los motivos del viaje de Jonathan, y comparte con él el interés en encontrar a Augustine.

Toda esta tensión, junto con los descubrimientos de Alex (el antisemitismo ucraniano, y que el lugar de origen del abuelo no es Odesa sino Kolki) también se canaliza hacia una desazón que se formula claramente en el hecho que el abuelo y Alex no pueden dormir en toda la noche y se preguntan qué hizo el abuelo durante los años de guerra. Este es el primer misterio y el primer elemento de suspense importante de la trama A.

Al final de esta primera noche, la perra se come parte de la documentación que Jonathan tenía para poder encontrar Trachimbrod, cosa que dificulta mucho más la búsqueda<sup>521</sup>. De este modo, se anticipa uno de los aspectos más característicos del nudo de la acción: la dificultad de encontrar el shtetl de Trachimbrod. Una dificultad que también se hace evidente en el título del siguiente capítulo, en el que empieza el nudo de la acción: “The very rigid search” (“La muy rígida búsqueda”).

---

<sup>518</sup> Conflicto 4 (ver en el anexo el cuadro de la secuencia C de la trama A)

<sup>519</sup> Conflicto 5 (ver en el anexo el cuadro de la secuencia D de la trama A)

<sup>520</sup> Conflicto 6 (ver en el anexo el cuadro de la secuencia D de la trama A)

<sup>521</sup> Conflicto 7 (ver en el anexo el cuadro de la secuencia D de la trama A)

Los conflictos que se van encadenando a lo largo de estas primeras acciones de la trama A crean una conexión interna que refuerza la unidad del comienzo de la historia. Es decir, que cada vez la gradación de la tensión es mayor, y esta culmina en un momento de distensión, que es la escena en la que la patata cae al suelo y todos estallan en una gran carcajada. Por lo tanto, este primer movimiento de la acción tiene conflictos, tensión, acción creciente, clímax y una distensión que nos da la entrada al nudo de la acción.

Otro elemento que relaciona los tres bloques es la aparición de la perra, como un elemento que genera tensión. La perra siempre es un elemento conflictivo y que también se convierte en un elemento que tensiona y dificulta el viaje de búsqueda de Augustine. Primero provoca un tira y afloja entre el padre y el abuelo por el hecho de ir al viaje; después la negativa (infructuosa) de Jonathan de hacer el viaje con la perra; y finalmente, destruye los mapas dificultando la posibilidad de encontrar el shtetl. A pesar del tono cómico que impregna estas primeras páginas, la tensión y las dificultades que se deben ir superando no son un elemento baladí: está claro que la búsqueda de Augustine es una empresa difícil.<sup>522</sup>

#### **5.5.1.2. El nudo de la acción de las tramas A y C**

El nudo de la acción se inicia el día que empiezan a buscar Trachimbrod. Como ya no tienen el mapa que ha destruido la perra, deben preguntar a los ucranianos que se encuentran por el camino donde está el pueblo de Trachimbrod. Los ucranianos a los que preguntan, o no saben dónde está, o bien les quieren disuadir de su propósito o no se lo quieren indicar. La dificultad es enorme, puesto que sin ayuda externa no tienen ninguna posibilidad de encontrar el pueblo porque no tienen ninguna referencia geográfica.

Desanimados ya, después de preguntar por Trachimbrod infructuosamente a muchos lugareños, Alex se apea del coche para preguntarle a una anciana que pela una mazorca de maíz sentada en el porche de su casa. Pregunta y ante el silencio de la anciana se siente con la obligación de *insistir* en la pregunta. La anciana se resiste a contestar la pregunta de Alex, pero ante su insistencia, responde crípticamente que ella es Trachimbrod.

Por lo tanto, hay dos elementos claves en este fragmento de la novela: la constatación de la enorme dificultad para acceder al testimonio, y la distinción

---

<sup>522</sup> Ver cuadro "Conexiones internas de las secuencias B, C y D en el anexo".



entre los ucranianos, que no les ayudan a localizar el shtetl, y la anciana (superviviente, como luego sabremos) que los llevará a Trachimbrod. En primer lugar, nos damos cuenta como el acceso a la verdad del testimonio-superviviente no es fácil. El acceso a la verdad es fruto de la pregunta y de la insistencia en la pregunta. Así pues, el camino para encontrar la verdad requiere preguntar con insistencia, porque la dificultad para llegar al núcleo del dolor y del trauma es un impedimento muy importante.

En segundo lugar, se presenta una oposición entre los ucranianos y la anciana misteriosa, que todavía no sabemos quién es. Esta oposición muestra dos colectivos: los ucranianos, antaño *observadores pasivos*, que no quieren que se revuelva más en el pasado y que pretenden olvidar el exterminio (cómo evidencia el hecho que no quieren que los visitantes encuentren Trachimbrod), y la anciana *víctima* que vive por y para la memoria. Por eso, se presenta un grupo de acciones como dos subgrupos encontrados<sup>523</sup>: los que dificultan encontrar Trachimbrod, y la anciana, que los ayuda a encontrar en shtetl, y que afirma, misteriosamente, *ser* Trachimbrod.

La conjunción de estos dos elementos hacen que la novela esté conceptualmente muy próxima al relato clásico *Shoah* de Claude Lanzmann. En primer lugar, en ambas obras aparece la misma triple distinción de los colectivos entre *víctimas*, *observadores pasivos*, y *victimarios*. Ya lo hemos explicado respecto a *Shoah*, y en este fragmento de la novela se articula más concretamente como una oposición entre los intereses de los *observadores pasivos* y las *víctimas*, ya que unos (los ucranianos, observadores pasivos durante el exterminio) no quieren que encuentren Trachimbrod y Lista (la víctima) los acompaña para que lo encuentren.

Por otro lado, se manifiesta la dificultad para acceder al testimonio *verdadero*, tanto en los múltiples testigos de *Shoah*, como en el personaje de Lista. Lista no acepta rápidamente que conoce Trachimbrod, y su testimonio es fruto de una tira y afloja, de una pregunta que Alex siente que debe hacerle insistentemente. La insistencia de Alex en la pregunta la hace llorar, e inevitablemente nos recuerda como Claude Lanzmann presiona a Abraham Bomba y también lo hace llorar para que este desvele la verdad, escondida por el dolor del trauma. La insistencia en la pregunta es necesaria para llegar a la verdad del Holocausto, porque el inconsciente del testimonio se resiste a desvelar la verdad para no revivir de nuevo su dolor.

---

<sup>523</sup> Secuencia E de la trama A

En este momento se nos presenta el misterio de la identidad de la anciana.<sup>524</sup> En la acción previa, la anciana se presenta como Trachimbrod, y esto genera un elemento de misterio y suspense. Cuando la anciana anuncia que ella es Trachimbrod, no podemos dejar de preguntarnos quién es la anciana. El mismo texto especula sobre su identidad: primero nos hace creer que es Augustine, después Alex le propone a Jonathan en una de sus cartas que sea una muy vieja Brod<sup>525</sup>, aunque finalmente es Lista. Ahora bien, una vez sabemos que ella es Lista, de nuevo nos preguntamos “¿quién es Lista?”. Conocemos su nombre, pero no sabemos nada de ella, por lo tanto continúa siendo un misterio.

Esta pregunta, tiene su paralelismo en el misterio formulado en forma de pregunta por Alex: ¿Qué hizo el Abuelo durante la guerra? Hay una serie de elementos que nos permiten establecer la intencionalidad del paralelismo por parte del autor. En primer lugar, la confusión de nombres. Como hemos dicho, la anciana pasa a ser Augustine, para después sospechar que se trata de Brod, y finalmente descubrir que es Lista. O en el caso del Abuelo, quien Alex siempre ha creído que se llamaba Alexander Perchov, como él mismo, y como su padre, descubrimos que su nombre pasado, previo al exterminio de los judíos de Kolki, era Eli. Así pues, los dos personajes comparten la confusión sobre su identidad, escondida en capas que se van descubriendo lentamente a lo largo de la historia: la anciana es Augustine – Brod – Lista, y el abuelo es Alexander – Eli.

<i>Misterio sobre la identidad</i>	
La anciana: ¿Quién es la anciana?	El Abuelo: ¿Qué hizo el Abuelo?
Augustine; Brod; Lista	Eli; Alexander

Por otro lado, Lista ha dedicado su vida a la preservación de la memoria, mientras que el abuelo ha procurado olvidar la muerte de su amigo Herschel a lo largo de toda su vida. Pero la oposición de los dos personajes no se circunscribe a la de memoria *versus* olvido, sino que mientras que la mayoría de las acciones del abuelo son para preservar su secreto, y cerrarlo con llave para sí mismo, las acciones de Lista son para facilitar el conocimiento de los

<sup>524</sup> Secuencia F de la trama A

<sup>525</sup> Aunque el autor lo pretendiese, no puede hacer que Brod sea el personaje de la anciana, puesto que esto rompería la impresión de realidad con la que ha construido las tramas A y C. Esta posibilidad sería más propia de las tramas B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub>, en las que esta impresión de realidad se rompe intencionadamente.

dos chicos, muy especialmente el de Alex. El abuelo se niega a hacer el viaje hacia Trachimbrod, pone impedimentos, y está muy airado y malhumorado durante el trayecto. En cambio Lista es la que empieza a explicar la historia de Eli y Herschel delante del abuelo, y cuando el abuelo la corta y la insulta, ofrece a los chicos otra manera de conocer la verdad: a través del regalo de la caja dónde hay la fotografía de Eli (el Abuelo) con su familia y Herschel. De este modo Lista se convierte en una llave de apertura del misterio para Alex, y le permite conocer el pasado de su abuelo, y así dar explicación a su presente.

Por otro lado, hay un nuevo elemento de suspense: la multitud de objetos con los que vive la anciana. Esta multitud de objetos aparece en el mismo instante en el que la anciana se nos presenta como personaje. Está rodeada de ropas de varias medidas y para vestir hombres, mujeres, niños y bebés. Incluso Alex cree que convive con una multitud de gente. Ahora bien, no sólo la acompañan variedad de ropajes: la casa está repleta de multitud de cajas con multitud de objetos. Tanto es así, que se convierte en otro de los misterios de la trama. La pregunta inherente es: "¿A quién pertenecen todos estos objetos, y por qué los guarda la anciana?".

Así pues, hay conexión de varios elementos misteriosos: ¿Qué hizo el abuelo? ¿Quién es la anciana? Y ¿qué son todos esos objetos? El libro, como toda narración, mantiene el interés del lector formulando preguntas y retrasando las respuestas. Así es como se logra crear el suspense. El libro se convierte en fácil lectura por la concatenación de preguntas que se van superponiendo, a la vez que la mezcla de sus tramas no hace sino atrasar las respuestas de estas preguntas generando un suspense generalizado.

Los continuos saltos entre las tramas de la novela, que el autor interrumpe en momentos clave, crea y mantiene un efecto de suspense o misterio continuo en toda la novela. Cuando estamos interesados en una historia, esta se detiene para iniciar una de nueva que, otra vez, capta nuestra atención hasta que de nuevo, se interrumpe para iniciar otra o retomar la anterior. Esto hace que en lugar de responder las preguntas que se van formulando, se vayan sumando más y más preguntas a las anteriores.

Esto se pone de manifiesto en el momento que descubrimos que la anciana no es Augustine. Esta se convierte en una de las peripecias más notables de la historia.<sup>526</sup> Para que una peripecia resulte convincente, se

---

<sup>526</sup> "La mayoría de las narraciones contienen un elemento de sorpresa. Si podemos prever todas las peripecias que componen un argumento, es improbable que el

“necesita una cuidadosa preparación. Como en un alarde pirotécnico, una mecha de combustión lenta termina por provocar una rápida sucesión de espectaculares explosiones. El lector tiene que haber recibido suficiente información para que la revelación, cuando llega, resulte convincente, pero no tanta como para permitirle adivinar lo que va a ocurrir.”<sup>527</sup>

Cómo hemos dicho, Lista los acompaña a Trachimbrod, y actúa de *Cicerone* en el lugar del exterminio. El camino hacia Trachimbrod es lento y difícil, porque Lista tiene miedo del ruido del motor del coche, y quiere ir a pie hasta lo que queda del shtetl. Ella anda muy lentamente, y esta lentitud tiene una notable importancia en la historia. Por un lado, la lentitud tiene un sentido casi ritual para llegar al lugar del exterminio. La dificultad para llegar a Trachimbrod, para conocer el Holocausto, se manifiesta hasta en el último momento, y adquiere tonos simbólicos en el largo caminar hacia el shtetl destruido. De otro lado, nos remarca la *función* que nos permitirá conocer la identidad de Lista: ella es la mujer embarazada a quien disparan, y no es su hermana como nos cuenta, y la dificultad para andar delata su auténtica historia.

La historia de Lista está dispuesta a modo de muñecas rusas.<sup>528</sup> Primero nos explica la historia de la familia de Lista, después la historia de la que creemos una hermana de Lista, para finalmente descubrir que se trata de la historia de Lista. Esto nos permite descubrir uno de los misterios de la novela: quién es Lista. Sabíamos su nombre, pero no su historia. Ella es la mujer embarazada a quien dispararon los nazis. Del mismo modo, podemos ir abriendo las muñecas rusas más grandes. Al conocer la historia de Lista, la *superviviente*, y la historia de su familia exterminada, conocemos la historia de los habitantes de Trachimbrod, la historia del exterminio en Ucrania, y la historia del exterminio de los judíos europeos. Esta manera de proceder, es misma que recomienda Yad Vashem para la pedagogía del Holocausto: para conocer el horror de los 6 millones de judíos muertos, hace falta conocer el horror de un individuo, y así el padecimiento se puede generalizar. Conociendo la brutalidad que ha sufrido Lista y su familia, y la naturaleza inevitablemente

---

relato mantenga nuestra atención. Por eso las peripecias han de ser inesperadas, pero también convincentes. La palabra “peripecia” significa, según el sentido que le dio Aristóteles, vuelco, paso súbito de un estado de cosas a su contrario, a menudo combinado con el “descubrimiento”, por el que un personaje pasa de ignorar algo a conocerlo.” LODGE. El arte de la ficción, p.114

<sup>527</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.114

<sup>528</sup> Ver secuencia H de la trama A

traumática de su historia, por la infame crueldad, la burla, y la humillación, podemos generalizar el sufrimiento y comprender su abismal naturaleza y las dimensiones de la tragedia.

La historia de la familia de Lista, en concreto, el comportamiento de su padre ante los nazis, también nos muestra la impotencia y el terror frente a las matanzas. Es una narración por oposición: a las órdenes del general nazi, el padre de Lista responde con una negativa. El general nazi ordena escupir a la Torah, tirada en el suelo, y todos los hombres aterrorizados lo hacen. Todos excepto el padre de Lista que, como ella cuenta, ni siquiera era muy religioso. En esta negativa el padre de Lista muestra su coraje y valentía, enfrentándose a los nazis. En contrapartida, el general mata a su hija de cuatro años, a su mujer, y dispara a la tripa de su hija embarazada. Él aguanta la muerte de todos los miembros de su familia delante de él. Ahora bien, no tenía ninguna escapatoria. Cualquiera que fuese su actitud no podía hacer nada por salvarlos, sólo responder con valentía y haciendo frente a los nazis. Finalmente, la crueldad del nazi es terrible. Le ofrece un nuevo pacto: o escupir o dejarlo vivir, y el padre de Lista, escupe sin dudar. La narración de la reacción del padre de Lista nos provoca la reflexión sobre la imposibilidad que tenían las víctimas de actuar y reaccionar ante el horror del exterminio. La rebelión era muy difícil, puesto que el terror era máximo y la posibilidad de escapatoria nula. Por eso la reacción del padre de Lista es de un coraje tal que casi lo hace parecer loco.

Lista explica varias historias del pasado a los chicos, entre ellas la historia de Eli y Herschel.<sup>529</sup> Cuando el abuelo oye esta historia se enfada mucho e insulta a Lista, puesto que ella le está explicando a los chicos su secreto, que él ha guardado en silencio a lo largo de toda su vida. Lista les pide a los chicos que salgan de la casa, y les esperen en el porche, y los dos ancianos se quedan dentro hablando de sus secretos. Secretos del abuelo que Alex desea saber sobre todas las cosas. Mientras esperan, Alex y Jonathan hablan de las relaciones entre abuelos y nietos y la voluntad de conocer que tienen los nietos de las vidas de sus abuelos.

Del mismo modo que la historia de Lista, la historia del abuelo de Alex también está estructurada en forma de muñecas rusas.<sup>530</sup> La caja que Lista regala a Jonathan contiene objetos de las personas exterminadas durante el Holocausto, entre ellos, una fotografía, que a su vez nos llevará a la historia del

---

<sup>529</sup> Ver secuencia G de la trama A

<sup>530</sup> Secuencia I de la trama A

abuelo de Alex. Esta elección por parte del escritor muestra que el recuerdo traumático del pasado está oculto bajo múltiples capas, y la resistencia a explicar el recuerdo traumático es enorme. Se ha de ir descubriendo, capa a capa, para así poder acceder a la verdad, en este caso, al desvelo de la historia del abuelo de Alex. Para llegar a esta historia hay un largo y difícil proceso de preguntas y respuestas entre abuelo y nieto. El abuelo se resiste al recuerdo traumático, aunque finalmente se lo cuenta a Alex. Las historias paralelas de Lista y del Abuelo nos permiten hacernos un retrato del Holocausto. Son dos historias con una narración peculiar, en la que se vigila cuidadosamente cómo se explica la experiencia traumática.

De este modo nosotros establecemos que hay un vínculo directo entre la historia de Lista y la historia del abuelo. Las historias de Lista y del abuelo son encadenadas y simétricas. Encadenadas porque primero se plantea la historia de Lista, en segundo lugar la historia del Abuelo, en tercer lugar se desvela el misterio de la historia de Lista, y finalmente se desvela el misterio de la historia del Abuelo. También son dos historias simétricas, puesto que una historia es la de una superviviente del Holocausto, que quiere preservar la memoria a la que se ha dedicado *completamente*, y la otra historia es la de un hombre que no pudo salvar la vida de su amigo, y que la querido olvidar sin conseguirlo la decisión que se vio obligado a tomar en el pasado.

### **5.5.1.3. El desenlace de la acción de las tramas A y C**

Los novelistas posmodernos desconfían de las soluciones claras y los finales felices y tienen tendencia a rodear sus misterios de un aura de ambigüedad y a dejarlos sin resolver.<sup>531</sup> La creación del suspense y del misterio se cultivan en la novela con un innumerable número de *funciones* que se distribuyen dentro de las varias historias y que se entrecruzan trenzándose las unas con las otras. Algunos de los misterios se resuelven al final de la novela, pero como apunta Lodge, la novela da cierta impresión de ser incompleta porque no encuentran a Augustine.

En *Everything is Illuminated* a pesar que el final resulta suficientemente satisfactorio, no nos deja con la tranquilidad de espíritu de tener todo el final perfectamente solucionado: no descubrimos *exactamente* lo que queríamos saber, es decir, si la mujer de la fotografía, *Augustine*, salvó al abuelo de

---

<sup>531</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.58

Jonathan Safran Foer de la muerte durante el Holocausto, y cómo lo hizo. A pesar de ello, aprendemos sobre la pérdida, el dolor, de cómo afecta a las generaciones venideras lo que aconteció durante el Holocausto, y de la tamaño destrucción que aconteció allí, hasta el punto que nada queda de lo que fue un pueblo con una vida rica.

Se podría entender que la conclusión de la trama A es el desvelo del misterio de las historias de Lista y del abuelo de Alex. Ahora bien, nosotros creemos que las tramas A y C son una unidad. El texto permite una lectura abierta, pero nosotros argumentaremos a continuación porque creemos que en las cartas se desvela la conclusión de la acción.

Hay dos lecturas diferentes en función de si creemos que la conclusión de la trama A está en el desvelo del misterio de las historias de Lista y el abuelo; o bien en la trama C, es decir, en el maltrato de Alex y Pequeño Igor<sup>532</sup>, la degradación del abuelo tras el viaje<sup>533</sup>, y en la ruptura final de la amistad entre Alex y Jonathan<sup>534</sup>. La ideología implícita es diferente si creemos que la historia del exterminio de Trachimbrod, y de la familia de Lista y la historia del exterminio de Kolki y de Herschel son la conclusión. Si lo consideramos así, es que creemos que el Holocausto es un proceso cerrado, que finalizó con el exterminio de los judíos. En cambio, una de las tesis principales del libro se justamente esta: que el exterminio no se paró de repente tras el fin de la guerra, y justamente, Jonathan y Alex son testigos vivientes de la pervivencia del dolor causado por el Holocausto.

El viaje de búsqueda de Augustine tiene una gran importancia para los tres personajes que lo emprenden: Alex, el Abuelo y Jonathan. La conclusión consiste justamente a ver cuál es el efecto de este viaje en los tres personajes.

En primer lugar, el descubrimiento del pasado del Abuelo causa una gran conmoción en Alex, que le permite comprender el maltrato que sufre en casa. Es justamente tras el viaje que hacen conjuntamente, que Alex puede reaccionar a los golpes que él y Pequeño Igor reciben de su padre. Una muestra del poder sanador del viaje para Alex es que por primera vez puede decir en una carta que le manda a Jonathan que su padre es un maltratador. Después se decide a echarlo de casa, y finalmente cumple su determinación dándole el dinero que había ahorrado para ir a los EE.UU. Por lo tanto, el descubrimiento

---

<sup>532</sup> Secuencia J de la trama A

<sup>533</sup> Secuencia K de la trama A

<sup>534</sup> Secuencia L de la trama A

del pasado del abuelo es liberador para Alex. Ni mucho menos es fácil el proceso de ruptura con su padre y la maduración del protagonista, pero sin duda experimenta una mejora más que notable como podremos observar en el análisis de la evolución del personaje Alex.

En cambio el abuelo experimenta un proceso de empeoramiento. En su caso, no encontrar a Augustine es un *hándicap* personal terrible. Para él Augustine es un auténtico misterio. Una mujer, apenas una adolescente durante la guerra, que es capaz de ayudar y salvar a un judío que no conoce de nada. Esto se convierte en un elemento tortuoso para el abuelo, que no salva a su mejor amigo Herschel, y que desea encontrarla como si ella le pudiera proporcionar una llave para volver a su pasado. El abuelo le pide a Alex sus ahorros para encontrar a Augustine y enfrentarse a su pasado, pero finalmente, el dinero se destina a conseguir un nuevo futuro para Alex y Pequeño Igor sin su padre. El abuelo finalmente se suicida. Esto también conlleva un mensaje: la vida debe continuar. El dinero sirve para darles un futuro a los jóvenes sin la tormentosa presencia del padre maltratador.

Finalmente, la sólida relación de amistad de Alex y Jonathan se rompe. Por un lado, ya lo dice el abuelo en su última carta, Alex debe dejar atrás su pasado, y procurar vivir su presente, ahora que ha encontrado la brújula de su vida. Ahora bien, por otro lado, Alex no comprende las decisiones de Jonathan sobre la narración de ficción de sus ancestros, y esto es otro factor de peso para alejarlo de su amigo. Este es un elemento de mucho interés en nuestra tesis, puesto que las decisiones sobre la ficción que toma el narrador Jonathan generan unas reacciones y unas expectativas muy firmes por parte de Alex como lector. Está claro que Alex no acepta las decisiones de Jonathan; pero Jonathan, a pesar del cariño que siente por Alex, también decide mantener su idea de ficción, aunque esto le cueste la amistad con Alex. Y es que la decisión y la reflexión del narrador Jonathan sobre cómo hacer ficción de su abuelo son meditadas e invariables.

Cerraremos este apartado valorando el "fracaso" del objetivo inicial de Jonathan: encontrar a Augustine. Este era el motor de la historia, y lo que en un principio sólo era la intención de Jonathan, se transforma en la intención de todos cuando el abuelo y Alex, expresan también su voluntad de encontrar Augustine. Un motor que finalmente se transforma en *un macguffin*, en una excusa para la narración, ya que la intención de Jonathan de encontrar a



Augustine no se cumple. Al final, eso ya no tiene mucha importancia, porque se descubren otros sucesos substanciales.

A pesar de ello, Augustine continúa teniendo interés para la trama, porque se convierte en un ideal: es la salvadora, la mujer que preserva la vida del otro en medio del exterminio, y este misterio obsesiona al abuelo. Por eso, incluso cuando Jonathan ya ha regresado a los Estados Unidos, el abuelo manifiesta su voluntad de encontrar a Augustine. La conciencia de la falta de medios y de la dificultad lleva al Abuelo al suicidio. Por eso el final tiene ese tono triste, ya que está claro que no puede haber satisfacción de los deseos de los personajes. Buscan cosas que no encuentran, y encuentran cosas que no buscan pero resultan substanciales para su vida. De este modo, el desenlace de la trama A nos deja un gusto necesariamente amargo en la boca.

## **5.5.2. El análisis de la acción de la trama B<sub>1</sub>**

### **5.5.2.1. El principio de la acción de la trama B<sub>1</sub>**

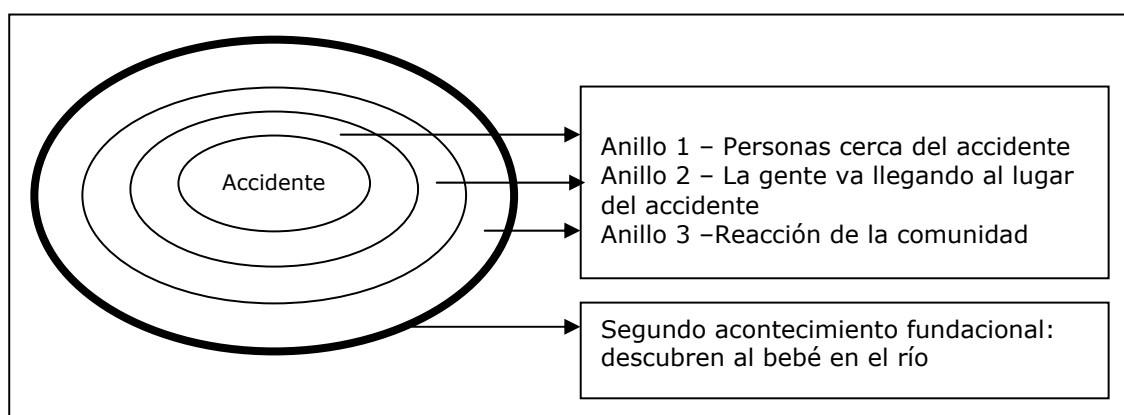
La acción que narra el personaje-narrador Jonathan Safran Foer empieza con el accidente de la carreta. De hecho, podemos decir que el accidente se trata del segundo comienzo del libro, más concretamente una *mise-en-scène* de un hecho fuera de lo común: el accidente de un carro que cae en el río Brod próximo a un shtetl, todavía sin nombre oficial en 1791. No se encuentra al conductor del carro, lo que convierte al accidente en un misterio, que se agrava cuando del agua emerge un bebé que acaba de nacer.

Así pues, el 18 de marzo de 1791 es el día del misterioso accidente del carro y del todavía más misterioso nacimiento-aparición de la pequeña bebé Brod, que se convertirá en la matriarca de la familia del narrador. Esa fecha será muy importante y recordada por las generaciones futuras del shtetl, puesto que a partir del accidente se instaurará la tradición del Trachimday, que se celebrará año tras año hasta la destrucción del shtetl. El accidente de la carreta también inspirará el nombre de Trachimbrod para el shtetl, escogido por Yankel en honor a su nueva hija, y adoptado por todos por sorteo. Así pues, el 18 de marzo de 1791 se convierte en una fecha fundacional para el todavía anónimo shtetl de donde procede la familia del narrador.

<b>Fecha</b>	<b>Acontecimientos fundacionales</b>	<b>Afectan a</b>
18 de marzo de 1791	Accidente del carro y desaparición de su	Individuo
	Nacimiento-aparición de Brod en el río	
	Instauración del Trachimday	Comunidad
	Trachim y Brod dan nombre al shtetl	

Estos cuatro acontecimientos conformarán el principio de la acción de la trama de Brod, y se convierten en fundacionales, tanto para la familia de Jonathan Safran Foer, como para la comunidad de Trachimbrod. Es decir, el accidente de la carreta y la desaparición de su conductor suponen, junto a la misteriosa aparición de Brod, un potente mito<sup>535</sup> fundacional. Pero la potencia mitológica de la historia no queda en el círculo familiar y se traspasa a los habitantes del shtetl mediante el nuevo nombre Trachimbrod, y la nueva tradición.

El primer lugar se explica el accidente de la carreta<sup>536</sup> y las reacciones de los habitantes del shtetl conforme su orden de llegada al lugar del accidente. Entendemos la narración del accidente de la carreta como una gran piedra lanzada a un río, que genera a su alrededor una serie de anillos concéntricos. A partir del accidente van llegando una serie de personajes, cada vez con menor conocimiento de lo que ha sucedido en el accidente. El último de los anillos concéntricos es el descubrimiento de un bebé dentro del agua<sup>537</sup>.



<sup>535</sup> “Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” GARCÍA GUAL, Carlos. *Orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972

<sup>536</sup> Secuencia A de la trama B<sub>1</sub>

<sup>537</sup> Secuencia B de la trama B<sub>1</sub>

En el primer anillo de proximidad al accidente situamos a los personajes que estaban allí en el momento del accidente y por orden de aparición en la novela: las gemelas Hannah y Chana, Yankel, Bitzl Bitzl, y Sofiwka. Pero no solo aparecen los personajes entorno al accidente, sino que también Sofiwka se autoerige como testigo del accidente y da su versión de lo sucedido. Ahora bien, su versión genera dudas, pues algunas cosas de las que cuenta carecen de lógica.

En el segundo anillo de proximidad, la gente llega al lugar del accidente, ya que Bitzl Bitzl, que ha ido a avisar a los tres notables del pueblo (el rabino, el médico, y el hombre de leyes), se lo cuenta a todo aquel a quien se encuentra en su camino. Los habitantes llegados al lugar del accidente empiezan a intercambiar información y formulan múltiples preguntas, que se pueden concretar en tres grupos principales. 1) Las preguntas sobre el accidente y la persona que conducía la carreta; 2) las dudas sobre la veracidad del testimonio de Sofiwka; 3) el silencio de las niñas, que son las auténticas testigos del accidente. Así pues, las preguntas formulan dos temas principales: la cuestión de la identidad de la víctima desaparecida, y la cuestión de los testigos y la naturaleza de su testimonio (el testigo que miente, y el testigo que calla).

En el tercer anillo de proximidad, ya están congregados todos los habitantes del shtetl en el punto del río en el que ha tenido lugar el accidente. Los habitantes de Trachimbrod debaten sobre lo que no saben, y exponen sus ideas sobre lo que ha podido pasar en el accidente. El parloteo finaliza con un sorprendente y sobrecogedor descubrimiento que cierra todo lo que tiene que ver con el accidente de la carreta: aparece un bebé flotando en las aguas del río.

El descubrimiento del bebé en el agua, genera una cadena de reacciones: las gemelas se esconden tras la capa de su padre, el caballo en el fondo del río, cierra los ojos, y la hormiga prehistórica del anillo de Yankel, se cubre la cabeza entre sus múltiples patitas. Esta enumeración concatenada de reacciones de las gemelas y los animales, reacciones fuera de lo posible en nuestro mundo, nos introducen en el tipo de mundo III. Las gemelas pueden sentir miedo, y ocultarse como fantasmas tras la capa del padre, aunque forma parte del mundo mágico que un caballo muerto cierre los ojos de cansancio, y que una hormiga atrapada desde hace centenares de años en el ámbar puede

moverse y taparse los ojos de vergüenza. De este modo la narración de la aparición de Brod, se convierte en un nuevo acontecimiento fundacional (ni más ni menos que el nacimiento de la matriarca de la familia de Jonathan Safran Foer), a la vez que en el límite, el desarrollo máximo del suceso fundacional: el accidente de la carreta.

Hasta este momento, el planteamiento de la narración del accidente de la carreta adopta una serie de características peculiares. El narrador, por ejemplo, adopta la actitud del periodista o del historiador. A pesar de ser un narrador omnisciente, y que sabe lo que sienten los personajes que aparecen en su trama, que conoce todos sus deseos y opiniones, que está tan al corriente de la historia individual de los personajes, como del pasado de la comunidad, desconoce alguno de los aspectos más importantes del accidente de la carreta. De hecho, el narrador actúa como si él también hubiese llegado al lugar del accidente nada más caer la carreta en el agua. Actúa como un periodista o historiador que pretende descubrir *la verdad* de los hechos, pero no aventura cosas que no sabe, y mantiene el misterio de lo desconocido. Por ejemplo, en la primera de las frases de la trama de Brod:

"It was March 18, 1791, when Trachim B's double-axle wagon either did or did not pin him against the bottom of the Brod River."<sup>538</sup>

En esta frase no se asegura que Trachim estuviese en el carro. Así pues, adoptando las preguntas periodísticas para conocer un determinado suceso, las conocidas 5 W (¿Qué ha pasado? ¿Cuándo ha pasado? ¿Dónde ha pasado? ¿A quién le ha pasado? y ¿Por qué ha pasado?), el narrador desconoce la respuesta a las dos últimas preguntas. Es decir, desconoce quién era el conductor de la carreta, y por qué ha sucedido el accidente. Ahora bien, Sofiowka afirma haberlo visto, y da su testimonio sobre el accidente, aunque es muy poco fiable.

Estos dos sucesos (un accidente que causa la desaparición de un hombre, y la misteriosa aparición de la niña) que tienen relación con dos individuos (Trachim y Brod), a la vez conforman el mito fundacional del linaje familiar del narrador, Jonathan Safran Foer. Ahora bien, estos sucesos se trasladan a un plano colectivo. El accidente de la carreta se convierte en un hecho con una gran importancia para el shtetl, la comunidad, ya que se

---

<sup>538</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 8. En la edición española: "Corría el 18 de marzo de 1791 cuando el carro de doble eje en el que iba o no iba montado Trachim B se precipitó en las profundidades del río Brod". FOER. *Todo está iluminado.*, p. 19

convierte en el origen del nombre del pueblo, Trachimbrod, y su tradición más importante, el Trachimday.

A continuación<sup>539</sup> el narrador Jonathan Safran Foer, recoge siete versiones que intentan dar una explicación al accidente de la carreta y a la subsiguiente misteriosa desaparición del conductor y a la misteriosa aparición de la niña. El número siete en la Torah es el número equivalente a infinito; por lo tanto, siete versiones del hecho, se puede entender como infinitas versiones que dan explicación a lo acontecido. Hay numerosas preguntas sin respuesta, que son importantes: ¿Era realmente Trachim quien conducía el carro? ¿Iba con su mujer o viajaba solo? ¿Cómo es que no se encontró su cadáver? ¿La niña era su hija? Las respuestas que se dan a estas preguntas parecen un alocado ejercicio de imaginación:

"There were those who thought that Trachim would never be found, that the current brushed enough loose sediment over him to properly bury his body. [...] There were those who suspected that he was not pinned under his wagon but swept out to sea, with the secrets of his life kept forever inside him, like a love note in a bottle [...] Or perhaps a widow found him and took him in: bought him an easy chair, changed his sweater every morning, shaved his face until the hair stopped growing, took him faithfully to bed with her every night, whispered sweet nothings into what was left of his ear, laughed with him over black coffee, cried with him over yellowing pictures, talked greenly about having kids of her own [...] Some argued that there was never a body at all. Trachim wanted to be dead without being dead, the con artist. [...] there were those who pointed to Sofiowka's madness. [...] Harry V [...] put forth a lengthy argument concerning the presence of another on the ill-starred wagon: Trachim's wife. Perhaps, Harry argued, her water broke [...] and perhaps, inadvertently steered into the river. [...] and perhaps, sometime between her mother's last breath and her father's attempt to free himself, the baby was born. Perhaps. But not even Harry could explain the absence of an umbilical cord. The Wisps of Ardisht [...] believed that my great-great-great-great-great-grandmother was Trachim reborn. [...] This, of course, doesn't make any sense. But what does?"<sup>540</sup>

---

<sup>539</sup> En las secuencias C, D, y G de la trama B<sub>1</sub>

<sup>540</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 14-16. En la edición española: "Había quien decía que Trachim nunca sería encontrado, que la propia corriente le habría cubierto de sedimentos hasta proporcionarle adecuada sepultura. [...] También había quien sospechaba que el destino de Trachim no fue quedar aplastado bajo el peso del carro, sino que la corriente le arrastró hacia el mar, a la deriva, con los

Todas y cada una de las versiones sobre la caída de la carreta al río y la aparición del bebé son ficciones que inventan los habitantes del shtetl. Son elucubraciones que pretenden dar una respuesta a un hecho enormemente misterioso, que rompe con la rutina del shtetl. De este modo la voluntad de dar una explicación a lo sucedido libera una ficción, una mitología, fruto de la imaginación de la gente del pueblo.

Del mismo modo que los habitantes del shtetl buscan una explicación de un hecho tan sugerente y extraordinario como el accidente que causa la desaparición de un desconocido y la aparición de una criatura casi acabada de nacer, un hecho como el Holocausto está cargado de preguntas sin respuesta. Si un hecho tan local genera todas estas elucubraciones, podemos hacer un simple ejercicio de multiplicación para comprender el enorme misterio que hay alrededor de los millones de desaparecidos en el Holocausto. Todas las preguntas que deja como una estela la desaparición del conductor de la carreta se convierten en el mismo tipo de preguntas que deja tras de sí cualquier persona desaparecida en el Holocausto. Y para todas aquellas preguntas sin respuesta, la ficción se convierte en necesaria, puesto que con la imaginación se pone en juego la voluntad de dar sentido, de dar explicación al enorme vacío de las vidas cruelmente truncadas. El autor afirma que todas las ficciones, todas las imaginaciones son completamente absurdas, pero ¿qué respuesta no lo es?

Entonces, el narrador nos pone en antecedentes sobre la comunidad, y nos explica su escisión en dos colectivos religiosos, los Verticales y los Oblicuos. Los motivos de tan seria escisión son cómicos: una mosca pesada que provoca que se rasquen o no y para ello tengan que dejar sus libros o soltarse de las

---

secretos de su vida aprisionados para siempre en su interior, cual carta de amor en una botella [...] O quizá una viuda le encontró y le llevó a su hogar: le compró una butaca, le cambió de suéter cada día, le afeitó hasta que el pelo dejó de crecer, le metió esperanzada en su cama cada noche, le susurró dulces naderías en lo que le quedaba de oreja, se rió junto a él ante una taza de café, lloró a su lado ante unas fotos amarillentas, le habló con avidez de sus deseos de tener hijos [...] Algunos arguyeron que nunca hubo cadáver. Que Trachim, el rey del timo, quiso estar muerto sin morir. [...] otra explicación apuntaba a la locura de Sofiowka. [...] Harry V [...] elaboró un prolongado argumento relativo a la presencia en el malogrado carro de una segunda persona: la esposa de Trachim. Tal vez, conjeturó Harry, ella rompió aguas [...] y, tal vez, en ese instante fatídico, carro y pasajeros cayeron al río. [...] entre el último aliento de la madre y el último esfuerzo del padre por liberarse nació el bebé. Tal vez. Pero ni siquiera Harry pudo explicar la ausencia del cordón umbilical. Los Anillos del Ardisht [...] creían que mi tátara-tátara-tátara-tatarabuela era la reencarnación de Trachim. [...] Esto, por supuesto, es completamente absurdo. Pero ¿hay algo que no lo sea?" FOER. *Todo está iluminado.*, p. 27-30

cuerdas a los que están sujetos. De un modo cómico se muestra la característica división entre ortodoxos y reformistas (o verticales y oblicuos). Estas divisiones internas se han ido añadiendo a la tradición y haciendo más compleja la vida de la comunidad.

Esta no es la única escisión de la comunidad, ya que hay otra notable escisión, por lo que se refiere a la vida en la esfera pública: la escisión entre hombres y mujeres en la sinagoga. Es interesante observar cómo se evidencia la estigmatización de las mujeres. Además de estar relegadas al peor de los sitios de la sinagoga, el sótano, son expulsadas de ahí por culpa de sus escotes que tientan las miradas de los hombres desde arriba. Ellas solo podrán ver la ceremonia religiosa por un agujero en el muro trasero de la sinagoga. Esto condiciona el infundado odio que sienten las mujeres hacia la pequeña Brod desde el mismo momento de su nacimiento. La frustración por no participar de la vida pública la paga el más débil, en este caso el bebé Brod, que es objeto del odio de las mujeres. Como las mujeres solo pueden ver a la niña a través el agujero de la pared de la sinagoga, no sienten ningún apego a ella, y sentirán un infundado resentimiento hacia ella. Esto nos permite reflexionar como las decisiones tomadas en el pasado influyen en el presente, en la vida de los individuos concretos. Esta es una tesis transversal del libro puesto que aparecerá en todas sus tramas.

Finalmente, el accidente de la carreta se convierte en un importante acontecimiento fundacional para la comunidad, porque el shtetl toma el nombre de Trachimbrod.<sup>541</sup> Ahora bien, toma este nombre para uso interno, porque el día que Sofiowka va al registro a poner el nombre escogido en sorteo, traiciona la decisión conjunta del pueblo y le pone su mismo nombre al shtetl: Sofiowka. De modo que el shtetl tiene dos nombres, el oficial (Sofiowka) y el extraoficial que utilizan todos (Trachimbrod). La oposición de los dos nombres es una manifestación de la oposición que se dará entre los personajes de Sofiowka y Brod, ya que los nombres del pueblo son en honor a ellos dos. Además, en el proceso de dar nombre al shtetl se pone de manifiesto un elemento transversal: que Sofiowka no tiene escrúpulos en traicionar la decisión de los habitantes del shtetl. Este modo de actuar no deja ya lugar a dudas a la poca credibilidad que se le puede dar al testimonio de Sofiowka sobre lo que vio o dejó de ver el día del accidente de la carreta.

---

<sup>541</sup> Secuencia G de la trama B<sub>1</sub>

### **5.5.2.2. El nudo de la acción de la trama B<sub>1</sub>**

El nudo de la acción es la vida de Brod desde su adopción por Yankel hasta la muerte de su marido.<sup>542</sup> Este nudo se caracteriza por tratar los tres acontecimientos más importantes de la vida de Brod: la adopción de Yankel que le oculta su pasado; la violación; y el maltrato al que la somete el kolker, esencialmente cambiado por el accidente en el molino. El planteamiento de estos tres acontecimientos traumáticos es yuxtapuesto, es decir, uno después del otro, y en los tres acontecimientos hay un secreto oculto cuya resolución se da tanto en la trama de Brod, como también en la trama de Safran.

#### 5.5.2.2.1. La aparición-adopción de Brod

Brod aparece en las aguas del río después del accidente de la carreta, y el Honorable Rabino, que se hace cargo del bebé los primeros días, decide dar a la pequeña en adopción.<sup>543</sup> Se presentan muchas solicitudes, y como no sabe a quién darle la niña, hace un sorteo y el afortunado es Yankel. Dos enviados de la comunidad vertical acuden a darle la noticia a Yankel, quien queda felizmente aturdido al recibirla noticia. Es interesante observar la relación entre la humana duda del rabino y el respeto que goza por parte de la comunidad. Es por la dificultad del rabino en tomar una decisión, por lo que decide echarlo a suertes. Y también se hace evidente la importancia radical de la suerte para los hechos importantes de la vida, como quien va a criar a la pequeña niña. La suerte se convierte de nuevo en un tema transversal, ya que afecta a todas las tramas de la novela.

Lo más remarcable de las acciones que recogemos en el proceso de adopción de Brod es que el narrador interrumpe el proceso de explicación de la adopción de Brod para hacer una larga digresión y centrarse en la celebración del *Shabat* que hacen los Oblicuos. En este encuentro religioso, se hace una reflexión sobre la importancia de la memoria (otro de los temas transversales del libro), y los feligreses empiezan a incorporar la narración de varios de sus propios sueños en *The Book of the Recurrent Dreams* (el Libro de los Sueños Recurrentes). Lo más notable es que esta digresión se coloca justo en medio que el narrador explique que Yankel ha ganado el sorteo entre los candidatos a

---

<sup>542</sup> Las secuencias E, F, H, I, J, K, L y M de la trama B<sub>1</sub>

<sup>543</sup> Secuencia E de la trama B<sub>1</sub>



adoptar a Brod, y que Yankel lo sepa, cuando dos representantes de la comunidad de los Verticales se lo comunican. Así pues, el autor establece una ineludible conexión entre la reflexión sobre la memoria, la anotación de los sueños, y el ingreso de Brod en la comunidad de Trachimbrod de mano de su nuevo padre Yankel.

Se hace evidente que la memoria es un elemento cohesionador para la comunidad judía, y por eso es un elemento de reflexión en los encuentros religiosos, como se formula en la creencia que primero se debe retroceder para avanzar. En *The Book of the Recurrent Dreams* se recogen 14 de estos sueños (7 x 2), aunque no todos están explicados. Esta es la primera digresión larga de la novela, y siempre que aparece una digresión o pausa larga nos preguntamos cuál es la intención del narrador para parar la acción. En el caso de *the Book of the Recurrent Dreams*, el interés es evidente: mostrar la humanidad compartida con esos hombres y mujeres. Los sueños explicados nos hacen más cercanos a los miembros desconocidos de una comunidad de la que ya no queda nada.

Los sueños se pueden agrupar en tres grupos: los sueños que tienen relación con la vida, los que tienen relación con la muerte y los que tienen relación con los linajes familiares, teniendo en cuenta que algunos de estos sueños aparecen en varios grupos.

Los sueños que tienen relación con la vida (el sueño del sexo sin dolor; el sueño del enamoramiento, el matrimonio, la muerte, el amor; y el sueño de la paz y la seguridad) son los sueños que tratan elementos vitales como la sexualidad y las etapas que se pasan a lo largo de la vida. La edad y las etapas vitales condicionan inevitablemente al ser humano y este elemento compartido se especifica con claridad.

Los sueños que tienen relación con la muerte (el sueño de los ángeles que soñaban con hombres; el sueño de los pájaros incorpóreos; y el sueño del enamoramiento, el matrimonio, la muerte, el amor) tratan los vínculos de amor y sufrimiento por la pérdida de las personas muertas, así como que esperamos que la muerte sea el final de un ciclo vital que se cumplirá.

Y finalmente, los sueños que tienen relación con los linajes familiares hablan del vínculo sanguíneo entre padres e hijos (el sueño de los ángeles que soñaban con hombres; el sueño de los pájaros incorpóreos; y el sueño del enamoramiento, el matrimonio, la muerte, el amor; y el sueño que nosotros somos nuestros padres).

Además, algunos de estos sueños sirven de alegorías y se aprovechan en el resto de tramas, provocando reflexiones de interés y abriendo nuevos temas. Por ejemplo, el sueño que somos nuestros padres, hace reflexionar a Alex, quien le explica a Jonathan que le hace darse cuenta que en su caso no es así, y plantea la cuestión de la vinculación del individuo con la familia de la que procede.

A continuación<sup>544</sup> se explica la historia de Yankel y la relación que establece con el bebé Brod. La novela plantea tres aspectos importantes de su relación, que nosotros recogemos en este bloque: el momento en que Brod llega a casa de Yankel y el amor con el que él la cuida y la atiende; la historia pasada de Yankel; y como afecta la historia en Brod.

Hemos dividido las acciones recogidas en este bloque en tres. Primero de todo se hace evidente el amor que Yankel siente por la niña. Le habla y la cuida con mimo, pero de un modo peculiar, utilizando aquello que tiene por casa, como periódicos, o haciéndole una cuna en el horno de la casa.<sup>545</sup> Así sabemos que Brod crece con todos los cuidados, y con todas sus necesidades cubiertas, porque Yankel se dedica tierna y completamente a ella, aunque de un modo distinto a lo convencional.

En segundo lugar se nos cuenta la trágica historia de Yankel. Su historia se caracteriza, como un moderno Job, por la pérdida de todo aquello que había conseguido tener a lo largo de su vida. En su madurez acumula una serie de pérdidas, cada cual peor que la anterior: sus bienes, su reputación, su familia a causa de las prontas muertes de sus hijos y del abandono de su esposa, e incluso su antiguo nombre. Una condena judicial lo lleva al exilio, pero finalmente regresa, a la espera del día de su muerte.

Aunque Yankel se sienta enormemente afortunado por poderse ocupar de Brod y de su crianza, no se puede liberar de la pena. La nota que su esposa le dejó el día que lo abandonó regresa siempre a él, recordándole su pasado. Por eso se repite constantemente "no estoy triste", y esta pena, en forma de lágrima con la que él dobló la nota que su esposa le dejó, traspasa también a la

---

<sup>544</sup> Secuencia F de la trama B<sub>1</sub>

<sup>545</sup> Es inevitable sorprendernos de la aparición del horno en la explicación de los amorosos cuidados que Yankel le brinda a Brod. El horno tiene relación con el cuidado de la bebé Brod, la creadora de la genealogía, y a la vez tiene una importancia simbólica enorme en la destrucción de los judíos europeos. Se establece una vinculación, una especie de prefiguración de la muerte de la comunidad en el mismo momento que esta surge.

pequeña Brod. Por eso, aunque Brod desconozca la historia de Yankel, su tristeza traspasa a la pequeña niña desde su primera infancia.

La sombra del Holocausto se proyecta sobre todos los relatos de la novela, y también los previos al exterminio. Por eso, no podemos dejar de observar como el cúmulo de desgracias que sufre Yankel tiene una ineludible resonancia a las múltiples pérdidas a las que se ven sometidos los judíos en tiempos del Holocausto.

Hay un hecho substancial en la infancia de la vida de Brod: que crece desconociendo sus orígenes, y la verdad de su nacimiento y de la adopción de Yankel.<sup>546</sup> Los secretos, la ocultación de la verdad se convierte en una de las causas más importantes para impedir la felicidad de la vida de Brod. El crecimiento y la infancia de Brod se caracterizan por la ignorancia de su pasado. Todos le ocultan la verdad de su origen, aunque por motivos distintos. Las mujeres no le cuentan la verdad, por supersticiosas; y Yankel se la oculta por falta de valor, y para protegerla del dolor. Por eso inventa historias fantásticas para Brod, entre ellas, inventa a una maravillosa madre a la que no podría dejar de querer.

El desconocimiento de la verdad tiene una grave repercusión para Brod: un malestar que se evidencia en varios aspectos. En primer lugar, Brod se siente triste. Su tristeza proviene de la tristeza de Yankel. Se la hace suya, y por eso es capaz de descubrir y reflexionar entorno 613 tristezas distintas. En segundo lugar, la ocultación del secreto genera una distancia enorme entre Brod y Yankel; una distancia que no es contradictoria con el amor que sienten mutuamente, pero que imposibilita el *auténtico* amor porque siempre *falta* algo. En este punto, el narrador se sale del marco de la historia que nos está narrando, y no puede evitar contar que esto mismo le sucede a él con su abuela.

Es interesante como el autor circula cómodamente entre los distintos espacios de realidad. En este caso, la relación entre Yankel y Brod que identificamos claramente como una ficción, se interrumpe para reivindicar la realidad *de verdad* que es la relación que el autor Jonathan Safran Foer tiene con su abuela. Así pues, la realidad de tipo I se sobrepone a la realidad de tipo III.

Yankel ama mucho a Brod, y se siente casi-feliz con ella (si no fuese porque no se puede desprender de su tristeza), pero el inexorable paso del

---

<sup>546</sup> Secuencia H de la trama B<sub>1</sub>

tiempo hace que el cuerpo se le desgaste y pierda memoria, por eso intenta detener el deterioro como puede. Esto le da mucha pena, ya que Yankel tiene un sueño recurrente: vivir siempre con Brod, porque la ama mucho. Este deterioro le llevará más adelante a la muerte de Yankel.

Entre Yankel y Brod hay múltiples secretos, que como los sueños recogidos en *the Book of the Recurrent Dreams*, también son 14, y también son significativos de esta etapa de ocultación de la verdad. También Brod anota varias de sus impresiones y acciones de su día a día en un diario, de modo que podemos ver su modo de actuar y vivir, que no es ni mucho menos feliz. Así pues, el *secreto* es lo que distancia a Yankel y Brod, y hace que ella tenga un profundo malestar.

El malestar de Brod hace que se busque a sí misma e intente adivinar el futuro mediante un telescopio.<sup>547</sup> Con ese telescopio Brod va más allá de las estrellas y puede *ver* el futuro. *Ver* en un sentido literal, puesto que a través del telescopio ve una casa estrecha. En esa casa del futuro descubre a una mujer, visita sus habitaciones y ve la foto de una madre y una hija, ve una cama vacía, ve la fotografía de Safran y Augustine (que nos permite darnos cuenta que se trata de la familia de Safran), y a un chico que lee un fragmento de *The Book of Antecedents*. Por la lectura del libro que el chico tiene en las manos, Brod se entera que el Trachimday de 1804 sufrirá una violación y quién la violará, pero no puede conocer todos los detalles, porque los chicos que leen el libro se duermen. En esta visita al futuro de 150 años después, que le permite conocer su futuro inmediato, Brod se enfrenta al segundo hecho traumático de su vida: la violación.

Así pues, el bloque de acciones I es como un juego de matrioscas en las que la historia se va metiendo una dentro de la otra. De este modo, Brod se busca a sí misma y utiliza un telescopio. A través de la mirilla del telescopio, Brod observa una familia, que los lectores sabemos que son sus descendientes. El chico de la familia (Jonathan Safran Foer) lee un libro de *sus* antepasados, pero que resulta ser el futuro de Brod: *the Book of Antecedents*. En una de las entradas lee sobre “la primera violación de Brod”, y es así como ella, a través de una observación interestelar con telescopio, ve en el futuro remoto su futuro reciente. Este juego espacio-temporal muestra una conexión *simbólica* entre pasado y presente, porque una de las tesis del libro es que estamos conectados

---

<sup>547</sup> Secuencia I de la trama B<sub>1</sub>

con las historias de nuestros progenitores y ancestros. En las distintas tramas hay varios puntos de conexión entre pasado y presente.

#### 5.5.2.2.2. La violación de Brod

El siguiente acontecimiento traumático, la violación de Brod, se nos anuncia en la última acción del viaje interestelar de Brod. El momento de la violación no se explica todavía, pero se contextualiza plenamente en las siguientes páginas.<sup>548</sup> Se desarrolla con detalle todo lo que anticipa y parte de lo que sigue al momento de la violación, pero esta se elide.

Después que Brod sepa que el Trachimday de 1804 ella será víctima de una violación, no rehúye su futuro. Cuando llega el día, el 18 de marzo de 1804, Brod está decidida a ir, incluso cuando Yankel le recuerda que no hace falta que vaya si no quiere, que ya lo han hablado varias veces y no tiene obligación alguna. Brod acepta su destino y al lector le queda clara su determinación. Una determinación sorprendente y que nos obliga a cuestionarnos ¿Por qué Brod no rehúsa el futuro que le espera, y continúa adelante como si no supiese lo que le depara el futuro?

Posteriormente se explica con detalle en qué consiste la celebración del Trachimday. El objetivo es “recuperar” el cuerpo del desaparecido conductor de la carreta, y conmemorar la negativa del carro a subir a la superficie atando a objetos y personas del shtetl con cuerda blanca. Para ello, se lleva a cabo una ceremonia con un claro significado simbólico, en el que todo tiene su función. Brod es la reina del cortejo, a pesar que desconozca el motivo (ella es y representa ser la niña encontrada en las aguas del río Brod). Brod es la encargada de lanzar los sacos al agua, entre ellos el que contiene las monedas de oro, y entre los hombres que se tiran al río lo encuentra quien será su futuro marido, Shalom de Kolki.

Cuando se acaba la ceremonia del Trachimday el ambiente está sexualmente *electrificado*, y los trachimbrodianos hacen el amor con avidez en varios lugares del pueblo. Esta potencia sexual de los habitantes de Trachimbrod se traduce en brillo coital que se desprende y solo se puede apreciar desde el espacio. Ese brillo contiene un mensaje explícito: “estamos aquí y estamos vivos”. El fulgor sexual, vital, tiene una importancia simbólica notable: en un fulgurante brillo se representa toda *vitalidad* condensada de la

---

<sup>548</sup> Secuencia J de la trama B<sub>1</sub>

comunidad de Trachimbrod en 1804, y se convierte en denuncia por toda la vida segada en 1942.

Brod llega a su casa, busca a Yankel, y se lo encuentra muerto en el estudio. El último pensamiento de Yankel ha sido para Brod: "Todo por Brod". En el mismo instante que descubre al cadáver de su padre, un relámpago ilumina al Kolker que ganó el premio del Trachimday mirando por la ventana. Ella le grita que se marche, pero él está determinado a quedarse. Entonces, a Brod se le ilumina el vientre como una luciérnaga, con un fulgor cegador de una potencia enorme, y le pide al Kolker que *haga algo por ella*. Este favor se convierte en uno de los misterios de la trama que se nos revelará en la trama de Safran, en una de las entradas de *the Book of Antecedents*. Es decir, en el caso de la violación de Brod, el elemento que desconocemos es como sucede la violación, y en qué consiste ese favor. Este es el misterio que se nos desvelará al final de la trama de Brod.

En este instante hay un salto temporal hasta 1969, más concretamente, el día que el hombre llega a la luna.<sup>549</sup> La abuela y la madre de Jonathan miran emocionadas la llegada del hombre a la luna, y sus lloros no les permiten oír un comentario que hace el astronauta refiriéndose a un fulgor que ve mirando a la tierra. Ese resplandor proviene del Trachimday de 1804. Esta conexión del resplandor y su visualización futura tiene gran importancia, puesto que se establece una conexión *que se puede ver* entre pasado y presente: un brillo que proviene del sexo y de la vida. A lo largo del libro hay varias conexiones *simbólicas* entre pasado y presente, porque una de las tesis del libro es que estamos conectados con las historias de nuestros progenitores y ancestros.

Este fulgor es una reivindicación de la vida exterminada. Nos es difícil comprender la ausencia de tanta gente, por eso las huellas físicas, los rastros como el brillo que proviene del sexo, de la vida, aportan un mensaje para el futuro. Aunque este mensaje es huidizo, y no lo pueden apreciar ni ver la madre y la abuela de Jonathan, familiares de los desaparecidos, y por tanto destinatarias de ese mensaje.

---

<sup>549</sup> Secuencia K de la trama B<sub>1</sub>

### 5.5.2.2.3. El maltrato que sufre Brod de su marido el kolker

De nuevo se retoma la historia de Brod, aunque se nos presenta a una Brod muy distinta de la última que vimos.<sup>550</sup> Brod está absolutamente enamorada del Kolker. El cambio de Brod hacia el kolker es espectacular, y esto nos plantea otra pregunta que queda latente en la novela: ¿Por qué Brod ama al Kolker? Este amor se dice, se muestra, y se demuestra de varias maneras. Una de ellas, con la negativa feroz a que él vaya a trabajar al peligroso molino de harina. El kolker no hace caso, y padece un accidente terrible: se le clava una sierra dentada en medio de la cabeza. Sobrevive milagrosamente, pero su carácter cambia sobre todo su actitud hacia Brod: la insulta, la empieza a maltratar y ella acaba acostumbrándose a las continuas palizas que él le propina.

Brod aguanta la dureza y el aumento de las palizas a lo largo del tiempo, hasta el momento en que el kolker le da un regalo, y ella se pone a llorar y lo rehúye. Cuando él le da el regalo ella le dice que ya no lo quiere y le pide que se aleje de él. Después de pelearse, hablan y deciden llegar a un acuerdo. Él le pide que finja que lo ama, y entonces duermen en habitaciones separadas por un agujero.<sup>551</sup> Entonces parece que la relación de Brod y el Kolker ya no se basa en el amor, sino en un acuerdo de  *fingimiento* . Esta es el último de los secretos de Brod y el Kolker. Aunque parezca que se separan y ya no quede ningún tipo de amor entre ellos, luego se nos desvela un final sorprendente de su relación. Así pues, la aparente falta de amor es el misterio que se desvelará en la resolución final.

### **5.5.2.3. El desenlace de la acción de la trama B<sub>1</sub>**

La narración de la historia de Brod concluye con el desenlace de los tres hechos más importantes de su vida. Son el secreto de su origen; la violación; y el maltrato que sufre a manos del kolker. Cada uno de estos tres hechos están asociados a una pregunta o misterio, y el desenlace de los tres núcleos narrativos se ofrece al final de la trama B<sub>1</sub>, y también en la trama B<sub>2</sub>. El primer

---

<sup>550</sup> Secuencia L de la trama B<sub>1</sub>

<sup>551</sup> Secuencia M de la trama B<sub>1</sub>

secreto que se revela es el que el kolker le dice a Brod antes de morir: que Yankel no era su padre.<sup>552</sup>

Poco a poco el Kolker se marchita, y Brod, previendo su futura muerte, le reza el *Kaddish* antes de tiempo. Cuando él se lo advierte, ella cambia de actitud y empiezan a charlar. En una de estas charlas el Kolker le desvela el secreto con el que había vivido hasta entonces Brod: que Yankel no era su padre. Entonces ella le responde que lo ama, y por primera vez en su vida, estas palabras tenían sentido. Sabemos que 18 días después nace su tercer hijo (el ascendiente de la rama de Safran, porque los otros dos mueren), y ese mismo día muere el Kolker.

Así pues, saber que Yankel no es su verdadero padre hace que para Brod la vida tome sentido, y que pueda amar de todo corazón, porque la verdad sobre el propio pasado la libera de sus cargas y le permite poderse entregar auténticamente al amor. Las penas y tristezas con las que creció Brod tenían relación directa con saber su auténtico origen, y más concretamente, que no era hija de Yankel.

Aquí se acaba la historia personal de Brod, y ya no sabemos nada más de ella ni de su futura vida. Así pues, en la novela tenemos mucha información del nacimiento-aparición del personaje, pero ya no sabemos nada de la vida de Brod a partir de este momento, ni de su muerte. Es por eso que se puede dar el juego de confusión de identidad con la anciana desconocida que afirma ser Trachimbrod de las tramas A y C, que en un principio creemos que es Augustine y que luego descubrimos que es Lista. El tono casi mitológico de su narración nos invita a pensar, como dice Alex, que se puede tratar de una muy anciana Brod, aunque esta posibilidad pronto queda descartada.

El segundo misterio de la trama de Brod tiene relación con su violación. Solo conocíamos lo que hizo inmediatamente antes (de reina del Trachimday de 1804) y algunas cosas que sucedieron después de la violación (la muerte de Yankel o la declaración de amor del kolker), pero no sabemos cómo transcurre la violación, y todo lo que pasa después de su conversación con el kolker. La violación es uno de los hechos más traumáticos de su vida, y lo descubrimos en una parte muy avanzada de la trama B<sub>2</sub>. Es una información que aparece camuflada en *the Book of Antecedents*.

En la lectura del libro conocemos cuál es el favor que Brod le pide al Kolker a cambio de la insistencia de él en casarse con ella: Brod le pide

---

<sup>552</sup> Secuencia M4 y Ñ de la trama B<sub>1</sub>



venganza al Kolker, quien la ayuda a matar a Sofiwka, ahorcándolo de un puente. En esta venganza comprendemos el trauma y el dolor por la violación que padece. En el relato de lo que sucedió el Trachimday de 1804<sup>553</sup> no se nos narra su sufrimiento, porque la violación queda elidida y ella parece recompuesta cuando regresa a su casa. El dolor por la violación, además, se confunde con el dolor por la muerte de Yankel. Por eso, cuando descubrimos su venganza, nos damos cuenta del sufrimiento de Brod y de la brutalidad que emprende para obtener justicia. Una justicia que el shtetl no puede procurar, ya que no era, ni mucho menos, la primera violación de Sofiwka. Cuando Yankel adopta a Brod, todavía bebé, descubrimos por la lectura de un periódico que Sofiwka había sido acusado de violación, pero por la libertad de la que gozaba, la justicia no lo había castigado de modo alguno. Finalmente Brod y el kolker se toman la justicia por su mano.

La incondicional ayuda del kolker, literalmente dispuesto a matar por Brod, también da explicación a otra cuestión que no estaba suficientemente resuelta: el vacío entre el momento de la declaración del kolker, en que Brod lo quiere echar, y la siguiente escena en que ella está absolutamente enamorada de él. Es decir, Brod le pide un favor al kolker: matar entre los dos a Sofiwka. Él accede, y esto se convierte en una prueba de amor definitiva para Brod, que hace que se enamore totalmente de él.

Finalmente, el tercer y último desenlace pendiente de la historia de Brod, es el relato que hace la Esfera de cómo Brod lo amaba y como ella misma incumplía las restricciones que se había impuesto. No hacía el más mínimo caso de las habitaciones separadas y dormían juntos y lo cuidaba a pesar del maltrato que le suponía a ella. "Eso es amor", dice el Kolker.<sup>554</sup> Así pues, los tres desenlaces de los tres núcleos narrativos de la historia de Brod se concretan del siguiente modo:

---

<sup>553</sup> Secuencias I, J, K de la trama B<sub>1</sub>

<sup>554</sup> Secuencia P1 de la trama B<sub>1</sub>

<b>Acontecimientos traumáticos</b>	<b>Secreto/Misterio</b>	<b>Resolución final</b>
Aparición-adopción de Brod	Ocultan a Brod su pasado	Descubre que Yankel no es su padre <sup>555</sup>
Violación de Brod	Cuál es el favor que le hace el Kolker	Mata a Sofiowka <sup>556</sup>
El maltrato del Kolker a Brod	Brod ya no lo ama	Brod si lo amaba <sup>557</sup>

A continuación se abre una historia de anclaje entre la trama de Brod y la de Safran: se erige la Esfera, una estatua en honor del Kolker que simboliza el azar.<sup>558</sup> Esta estatua tendrá el papel de confesor y consejero de Safran.

### **5.5.3. El análisis de la acción de la trama B<sub>2</sub>**

#### **5.5.3.1. El principio de la acción de la trama B<sub>2</sub>**

La trama B<sub>2</sub>, la historia de Safran, no empieza de manera cronológica como las otras tramas de la novela, sino que empieza *in media res*, es decir, con la presentación de una escena y unas acciones que se corresponden a la mitad de la historia narrada.

En esta escena inicial de la trama, una chica se saca las bragas de encaje, se las pone en el bolsillo de Safran, y lo empuja con fuerza fuera de casa para que vaya corriendo frente a la escultura de la Esfera, donde lo esperan los hombres del pueblo. Nada más ver llegar a Safran, los hombres del shtetl inician cantos de júbilo para recibir al novio, puesto que ese día es el de su boda.<sup>559</sup> De este modo nos enteramos que el abuelo del narrador se casa, y que ese mismo día está con una mujer. La primera pregunta que queda en el aire es ¿quién es esa mujer con la que está Safran? Aunque el júbilo con que lo manda a la plaza nos hace creer que se trata de su futura esposa.

Safran se casa, aunque asiste a su boda como un invitado más, ya que los preparativos han sido organizados por la familia de su novia. La pasividad,

<sup>555</sup> Secuencia N de la trama B<sub>1</sub>

<sup>556</sup> Secuencia del *Book of Antecedents* (BA) de la trama B<sub>1</sub>

<sup>557</sup> Secuencia P de la trama B<sub>1</sub>

<sup>558</sup> Secuencia O de la trama B<sub>1</sub>

<sup>559</sup> Secuencia A de la trama B<sub>2</sub>

como veremos más adelante, es una de las características de la vida del personaje. Ahora bien, frente a la Esfera, Safran le pide que no permita que se odie a sí mismo, y la formulación de este deseo, el mismo día de su boda, lleva implícita la siguiente pregunta: ¿Qué motivos tendría Safran para odiarse a sí mismo el día de su boda?

La boda es el mayor evento de 1941<sup>560</sup> –el último gran evento antes de la destrucción del shtetl–, y el último censo real de los habitantes de Trachimbrod, dice el narrador, de modo que los excluidos en esa lista también quedaron excluidos de la memoria del mundo. Con esto el autor hace hincapié que, de muchos de los exterminados solo hay conciencia de su existencia por los nombres, y que de todos aquellos excluidos de los listados no hay la más mínima conciencia de su existencia. La sombra del Holocausto planea sobre todo lo que sucede en la novela, incluso en un día festivo puesto que el conocimiento del exterminio contamina cualquier relato previo.

En la novela hay dos preludios que, vistos retrospectivamente, anuncian el exterminio que está por llegar. La frase que pronuncia el padre de la novia en su discurso durante el banquete: “Let’s hope it’s not true, that it all goes downhill after the wedding!”<sup>561</sup>, y un viento sobrecogedor que hace volar los tarjetones y desorganiza la decoración de las mesas.<sup>562</sup> Un viento presente en varios momentos de la trama B<sub>2</sub> y que anuncia la tragedia.

A causa del caos causado por el viento, Safran puede bajar a reunirse con la chica que le puso sus bragas de encaje en el traje, y descubrimos así quien es esa misteriosa mujer. La peripecia consiste en descubrir que no es su reciente esposa, sino la hermana de esta. Esta noticia es toda una revelación que hace que los lectores nos cuestionemos qué tipo de protagonista mueve esta trama. No se trata del divertido y entrañable Alex, ni de la excepcional Brod, sino que se trata de un personaje *capaz de acostarse con la hermana de su esposa, el mismo día de la boda*. Este hecho es lo más significativo de la introducción en la trama de Safran: el personaje del que podíamos tener más expectativas, el superviviente del Holocausto, se trata de un antihéroe. La

---

<sup>560</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 163-164.

<sup>561</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 164. En la edición española: “¡Esperemos que se equivoquen [...] quienes afirman que todo decae después de la boda!” FOER. *Todo está iluminado*, p. 221

<sup>562</sup> Secuencia B de la trama B<sub>2</sub>

explicación de la boda continúa, y es a partir de ahí que vamos extrayendo datos del protagonista, sobre el que ya se ciernen muchas dudas.

### **5.5.3.2. El nudo de la acción de la trama B<sub>2</sub>**

El nudo de la acción se inicia cuando la narración se retrotrae al nacimiento e infancia de Safran.<sup>563</sup> Se explica el carácter del joven como una concatenación de causas y efectos, como si se tratase de la caída encadenada de fichas de dominó. Safran nació con dientes, lo que dificultó su amamantamiento y, por falta de calcio, le quedó un brazo inútil que, a su vez, fue el principal causante del enorme atractivo que Safran ejercía sobre las mujeres.

Esta capacidad de enamorar a las mujeres se concreta en las tres primeras amantes de Safran<sup>564</sup>: la viuda Rose W, la viuda-virgen Lista P, y la niña gitana. Son las tres primeras de un larguísimo listado de amantes, que el narrador presenta divididas en dos grupos: el de viudas y el de vírgenes. Ahora bien, la sexualidad de Safran no tiene su origen en el deseo sexual ni en el amor, sino que tiene un motor distinto. Se debe al ineludible deseo sexual que su brazo muerto despierta entre las mujeres, ante el cual él se limita a actuar como ellas esperan. Por eso Safran tiene múltiples relaciones sexuales, para satisfacer a las mujeres que desean su brazo muerto, aunque él no las desee.

El tipo de relaciones sexuales que mantiene Safran se ejemplifica en la primera de sus tres primeras amantes, la vieja viuda Rose W, cuando Safran tenía 10 años. Safran ayuda a las ancianas en su hogar, y es a partir de estos encuentros periódicos que la vieja Rose W cae bajo el "hechizo" del brazo de Safran. Él percibe su atractivo, y actúa como cree que se espera que debe actuar. Es por eso que se acerca a la vieja viuda Rose W, y él va haciendo todo lo que ella hace, hasta que se acaban acostando juntos.

Cuando se le pregunta a Jonathan Safran Foer por la polémica elección de la vida sexual secreta de su abuelo superviviente, este responde que se trata de un modo de minimizar el peso heroico y mitológico que tiene el superviviente del Holocausto, y como un modo de acercarlo a la comunidad joven judía:

---

<sup>563</sup> Secuencia C de la trama B<sub>2</sub>

<sup>564</sup> Secuencia D de la trama B<sub>2</sub>

“De hecho esta pregunta sería mejor hacérsela al terapeuta en vez de al paciente. Tal y como he dicho, el proceso fue muy subconsciente, y yo tenía unos 19 años cuando escribía algunas de esas cosas que tenía en la cabeza. Quizás tenía la idea de rebajar el heroísmo o la mitología del superviviente, y hacerlo más humano. Uno de los peligros de la manera en que se trata el Holocausto hoy en día es que se mantiene alejado de la comunidad joven judía, y yo tenía el deseo de acortar esa distancia de modo que esa era una manera simbólica de intentarlo.”<sup>565</sup>

Los encuentros sexuales de Safran con las mujeres se convirtieron en un secreto. No tan solo no alardeaba ante los amigos y compañeros sino que ni siquiera lo anota en su diario. En sus hojas camufla los encuentros sexuales del día con palabras y hechos banales. Safran no ocultaba sus encuentros sexuales por vergüenza o porque creyese que hacía algo mal, ya que estaba convencido que hacía el bien, sino que lo ocultaba porque temía que su madre sintiera celos, ya que por la propia lógica del amor, es imposible amar a dos personas. Y él amaba a su madre por encima de todas las cosas.

Su segunda amante fue Lista P, a quien conoció en el teatro y cuya compañía le dejó un grato recuerdo por inspirarle a tomar un baño. A pesar que tenga un papel secundario en esta trama, es un personaje muy importante, porque luego descubrimos que Lista es también el nombre de la anciana superviviente que vela por los recuerdos de Trachimbrod. La pregunta que nos hacemos nada más conocer esta coincidencia de nombres es si son o no la misma persona. Una pregunta con una respuesta ambigua, como veremos más adelante.

Su tercera amante fue la niña gitana, que también conoció en el teatro. Safran quedó absolutamente fascinado por la audacia de la niña gitana, que se atrevía a entrar en el teatro a pesar que la pudiesen echar. Esto le sorprendió enormemente, ya que la niña gitana era absolutamente opuesta a él. Safran no se regía por sus propios deseos, sino que principalmente actuaba en función de los deseos de los otros.

El juego de seducción entre Safran y la niña gitana tiene lugar en el teatro de Trachimbrod y se encabalga con los diálogos de la obra de teatro que se está representando. Es decir, el diálogo de los dos chicos se mezcla con la obra teatral que en ese mismo momento se está representando: la escena del

---

<sup>565</sup> “An interview with Jonathan Safran Foer”  
[http://wip.warnerbros.com/everythingisilluminated/newsletter/JSF\\_interview.pdf?nlID=wip\\_eii\\_091305&linkname=interview](http://wip.warnerbros.com/everythingisilluminated/newsletter/JSF_interview.pdf?nlID=wip_eii_091305&linkname=interview)

accidente de la carreta. Así pues, en el mismo momento hay dos "actuaciones": la del escenario que reproduce el accidente de la carreta, y la de la platea, en la que los dos chicos "actúan" en su juego de seducción.

Este juego encabalgado de una y otra cosa, tiene una importancia simbólica como se recoge en los diálogos dentro del teatro<sup>566</sup>. En total aparecen 30 entradas de diálogo en formato de obra teatral. De las cuales 15 se corresponden a la obra de teatro, y las otras 15 corresponden al diálogo que mantienen en paralelo Safran y la Niña gitana. Esta simetría es interesante, porque no se prioriza ninguna historia sobre la otra. Por un lado, es indudable que lo que sucede en el escenario hace referencia al pasado, y es la representación teatral de un hecho histórico: el accidente de la carreta que da nombre al shtetl. Mientras que lo que sucede en platea es el inmediato presente: el juego de seducción de Safran y la Niña gitana.

La rememoración siempre exige una representación, ya sea histórica, testimonial o de ficción, que en este caso es teatral. Pero las representaciones nunca pueden (o pretenden) ajustarse exactamente a la realidad. Por eso, ante la evidencia de la diferencia con la realidad, alguien del público muestra su disconformidad con lo que está viendo, exclamando indignado que la obra teatral no tiene nada que ver con lo que sucedió. Este espontáneo nos hace notar las diferencias entre lo que sucedió y lo que se está representando, y manifiesta su queja a estas diferencias. Porque la recepción de la ficción siempre es crítica con las variaciones de la realidad.

De hecho, hay varios tipos de variaciones sobre la realidad. En primer lugar, lo que se representa incorrectamente, como por ejemplo el carácter de Yankel, al que hacen un personaje detestable, cuando era un hombre bueno y digno de ser amado. En segundo lugar, el autor se permite licencias con la intención de potenciar la belleza de la ficción y crear efectos positivos en los espectadores. De hecho, la queja es inmediatamente posterior a una licencia del autor, que espera su efecto en el público cuando el autor hace decir a Shloim: "I ask, I ask, who is Trachim? Some mortal curlicue?"<sup>567</sup>

El autor de ficción tiene interés en la belleza del lenguaje, y esto parece incomodar a quien busca una representación fidedigna. Y finalmente también

---

<sup>566</sup> Secuencia E de la trama B<sub>2</sub> y el cuadro "La seducción de Safran y la niña gitana en el teatro"

<sup>567</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 174. En la edición española: "¿Quién es Trachim? ¿Alguna flor mortal?" FOER. *Todo está iluminado.*, p. 236

podemos observar que es el paso del tiempo da la perspectiva suficiente como para ver algunas cosas con más claridad. Por ejemplo, aunque entonces los conciudadanos no se dieron cuenta, las gemelas realmente vieron lo que pasó en el accidente, y eso se acepta claramente en la obra teatral.

Así pues, la obra de teatro sobre el accidente de la carreta genera controversia, pero no solo eso, también genera indiferencia. A Safran y a la Niña gitana no les importa nada la obra teatral, ante el deseo que sienten el uno por el otro. Parece irrespetuoso que ellos no respeten con silencio y atención una obra que es tan importante para la comunidad, pero ambos no están tan interesados en lo que sucedió, como en lo que está sucediendo en ese momento. Safran ya conoce el pasado, y fue importante y dramático, pero no paraliza ni determina su vida.

El teatro se convierte en el lugar en el que se hace evidente la conexión entre el pasado y el presente. De hecho, pasado y presente dialogan. Aunque aparentemente la escena de teatro y la de platea sean dos diálogos independientes, la mezcla de ambos genera un nuevo sentido. El mismísimo Rabino Vertical dice en la obra de teatro: "And allow life to go on in the face of this death"<sup>568</sup>, y Safran responde en su asiento de platea a la Niña gitana que le pregunta si se quiere ir con ella, pero sobretodo al Rabino: "Yes". Sí, porque la vida debe continuar después de tanta muerte.

Después de la mezcla entre presente y pasado que supone el doble diálogo en el teatro, se abre una digresión, un paréntesis en el transcurso de las acciones de la historia: la lectura de varias entradas de *the Book of Antecedents*.<sup>569</sup>

Esta digresión tiene especial interés en lo que se refiere a la proposición de temas, como veremos posteriormente. En lo que se refiere al desarrollo de la acción de las 33 entradas del libro, sólo hay una acción de notable importancia para la historia de la trama B: la violación de Brod. Es importante, porque en medio de las banalidades recogidas en *the Book of Antecedents*, aparece una de las resoluciones de un tema substancial para la trama de Brod. Para el lector supone el descubrimiento de un misterio. ¿Qué le pidió Brod al Kolker? ¿Qué hace que luego Brod esté tan enamorada de él? Y plantearnos

---

<sup>568</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 175. En la edición española: "Y dejad que la vida siga adelante, ante la faz de la muerte" FOER. *Todo está iluminado.*, p. 237-238

<sup>569</sup> Secuencia F de la trama B<sub>2</sub>

como afectó la violación a Brod y la contundencia de la venganza que programaron para Sofiowka. Lo más interesante es que se desvele en este momento algo que pertenece a la trama B<sub>1</sub>, por lo que nosotros podemos inferir la voluntad del escritor de unificar la trama B<sub>1</sub> con la B<sub>2</sub>.

También hay la repetición de una entrada: "Yankel D's Shameful Beal" ("La infame cuenta de Yankel D")<sup>570</sup> y "Just What It Was, Exactly, That Yankel D Did" ("Qué fue exactamente lo que hizo Yankel D")<sup>571</sup> que remite a la anterior entrada mencionada.<sup>572</sup> Nunca queda claro en toda la novela cual fue el pecado de Yankel, si lo hubo. Por lo que también se anticipa un tema transversal en la novela: la idea de culpa sin pecado, como un moderno Job. Otra de las entradas de *the Book of Antecedents*<sup>573</sup> es "The Problem of Evil: Why Unconditionally Bad Things Happen to Unconditionally Good People" ("el problema del mal: por qué a personas incondicionalmente buenas les suceden hechos incondicionalmente malos" y la respuesta recogida en el libro es contundente: "They never do" ("No hay casos"). De modo que no se entiende la posibilidad de la desgracia (entendida como un castigo divino) sin culpa.

A continuación se explica la historia de amor de Safran y la niña gitana<sup>574</sup> y su ruptura<sup>575</sup>. Se explica el surgimiento del amor y el funcionamiento de la relación entre los dos. A diferencia de todas sus otras relaciones, entre Safran y la niña gitana surge una relación de varios años, en la que Safran le demuestra que la quiere. Entre ellos hay una gran intimidad, como se puede entender de la explicación sincera que se hacen de sus propias vidas. Una muestra del amor que siente la niña gitana por Safran es que le pide que no cambie. Ahora bien, en su relación hay un escollo importantísimo, puesto que es un amor que socialmente no sería aceptado, ya que se trata de un judío y una gitana. Ella le propone huir, pero él no solo no le contesta, sino que le anuncia que se casará con otra mujer, y esto pone fin a su relación.

El mismo día que la niña gitana se entera que Safran se va a casar con otra mujer, en lugar de manifestar su desengaño y manifestar amargamente la queja por el amor traicionado, simplemente le plantea una pregunta: "How do

---

<sup>570</sup> Ver cuadro del desarrollo del *Book of Antecedents*. Entrada B.A. 1

<sup>571</sup> Ver cuadro del desarrollo del *Book of Antecedents*. Entrada B.A. 31

<sup>572</sup> Ver cuadro del desarrollo del *Book of Antecedents*. Entrada B.A. 1

<sup>573</sup> Ver cuadro del desarrollo del *Book of Antecedents*. Entrada B.A. 9

<sup>574</sup> Secuencia G de la trama B<sub>2</sub>

<sup>575</sup> Secuencia H de la trama B<sub>2</sub>



*you arrange your books?*<sup>576</sup> Esta pregunta banal encierra todo el dolor y la protesta que la niña gitana le podría reclamar a Safran, y encierra también el misterio de la traición de Safran. Es decir, ¿por qué Safran no huye con la niña gitana si se quieren?

Un día, cuando Safran llega a su casa, se queda tremendamente sorprendido de ver que la niña gitana sale de ella, y teme que ella haya desvelado su relación a su familia. Siente un gran alivio cuando se da cuenta que ella no ha podido hablar con nadie porque la casa está vacía, pero en el momento en que se cruzan, ella le dice que ya sabe como ordena sus libros, por colores, y esto le parece *ridículo*. Este descubrimiento aparentemente banal, le sirve a la niña gitana de agarradero respecto a la traición de Safran. Él no es como ella pensaba, puesto que no solo no está dispuesto a huir con ella, sino que acepta sin queja alguna la unión en matrimonio con una mujer a la que ni siquiera conoce. Pero de nuevo, esto no se formula directamente, sino que se formula tras una banalidad: la ridiculez de ordenar los libros por los colores del lomo.

La decisión de Safran causa estragos en los sentimientos de ellos dos. Safran se siente desconsolado, y visita a Lista en su tristeza, mientras que para la niña gitana, la boda de Safran al que se había entregado todas sus ilusiones, le causa un estrago mucho mayor: la ruptura de todas sus ilusiones, que la llevan al suicidio el mismo día de la boda de Safran.

A continuación<sup>577</sup> se hace evidente que Safran y Zosha son dos desconocidos, y que Safran está dispuesto a engañar a su reciente esposa con la hermana de esta, puesto que no siente nada por ella. Pero sobretodo, en este bloque se desarrolla la idea del cambio. Durante su relación, la niña gitana le pedía a Safran que no cambiase mediante las notas que se intercambiaban. Ahora, su nueva esposa también le pide que no cambie. Ambas mujeres quieren estar con él y les gusta su forma de ser. Ahora bien, como recuerda el padre de la novia en el discurso de la boda: los tiempos están cambiando: cambian las fronteras, los nombres de los pueblos, los jóvenes no están, pronto habrá el primer automóvil, etc. Y estos cambios del entorno tienen una importancia capital para los cambios que en poco tiempo llegarán a las vidas de los habitantes de Trachimbrod.

---

<sup>576</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 239. En la edición española: "¿Cómo ordenas los libros?". FOER. *Todo está iluminado*, p.320

<sup>577</sup> Secuencia I de la trama B<sub>2</sub>

La última vez que Safran y la niña gitana se ven, ella asiste como sirvienta en su boda, y le desliza una nota en sus dedos.<sup>578</sup> En el apretón de manos se intercambian un mensaje: él quisiera huir, ella no le perdona la traición. Ya es demasiado tarde. Entonces vuelve a venir un viento que descompone los tarjetones con los nombres y la decoración de las mesas, y entre el caos que se crea, se pierde la nota de la niña gitana. En esa nota se podía leer: "cambia". Así pues, el cambio de Safran es uno de los temas substanciales de su historia. Pero la pregunta que nos hacemos es ¿en qué consiste el cambio que Safran debe hacer? ¿Y qué relación hay con el cambio en la comunidad?

El cambio que se ha anunciado está a punto de llegar. Pero antes, se explican los pensamientos de Safran, justo antes del cambio.<sup>579</sup> Safran solo ha amado a su madre y a la niña gitana, mientras que las viudas y las vírgenes con las que ha tenido relaciones sexuales no significan nada. Piensa en Zosha y su hermana, es decir en el presente, pero también piensa en Brod y sus tristezas, en Trachim y que fue de su origen y destino, y en el contenido del carro antes del accidente. Estos pensamientos tienen relación con quien era Safran antes del bombardeo.

El cambio tiene lugar con el bombardeo de Trachimbrod<sup>580</sup>, que supondrá el clímax de la historia de Safran, y el inicio del desenlace de esta trama. Un bombardeo de una violencia tremenda, que se narra a tiempo ralentizado. Los pocos segundos que dura suponen un cambio trascendental para Safran, pero también para los habitantes de Trachimbrod. Safran cambia y comprende que "lo que acababa de atravesar no era el umbral de la muerte, sino del amor". Así pues, en el momento del bombardeo de Trachimbrod se conjugan dos niveles de cambio: Safran se enamora de Zosha y, a la vez, el cambio para la vida de los Trachimbrodianos, como explica inmediatamente.<sup>581</sup> De nuevo se establece una conexión entre la historia del linaje familiar, en este caso de Safran, con la historia de la comunidad.

Después del bombardeo, las reacciones entre los otros colectivos son las de hacerse invisibles. Es el caso de los *Wisps of Ardisht* (los Anillos de Ardisht) y de los gitanos, que unos ocultan la punta encendida del cigarro, y los otros se

---

<sup>578</sup> Secuencia J de la trama B<sub>2</sub>

<sup>579</sup> Secuencia K de la trama B<sub>2</sub>

<sup>580</sup> Secuencia L de la trama B<sub>2</sub>

<sup>581</sup> Secuencia M de la trama B<sub>2</sub>

pegan a la tierra como una capa de musgo humano. Pero también provocan reacciones entre los trachimbrodianos. La principal reacción es regodearse en la manía de la memoria. Cada cual intenta darle sentido al presente buscado en el pasado: los hombres, que recurrían a su conocimiento del pasado, las mujeres, que sufrían en soledad y en medio del trabajo diario sus recuerdos, y los más afectados, los niños, que sufrían el acoso de recuerdos que ni siquiera eran suyos.

Safran se deja llevar por el ambiente paralizante de la memoria. Recuerda de su pasado, todo el detalle de la historia de su brazo muerto por la falta de leche, y porque eso hace que lo amen. Pero también después del bombardeo Safran experimenta un importante cambio físico: enferma y envejece. Así pues, Safran cambia física y psicológicamente.<sup>582</sup> A partir de aquí, las acciones de Safran y las de la comunidad de Trachimbrod se entrecruzan: todos actúan del mismo modo. Primero atenazados por el miedo, se abandonan a la telaraña de los recuerdos. Luego se acostumbran al terror y esperan “como tontos” su destino. Aguardan a la muerte, y “debemos perdonarles”, dice el narrador.<sup>583</sup>

Finalmente, Safran y la Esfera conversan.<sup>584</sup> Safran le explica a la Esfera como ha sido una víctima del azar y le cuenta que está enamorado, que ama a Zosha, al hijo que esperan juntos, y por eso le pide salud, vida, fortaleza, perfección para el nuevo bebé. La Esfera le pregunta por su antiguo amor, la niña gitana, y este nuevo amor es tan potente que Safran ni siquiera se acuerda de ella. Ante estas peticiones, la Esfera le cuenta todas las cosas que Brod hizo por él, a pesar que nunca lo amó, y eso, dice la Esfera es amor.

### **5.5.3.3. El desenlace de la acción de la trama B<sub>2</sub>**

El desenlace es la narración de las acciones del 18 de marzo de 1942, el día de la celebración del Trachimday.<sup>585</sup> Ese año se inicia la ceremonia con la desfilada de carretas, aunque deslucida porque los jóvenes están en la guerra. Safran y Zosha celebran alegres las patadas del bebé, símbolo de sus ganas de vivir. Durante la cabalgata se inicia un intenso bombardeo que causa el caos, y

---

<sup>582</sup> Secuencia N de la trama B<sub>2</sub>

<sup>583</sup> Secuencia Ñ de la trama B<sub>2</sub>

<sup>584</sup> Secuencias O y P de la trama B<sub>2</sub>

<sup>585</sup> Secuencia Q de la trama B<sub>2</sub>

la gente que asiste a la cabalgata caen y se lanzan al río para salvarse, donde mueren ahogados. Al cabo de unas horas, los que sobreviven son reagrupados y obligados a colocarse en fila y a escupir en la Torah. Luego los obligan a entrar en la sinagoga, y la queman.

Finalmente, la trama B finaliza el relato de la muerte de Zosha y el bebé en el magma de personas que mueren ahogadas en el río Brod. La narradora de estas muertes es Brod, puesto que esta narración ya estaba recogida en uno de los sueños de Brod de *the Book of the Recurrent Dreams*. Así pues, es la misma Brod, con quien se origina el shtetl, quien adivinó su destrucción, cerrándose así el círculo de origen y destrucción de Trachimbrod con el mismo personaje, y en el mismo río Brod.

Esta es la conexión final de la trama B<sub>1</sub> y la B<sub>2</sub>, porque ambas tramas componen la historia de Trachimbrod. De hecho, la trama de Brod se caracteriza por un inicio legendario, mitológico: el inicio de una nueva saga con Brod, y la denominación de un shtetl, mientras que en la trama B<sub>2</sub> se narra el exterminio de este shtetl. Por eso entendemos la trama B (1 y 2) como un todo. En ella se explica la historia de Brod y la de Safran, su descendiente, pero sobretudo, la historia del shtetl de Trachimbrod: su origen y su destrucción.

## **5.6. EL TIEMPO DE LA NARRACIÓN**

Una vez analizadas las acciones, queremos mostrar las principales peculiaridades del tiempo de la narración, porque aportan información substancial sobre los elementos más destacados por parte del autor de la novela. Por eso, a continuación mostraremos los conceptos primordiales del tiempo de la narración se agrupan en función de las tres siguientes categorías: el orden del tiempo de la narración, la duración del tiempo de la narración, y la frecuencia del tiempo de la narración. En primer lugar, se distinguen dos conceptos del orden del tiempo de la narración: la retrospectión o *flashbacks* y la anticipación o *flash-forward*.

En segundo lugar, sobre la duración del tiempo de la narración, distinguimos entre la aceleración y la desaceleración del tiempo de la narración, y en medio de estos dos procedimientos tendríamos a la escena, en que la duración de la historia se corresponde a la extensión que se le dedica en el texto, de modo que el tiempo de la narración coincide con el tiempo de la historia ( $T_n=Th$ ). Luego, en el procedimiento de aceleración de la narración,

hay dos procedimientos básicos: el resumen o sumario y la elipsis u omisión. El resumen consiste en condensar mucha información sucedida en un periodo de tiempo largo en poco espacio narrativo, de modo que el tiempo de la narración es inferior al tiempo de la historia ( $T_n < T_h$ ). La elipsis es la máxima aceleración y consiste en que la narración no recoge un acontecimiento de la historia: lo más destacable es que *no hay texto, pero hay historia*. En el procedimiento de desaceleración, se le dedica un largo pasaje del texto a un período corto de tiempo. La máxima desaceleración se corresponde a la pausa descriptiva o reflexiva, y se caracteriza por el hecho de que no hay texto pero sí hay historia. En la pausa el tiempo de la narración avanza, mientras que el tiempo de la historia se interrumpe<sup>586</sup>.

En tercer lugar, la frecuencia de repetición de la narración de los hechos narrados se refiere a cuantas veces es narrado el mismo hecho en la historia. Se pueden dar tres posibilidades. En primer lugar, la narración *singulativa* que se corresponde a aquello que solo sucede una vez, y por lo tanto es el hecho narrativo más común. En segundo lugar, la narración *iterativa* que se corresponde a aquello que se cuenta solo una vez, aunque ha pasado muchas veces. Y finalmente, la narración repetitiva que consiste en contar varias veces eso que ha pasado una sola vez. Veamos estos criterios de análisis del tiempo de la narración en el siguiente cuadro:

<b>El tiempo de la narración (Tn)</b>
<i>El orden del tiempo de la narración</i>
<i>La duración del tiempo de la narración</i>
<i>La frecuencia del tiempo de la narración</i>

### **5.6.1. El tiempo de la narración de las tramas B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub>**

Las anticipaciones de la novela tienen una clara finalidad: las de mantenernos interesados por lo que está sucediendo y va a suceder, al adelantarnos sucesos e importantes para la historia. Una de las anticipaciones más destacables es la anticipación de la violación de Brod, que además se da dentro de un complejo juego de futuros. Brod desea conocer su devenir, y por

---

<sup>586</sup> ABELLAN; BALLART; SULLÀ. *Introducció a la teoria de la literatura*, p. 162-163

ello busca en las estrellas. Lo que encuentra allí, es el lejano futuro de sus descendientes, y a través de su tátara-tátara-tátara-tataranieto, descubre lo que le va a suceder en poco tiempo: su violación. Una violación de la que no conoce todos los detalles, y de la que además no pretende huir, puesto que forma parte de su destino.

Otra de las anticipaciones afecta a toda la comunidad de Trachimbrod. La luz procedente de las relaciones sexuales que tienen lugar la noche del Trachimday de 1804, y que mandan el mensaje de su enorme vitalidad al futuro, solo será percibida 150 años más tarde desde la luna. La vida de los habitantes de Trachimbrod es perceptible con la luminosidad que desprende el shtetl, y así nos damos cuenta de la cantidad de vida perdida en la extinción de toda la comunidad de Trachimbrod.

La anticipación más larga es la presentación de Safran, puesto que el objetivo es presentarnos a un antihéroe. Sabemos de él que está con una mujer el mismo día que se casa, pero en lugar de tratarse de su futura esposa, está con la hermana de ella, la que será su cuñada. Así pues, es poco halagador lo que sabemos del abuelo del escritor. Y esto sin duda nos plantea una pregunta importante: ¿Por qué el escritor decide contar una ficción tan poco honrosa de su abuelo? Creemos que el escritor pretende hacer ver que no todas las víctimas eran perfectas, pero que sufrieron una injusticia dolorosísima. Aparece además un viento que desordena y desmonta, y sirve también de premonición del exterminio.

La última anticipación es la que nos anuncia el suicidio de la niña gitana, el mismo día de la boda de Safran con Zosha. Lo más dramático de este suicidio es que Safran no lo sabe y poco después ya ni siquiera se acuerda de la que fue su amor durante varios años.

Por otro lado, los flashbacks tienen la función de contarnos más cosas del presente, sabiendo lo que sucedió en el pasado. Es el caso de la comunidad de Trachimbrod. Para conocerla mejor, el autor nos da a conocer varios aspectos de su pasado, de sus escisiones (Verticales y Oblicuos, hombres y mujeres, etc.). Del mismo modo, para saber quién es Yankel, se nos cuenta su historia, sus padecimientos que nos hacen entender mejor el porqué de las opciones que toma, como la de ocultarle la verdad a Brod.

Los flashbacks también tienen otra finalidad: sirven de ejemplo o alegoría. Por ejemplo, es el caso sobre el misterioso delito que cometió Yankel, y el descubrimiento de la violación de Brod en *the Book of Antecedents*. Ese

descubrimiento, está escrito para el dominio público y la reflexión de los Trachimbrodianos en el libro. Del mismo modo, hay dos flashbacks que la Esfera le cuenta a Safran con la intención de hacerlo reflexionar: el amor con el que Brod cuidaba al kolker a pesar del maltrato, y lo que les sucedió en la casa de la cascada.

En lo que se refiere a la duración del tiempo de la narración, la novela hace uso principalmente de la escena y de los resúmenes para explicar con cierta rapidez aspectos del pasado y de la vida de los personajes. Ahora bien, queremos remarcar dos de los aspectos narrativos más importantes: una elipsis, y varias pausas. La elipsis consiste en la no narración de la violación de Brod. Como lectores sabemos que el Trachimday de 1804 Brod será violada de regreso a casa por el hacendado Sofiowka. Ahora bien, cuando se está relatando el Trachimday de 1804 este detalle se omite. Luego, en *the Book of Antecedents* se recuperará esta omisión, pero esta elipsis es muy importante: habla de un hecho traumático y doloroso para la vida de Brod.

Por otro lado, hay varias pausas que actúan a modo de digresión y frenan el flujo discursivo de la novela.<sup>587</sup> Estas pausas permiten que el autor reflexione y nos haga partícipes de los principales temas de la novela: la memoria, los secretos, los cambios, la importancia intergeneracional, etc.

Finalmente vamos a hacer hincapié en las acciones repetitivas de la novela, que son básicamente cuatro: el accidente de la carreta, la reflexión sobre la memoria, la cuenta de ábaco de Yankel y la violación de Brod. Estos hechos se cuentan varias veces, y de nuevo apuntan a los temas que cruzan las distintas tramas de la novela. Son respectivamente el hecho histórico en sí y su representación, la memoria para los judíos, la culpa (¿qué hizo Yankel?), y el hecho traumático: la violación de Brod.

---

<sup>587</sup> Listado de las pausas de la novela: 1) La reflexión sobre la memoria en el oficio celebrado por los Oblicuos el día que le comunican a Yankel que será el padre adoptivo de Brod. 2) *The Book of Recurrent Dreams*, en el que leemos los sueños de los habitantes de Trachimbrod. 3) Los secretos recurrentes de los habitantes de Trachimbrod, de Yankel y de Brod. 4) Las anotaciones en el diario de Brod, que tiene relación con los secretos recurrentes. 5) Brod ve a sus descendientes y a través de su tátara- tátara- tátara-tataranieto se entera de su violación. 6) Reflexión sobre el sexo y el brillo coital, que muestra la *vitalidad* de los trachimbrodianos. 7) *The Book of Antecedents* y las muchas y variadas entradas. 8) La descripción de la casa doble, manifestación del cambio constante. 9) El cambio de Safran. 10) La memoria paralizante. 11) El amor de Brod hacia el kolker a pesar que no lo amaba. 12) La casa de la cascada.

### 5.6.2. El tiempo de la narración de las tramas A y C

A continuación seguiremos el mismo modo de análisis de las tramas B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub>, y pondremos al lado de los bloques de acciones los tres elementos del tiempo de la narración: el orden del tiempo de la narración, la duración del tiempo de la narración, y la repetición del tiempo de la narración.

Por lo que se refiere al orden del tiempo de la narración, hay que tener en cuenta dos elementos substanciales. En la trama A, el orden es absolutamente cronológico, hasta que en cierto momento, Lista y el Abuelo les cuentan a los dos chicos su pasado. Así pues, la trama A hace referencia a otro momento histórico concreto: el exterminio de los judíos de Trachimbrod y Kolki. Su viaje de búsqueda de Augustine se transforma en un viaje de búsqueda histórica y familiar, en la que Jonathan y Alex escuchan los relatos de destrucción de los judíos de los pueblos de sus abuelos, mediante los relatos de Lista y el Abuelo. Por esto, los relatos de la destrucción de Trachimbrod, hecho por Lista, y el relato del exterminio de los judíos de Kolki, hecho por el abuelo tiene muy pocas horas de diferencia. Primero fueron a Trachimbrod, el 18 de marzo de 1942 (cómo sabemos por la trama B<sub>2</sub>), y después a Kolki. Por esto, estos dos relatos del pasado hecho por Lista y el Abuelo son un *flashback*, y se remontan al momento del Holocausto en un tiempo histórico anterior.

Es muy trabajoso acceder a los relatos del pasado, tanto el de Lista como el del Abuelo. El relato de Lista, es un relato del exterminio encontrado por casualidad, ya que no la buscaban a ella, sino a Augustine. La dificultad consiste en la distancia física. En cambio, el relato del Abuelo, que siempre estuvo con ellos, es difícil de conseguir por la íntima negativa del abuelo a contar. Así pues, el sentido de los flashbacks es de hacernos notar la dificultad para acceder a estos relatos. Además, hay un amago previo: Lista empieza a contar la historia del abuelo, pero él la insulta y corta esa posibilidad de conocimiento. Así pues, acceder al recuerdo del pasado es una laboriosa tarea para los dos chicos.

Por otro lado, la mayoría de las acciones de la novela se desarrollan en escenas y resúmenes. Básicamente solo hay una pausa: el momento en que los ancianos piden a los chicos que los dejen solos para poder charlar de sus cosas. Ese es el momento de aceptación de un secreto que no les incumbe a los dos jóvenes.



La escena se ralentiza, y ellos dos pueden charlar de sus cosas, de sus preocupaciones, y de sus relaciones con sus respectivos abuelos y familias. Es un momento en que se reflejan el uno al otro, y conociéndose mutuamente se conocen a sí mismos. Esta desaceleración temporal se alarga con el largo trayecto a pie hacia Trachimbrod a pesar de tener coche. Lista no quiere subir en él, y ellos siguen su lento paso. Esto tiene una doble finalidad: insistir de nuevo en la dificultad de llegar a saber y conocer sobre el Holocausto, y darnos cuenta que el lento caminar de Lista es una *función*. Ella fue la mujer embarazada a la que dispararon y por eso camina tan lentamente.

Finalmente, una acción que se repite varias veces en estas tramas, e incluso tiene un eco en las tramas  $B_1$  y  $B_2$ , es la observación detallada de la fotografía del Safran y Augustine. Ella es el misterio del libro: ¿Quién es y dónde está Augustine? Y en ese vacío, el de los salvadores o justos, se evidencia otra de las crudas realidades que quiere mostrar el libro: su excepcionalidad en tiempos del Holocausto.



## CAPÍTULO 6. LOS PERSONAJES DE LA NOVELA

“¿Qué tipo de conocimiento esperamos extraer de la lectura de novelas, que nos cuentan historias que sabemos que no son “verdad”? Una respuesta tradicional a esa pregunta es: un conocimiento de la mente o del corazón humanos. El novelista tiene un acceso íntimo a los pensamientos secretos de sus personajes que les es negado al historiador, al biógrafo o incluso al psicoanalista.”<sup>588</sup>

### 6.1. LOS PERSONAJES PRINCIPALES DE LAS TRAMAS A Y C

Iniciamos el análisis de los personajes de la novela con las tramas A y C, que se corresponden respectivamente al viaje de búsqueda de Augustine y a las cartas que Alex le envía a Jonathan, y que comparten los mismos personajes principales: Alex, Jonathan Safran Foer, el Abuelo y Lista.

#### 6.1.1. Alexander Perchov

El protagonista o héroe de las tramas A y C es Alex, aunque este papel principal es equívoco y aparece camuflado. En la trama C no tenemos ninguna duda de su protagonismo, puesto que él redacta en primera persona unas cartas dirigidas a Jonathan en las que le pone al día de lo que ha sucedido en el tiempo que no se han visto. No obstante, en la trama A este protagonismo no queda tan claro, sobre todo porque al empezar la novela, en las primeras páginas de la novela, Alex dice:

“As for me, I was sired in 1977, the same year as the hero of this story.”<sup>589</sup>

A pesar de la contundente afirmación de Alex, Jonathan Safran Foer no es el héroe de la historia, sino que el auténtico protagonista de estas tramas es el mismo Alex.

Se entiende comúnmente que el protagonista de una historia es aquel personaje que tira adelante la acción; ahora bien, esta definición no es suficientemente clara en este caso para identificar al protagonista de la trama A de la novela. Es difícil de discernir el papel de protagonista entre los personajes

---

<sup>588</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.269

<sup>589</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 1. En edición castellana: “En cuanto a mí fui engendrado en 1977, el mismo año que Jonathan Safran Foer, mi extraordinario amigo y héroe de esta historia.” FOER. *Todo está iluminado*, p.10

de Jonathan y Alex, puesto que los dos comparten el viaje y los dos juegan un papel destacado en varios momentos para hacer avanzar la historia. En primer lugar, la historia está motivada por la intención de Jonathan Safran Foer de encontrar a Augustine, la mujer que salvó a su abuelo del Holocausto. No obstante, más adelante es Alex quien hace las principales acciones para localizar a Augustine y descubrir las historias que nos oculta la trama.

A veces, como sucede en este caso, no es tan sencillo identificar el protagonista de una historia, y por esto desde la narratología se han establecido varios criterios:

“Si el título del héroe o su denominación explícita no provoca una decisión, podemos intentar descubrir si algún personaje sobresale del modo que sigue:

– Calificación: información externa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado.

– Distribución: El héroe aparece con frecuencia en la fábula [historia], y su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula

– Independencia: El héroe puede aparecer solo o tener monólogos

– Función: Ciertas acciones sólo le competen al héroe: llega a acuerdos, vence oponentes, desenmascara a traidores, etc.

– Relaciones: Es el que más relaciones mantiene con otros personajes.”<sup>590</sup>

Si comparamos los dos personajes, Alex y Jonathan, siguiendo los cinco criterios recogidos por Mieke Bal, nuestra conclusión es que el protagonista de la trama A es claramente Alex. En primer lugar, tenemos muchos más datos del carácter del personaje Alex que no de Jonathan. Datos sobre su apariencia, su carácter, su historia personal, y sus motivaciones, que hace que tengamos una visión profundizada de su historia y su evolución. Por ejemplo, si comparamos las respectivas motivaciones para emprender el viaje, mientras que la motivación de Jonathan es estática: encontrar a Augustine, la motivación de Alex es más compleja y varía en la historia. En un principio accede a hacer de guía de Jonathan para poder conocer pueblos que no había visto nunca antes, y para conocer a un judío americano, pero estos motivos superficiales varían conforme avanza el viaje, y su nueva motivación pasa a ser encontrar a Augustine, y sobre todo, descubrir el pasado de su abuelo, y por lo tanto, saber más de su propia historia.

En segundo lugar, en lo que respecta a la presencia de ambos personajes en la trama, tanto el personaje de Alex como el de Jonathan comparten los

---

<sup>590</sup> BAL. *Teoría de la narrativa*, p.100

mismos momentos importantes de la historia. No obstante, si hay una ventaja, esta es sin duda para Alex. Por ejemplo, un momento muy importante de la trama A es cuando Lista explica su historia. Jonathan no la escucha, y desaparece como interlocutor para examinar lo que queda de Trachimbrod. En cambio Alex se convierte en el interlocutor de Lista; Alex es el *auténtico* destinatario de la historia de destrucción de Trachimbrod.

También, la independencia de Alex es mayor que la de Jonathan. Hay varios momentos en que a lo largo de la historia se hace explícito el papel protagonista de Alex. El Abuelo le pide a Lista que *le* explique todo lo que sabe de la destrucción de Trachimbrod: "Tell him what happened," he said, "I do not know everything." "Tell him what you know." It was only then that I understood that "him" was me.<sup>591</sup> El descubrimiento de la verdad de la historia de su familia no está destinado a Jonathan, sino a Alex, y este es el elemento clave para determinar su protagonismo.

En cuarto lugar, hay ciertas acciones que sólo puede hacer Alex. Parte de su poder en la historia es su papel de traductor e intermediario. Al hacer de traductor él nos narra cosas que Jonathan no entiende y modifica a su gusto, ejerciendo así un mayor dominio sobre la situación que Jonathan.

En último lugar, Alex es el centro de una estructura radial de relaciones entre los personajes. Como el centro de una rueda de bicicleta, Alex conoce a todos los personajes y mantiene con ellos relaciones de varios tipos. Jonathan en cambio sólo conoce a los personajes principales, la perra, y a los ucranianos que encuentra en el camino. Así pues, creemos que en los cinco aspectos anteriores Alex tiene un predominio sobre Jonathan que determinan su protagonismo en la historia que narra.

De hecho, hay un momento en el que el narrador-personaje Alex, que había otorgado el papel de héroe a Jonathan, toma conciencia de su protagonismo cuando explica una conversación entre él y el Abuelo:

"This would be more easy without him", Grandfather said, moving his eyes at the hero. "But it is his search," I said. "Why?" "Because it is his grandfather."

"We are not looking for his grandfather. We are looking for Augustine. She is

---

<sup>591</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 184. En edición castellana: "Cuéntele lo que sucedió", dijo él. "No lo sé todo." "Cuéntele lo que sabe." Fue solo entonces cuando comprendí que el "le" era yo." FOER. *Todo está iluminado*, p.249

not more his than ours." I had not thought of it in this way, but it was true."<sup>592</sup>

En este momento se evidencia que la búsqueda que están llevando a término el Abuelo y Alex ya no tiene nada a ver con un encargo laboral, sino que es una motivación substancial para sus vidas. Por otro lado, es importante descubrir por qué el autor ha hecho que el narrador-protagonista Alex nos despiste y nos haga creer que el protagonista de la historia es el personaje Jonathan Safran Foer.

Si lo analizamos desde el punto de vista de Alex, es decir, si procuramos responder a la pregunta: ¿qué motivo podría tener Alex para hacernos creer que Jonathan es el protagonista? La respuesta es: ninguno. En un principio probablemente el personaje Alex piense que es así, que Jonathan es el protagonista, puesto que fue la búsqueda de Jonathan la que abrió la caja de Pandora. Ahora bien, quien realmente experimenta el conflictivo descubrimiento de su pasado familiar es él mismo, no su amigo americano.

Si lo analizamos teniendo en cuenta la función que esta decisión puede tener en la novela, es decir, si procuramos responder a la pregunta: ¿por qué razón el autor decide hacer que su narrador-protagonista Alex diga que el protagonista es el personaje Jonathan Safran Foer? Pensamos que puede tener dos funciones básicas. En primer lugar, mostrarnos que Alex no es un personaje fiable, como veremos más adelante. Básicamente todo lo que nos cuenta en el primer capítulo es mentira, incluso esto. En segundo lugar, se debe a una cuestión de tono de la narración. Empezar esta historia con un tono serio autobiográfico probablemente le quedaría demasiado gordo a un personaje como Alex. En cambio, explicar un viaje en grupo hecho con un amigo es mucho más modesto, concuerda más con el tipo de personaje y se hace más coherente y agradable para el lector.

Así que una de las elecciones más llamativas del libro es utilizar a Alex, un personaje que aparentemente no tiene relación alguna con el Holocausto, como el personaje-narrador protagonista, al que se confía la narración de la mitad de la novela, y que "abre" el libro. Esta decisión no es banal, puesto que "el

---

<sup>592</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 220. En edición castellana: "Sería más sencillo sin él", dijo el Abuelo, mirando al héroe. "Pero es su búsqueda", dije yo. "¿Por qué?" "Porque era su abuelo." "No estamos buscando a su abuelo. Buscamos a Augustine. No es más suya que nuestra." "Yo no lo había pensado desde este punto de vista, pero era cierto." FOER. *Todo está iluminado*, p.296

comienzo de una novela es un umbral, que separa el mundo real que habitamos del mundo que el novelista ha imaginado.”<sup>593</sup>

A pesar que esta elección estética no sea una convención de género en la literatura del Holocausto, sí que tiene una notable tradición en la literatura norteamericana. *Huckleberry Finn* de Mark Twain<sup>594</sup>, y más tarde *El guardián en el centeno*<sup>595</sup> de J.D. Salinger, comparten un narrador adolescente que a su modo nos ofrece una visión crítica del mundo de los adultos. No es de extrañar que así sea, puesto que los personajes principales de todas las historias entrecruzadas tienen más o menos la misma edad (recordemos que Lista y el abuelo son jóvenes cuando sucedió el Holocausto), y también, los dos narradores y personajes del libro, hacen un recorrido en coche que tiene resonancias *beat* o ciertos aspectos propios de *road movie*.

#### **6.1.1.1. Aspecto físico y carácter**

En el primer capítulo Alex se presenta a sí mismo, y presenta también a los miembros de su familia y a Jonathan, y para hacerlo utiliza un estilo aparentemente simple que recuerda a una redacción escolar, referente, por otro lado, más que plausible para un personaje con la edad y las características de Alex. Ahora bien, el capítulo resulta muy cómico, a la vez que buscadamente engañoso, puesto que lo que nos dice nos da una falsa imagen de él y su familia, que se corrige a lo largo de la novela.

Alex quiere causar buena impresión a los lectores, y por eso esconde cierta información y/o miente descaradamente. La descripción de sí mismo oscila entre la exageración de lo que es y lo que desearía ser; y sus deseos son ingenuos, y propios de un adolescente. Físicamente Alex se describe de la siguiente manera:

---

<sup>593</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.19

<sup>594</sup> Lodge recoge una cita, “una exageración en absoluto desencaminada” de Ernest Hemingway, quien dijo que “[t]oda la literatura americana moderna procede de un libro de Mark Twain llamado *Huckleberry Finn*”. LODGE. El arte de la ficción, p.39

<sup>595</sup> Safran Foer considera que *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *El guardián en el centeno* de J.D. Salinger “son las dos novelas que más profundamente han influenciado su escritura y su vida”. EPSTEIN, Jennifer. “Creative writing program produces aspiring writers”. *The Daily Princetonian*. 6 de diciembre de 2004. <<http://www.dailyprincetonian.com/2004/12/06/11661/print>> [consultado el 4 de octubre de 2010]

"But first I am burdened to recite my good appearance. I am unequivocally tall. [...] I have handsome hairs, which are split in the middle. [...] I have an aristocratic smile and like to punch people. My stomach is very strong, although it presently lacks muscles. Father is a fat man, and Mother is also. This does not disquiet me, because my stomach is very strong, even if it appears very fat. I will describe my eyes and then begin the story. My eyes are blue and resplendent. Now I will begin the story."<sup>596</sup>

En este fragmento no sólo nos explica como se ve Alex a sí mismo, sino que nos muestra la inmadurez del personaje en el momento de empezar a escribir, y es a la vez un buen ejemplo de las incongruencias, mentiras, o medias verdades en las que se mueve. Empieza hablándonos de su altura (inequívocamente alto, afirma), pero descubrimos en el intercambio de cartas con Jonathan, que Alex no es tan alto como nos ha querido hacer entender en su presentación. En segundo lugar, su peinado con la ralla en medio nos resulta cómico, y nos causa una impresión parecida a la que manifiesta hiperbólicamente su madre: "you appear mentally unbalanced with your hairs splits like that" ("pareces un tarado con este peinado")<sup>597</sup>. Alex se muestra orgulloso de su peinado, porque cree que le da un aspecto favorecedor y moderno, pero en realidad evidencia cierta excentricidad.

Por otro lado, la "sonrisa aristocrática" y el gusto por las peleas, apuntan a un carácter fanfarrón y peleón. Ahora bien, a lo largo de la novela descubrimos que Alex no es así. Asume los valores de una masculinidad primaria y machista que su padre le ha transmitido, y él cree que causa una mayor impresión si se presenta de este modo. Unos baremos que deducimos fácilmente de la lectura del libro y que resumimos con la idea que un hombre joven como él debe salir a discotecas, beber, pelearse, tener muchas relaciones sexuales con mujeres diferentes, y ser rico. Pero Alex no es un hombre como su padre, y se dará cuenta y nos lo dirá directamente más adelante en el libro.

---

<sup>596</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 4. En la edición española: "Pero primero me veo gravado por la obligación de constatar mi buena apariencia. Soy inequívocamente alto. [...] Tengo bonitos pelos, peinados con raya en medio. [...] Tengo una sonrisa aristocrática y me gusta golpear a la gente. Mi estómago es muy fuerte, aunque en la actualidad carece de músculos. Padre es un hombre gordo, y Madre también. Esto no me inquieta, porque mi estómago está muy fuerte, incluso aunque parezca gordo. Describo mis ojos y luego empiezo con la historia. Mis ojos son azules y resplandecientes. Ahora ya puedo empezar con la historia". FOER. *Todo está iluminado*, p.12-13

<sup>597</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 4.



Alex también se considera acogedor y divertido. Este ser "acogedor" entra en contradicción con el individuo peleón que también afirma ser, y sin duda, es una evidencia de las contradicciones internas y del movimiento pendular entre lo que Alex es y lo que cree que debería ser. También se define como un chico divertido, cosa absolutamente cierta, además de ser un entrañable e inocentote fantasioso. Se hace evidente cuando le explica a Pequeño Igor el origen del 69: "Why it is dubbed sixty-nine?" he asked, because he is a person hot on fire with curiosity. "It was invented in 1969. My friend Gregory knows a friend of the nephew of the inventor."<sup>598</sup> De este modo queda claro que es un personaje inocentón, a la vez que deja en evidencia su mentira sobre sus teóricas múltiples relaciones con mujeres.

Esta inocencia está clara también en las siete cartas que Alex escribe a Jonathan. Seis de ellas las termina con la misma fórmula: "Guilelessly, Alexander", excepto la última, en la que abandona su candor e inocencia para despedirse "Love, Alex".<sup>599</sup> Este paso del candor o inocencia al amor se puede producir una vez ha echado de casa a su padre y se ha convertido en el hombre de la familia.

Por otro lado, Alex es una buena persona que hace las cosas porque obedecen a la decencia más elemental. Este es uno de los elementos que nos apuntan al auténtico carácter de Alex: un joven con actitud de adolescente que está probando qué tipo de adulto será. Una persona que quiere hacer bien las cosas y que necesita conocer quién es y qué quiere hacer. Por eso Jonathan Safran Foer actúa como figura positiva en la vida de Alex, y el viaje que hacen juntos le permite descubrir el pasado de su familia, dar un sentido al maltrato que sufre de su padre, y tener el valor de hacerle frente y convertirse en un hombre honesto y decente. El maltrato que sufre junto con su hermano es básico en la definición del carácter del personaje y para comprender la motivación de Alex al saber qué hizo su Abuelo durante la guerra.

Por otro lado, Alex está fascinado por los Estados Unidos, pero los referentes culturales norteamericanos que tanto le gustan son terriblemente pasados de moda, y por esto resultan especialmente cómicos. El libro relata

---

<sup>598</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 3. En la edición española: "¿Por qué se le llama sesenta y nueve?", preguntó, ya que es una persona ardiente de curiosidad. "Se inventó en 1969. Mi amigo Gregory conoce a un amigo del sobrino del inventor" FOER. *Todo está iluminado*, p.12

<sup>599</sup> En la edición española se traduce del siguiente modo: "Con todo mi candor, Alexander" y "Con todo mi amor, Alexander".

unos hechos sucedidos el 1997, pero los referentes culturales que menciona son de la década de los 80, como *Thriller* de Michael Jackson, de 1982:

"I dig American movies. I dig Negroes, particularly Michael Jackson. I dig to disseminate very much currency at famous nightclubs in Odessa. Lamborghini Countaches are excellent, and so are cappuccinos." <sup>600</sup>

La fascinación por ser americano va más allá de la nacionalidad. Ser norteamericano es un ideal para Alex: "I made shit of a brick because he was an American, and I desired to show him that I too could be an American." <sup>601</sup> Esta fascinación se concreta en convertir los Estados Unidos en un sueño de escapada de la cruda realidad del maltrato familiar. Alex ahorra dinero para ir a vivir a los EE.UU. con su hermano pequeño, y este sueño de escapada de la realidad queda truncado al final del libro.

En relación con esta devoción que tiene por los EE.UU. la imagen que presenta de Ucrania es la de un país débil que acaba de salir de la desmembrada URSS. Esta sobrevaloración hacia los EE.UU. muestra las carencias del propio país. Por ejemplo, la mala formación que recibe de inglés y la buena calificación, deja mucho que desear de su profesor de inglés, pero también pone en entredicho la educación del país. Los referentes culturales norteamericanos que recibe son tan pasados de moda, que también muestran lo alejado que está el país de lo que está sucediendo en el resto del mundo. Por otro lado, el trasfondo político-económico está claro: Ucrania, al ser una de las antiguas repúblicas soviéticas, tiene una serie de carencias previas que se oponen a la opulencia norteamericana. La llegada del capitalismo y la posibilidad de *tener cosas*, muestran los EE.UU., país históricamente enemigo, como un país lleno de posibilidades.

Alex comparte con sus compatriotas una judeofobia más que injustificada, puesto que antes de Jonathan no había conocido a ningún judío. El antisemitismo de Alex responde sólo a los prejuicios heredados: "before the voyage I had the opinion that Jewish people were having shit between their

---

<sup>600</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 2. En la edición española: "Me chiflan las películas americanas. Me chiflan los negros, en especial Michael Jackson. Me chifla dispersar mucho dinero en famosos clubes nocturnos de Odesa. Los Lamborghini Countaches son excelentes y también los capuchinos." FOER. *Todo está iluminado*, p.10

<sup>601</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 28. En la edición española: "Yo tenía los huevos por pañuelo porque él era americano, y deseaba mostrarle que también yo podía ser americano." FOER. *Todo está iluminado*, p.46

brains. This is because all I knew of Jewish people was that they paid Father very much currency in order to make vacations *from America to Ukraine*.”<sup>602</sup>

Uno de los aspectos más característicos del personaje Alex es su peculiar forma de hablar, o su *idiolecto*, o la variedad más pequeña de una lengua, o sea, la variante característica del individuo. En el estilo narrativo de Alex se conjugan diversos elementos: por un lado los equívocos propios de una persona que no domina el inglés, y por otro, el de una persona que no está acostumbrada a escribir. Equívocos que potencian la comicidad de su narración. Además, el hecho que escriba como habla y que traduzca directamente del ucraniano al inglés, hace que utilice expresiones muy propias y que suenan extremadamente raras. La informalidad del discurso muestra una espontaneidad y autenticidad, sorprendentes para iniciar un libro que trata un tema como el Holocausto. Justamente esta frescura es uno de los elementos que lo hacen más próximo a los lectores.

También hay mucha repetición de expresiones coloquiales, y tiende a expresar la fuerza de sus sentimientos a través de las hipérboles. La sintaxis que utiliza es simple y deficiente, y las frases son cortas y nada complicadas: “I am burdened to recite my good appearance” (Me veo gravado por la obligación de constatar mi buena apariencia).<sup>603</sup>

Las oraciones están yuxtapuestas en el orden que se le ocurren al narrador, en vez de subordinadas. A pesar que estos requisitos pueden crear la falsa impresión de texto sencillo, la complejidad de este primer capítulo reside en dar a entender más de lo que dice, y en dotar al texto de un notable doble sentido. Lo interesante del texto es la voluntad humorística a la vez que el desajuste entre realidad y lo que pretende contarnos. Es en el carácter ridículo de algunos de los comentarios de Alex en los que reside su “atractivo”. Ahora bien, conforme Alex abandona ese tono, se va haciendo un narrador más auténtico y más maduro.

En Alex, evolucionan en paralelo la calidad de su escritura y su madurez. Es decir, los errores de escritor inexperto del primer capítulo coinciden con su carácter inmaduro. Cada vez redacta mejor, y también escribe mejor en inglés, de forma que se puede observar su maduración en relación con su evolución de

---

<sup>602</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 3. En la edición española: “antes del viaje pensaba que los judíos tenían el cerebro lleno de mierda. Esto es debido a que lo único que sabía de los judíos era que pagaban a Padre un montón de dinero con el fin de viajar de vacaciones *de América a Ucrania*.” FOER. *Todo está iluminado*, p.11

<sup>603</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 3

la capacidad de escritura. De hecho, en cierto punto decide corregir activamente sus textos pese a que Jonathan le diga que no hace falta, puesto que causan un efecto cómico muy divertido. Así la comicidad inicial se pierde por pasar a un tono más serio y profundo, también más adecuado por la gravedad de los hechos narrados en el último tercio del libro.

#### **6.1.1.2. La posición social, el origen familiar, y las acciones que lleva a término o sufre**

La familia de Alex es humilde: la madre trabaja muchas horas de camarera, a una hora de distancia de casa, y su padre, quien trabaja en *Heritage Touring*, malgasta el dinero familiar en la bebida. La realidad familiar de Alex, se contextualiza en una Ucrania a pocos años de la desmembración de la antigua URSS, y que apenas su constitución, en una novísima democracia, acaba de cumplir su primer año. Por lo tanto, es una Ucrania con muchas carencias económicas y sociales. Alex estudia contabilidad a la universidad de Odesa, ciudad de la que está acriticamente orgulloso y que compara en varias ocasiones con ciudades americanas como Nueva York<sup>604</sup> o Miami. Cuando su padre le propone hacer de guía para un norteamericano, Alex se muestra entusiasmado porque tiene la posibilidad de hacer una cosa que salga de su rutina y a la vez ganar dinero, y esto es un indicio de la falta de posibilidades en las que está instalado.

Las acciones de Alex en la trama A son más reactivas. Alex actúa por la inercia del viaje conjunto para encontrar a Augustine, y pese a que él tiene sus propias iniciativas, aprovecha mayormente la inercia del viaje en grupo. En cambio, la naturaleza de las acciones de la trama C es mucho más significativa, puesto que Alex acomete una serie de decisiones en la más absoluta y angustiosa soledad. Se decide a tomar las riendas de su vida y esto requiere de un gran coraje, evolución personal, y responsabilidad y amor hacia su familia.

El descubrimiento del pasado de su Abuelo tiene una gran valía para Alex, puesto que le da una explicación al maltrato que sufre por parte de su padre. Por esto, las acciones emprendidas durante la trama C son una consecuencia directa de la trama A. Alex es capaz de revelar su secreto: el maltrato que sufren él y Pequeño Igor, decidir hacer algo al respeto, hacer frente a su padre, y finalmente, echarlo fuera de casa para ocuparse él de su familia y evitar más

---

<sup>604</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 30

maltratos. Esta vinculación entre la trama A y la C nos lleva a la lectura que el conocimiento del pasado tiene consecuencias directas sobre las vidas en el presente, como le sucede a Alex, y de manera indirecta le sucede a Jonathan.

### **6.1.1.3. Los aspectos que lo complementan o lo oponen a otro personaje y el conflicto u obstáculo que debe superar**

Alex es un personaje redondo y dinámico. Es redondo ya que, según advierte David Lodge, sólo “los personajes redondos son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones que no sean humor o complacencia. [...] La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida”<sup>605</sup> Sin duda el autor muestra la complejidad de las reacciones y relaciones de Alex, justificadas por su manera de ser y su contexto. Y también es dinámico, porque experimenta una notable evolución a lo largo de la novela.

Las principales relaciones que establece Alex con los miembros de su familia y Jonathan giran alrededor del principal conflicto de su vida: el maltrato que ha sufrido y sufre por parte de su padre, y sobre todo el que sufre su hermano pequeño. Su lucha interna consiste en conseguir armarse de valor para actuar en defensa de su hermano y no permitir más maltratos por parte del padre. Un maltrato, que en un principio no explica pero insinúa. No es hasta bien entrado el libro que comprendemos la gravedad de los golpes y de los supuestos accidentes que nos ha explicado con anterioridad.

Las relaciones más significativas son pues el maltrato del padre hacia Alex y Pequeño Igor, el amor y la necesidad de protección que siente Alex hacia su hermano menor, la justificación y silenciosa demanda hacia la falta de actuación de la madre, la relación basada en el desconocimiento, la incomunicación y el silencio, que tiene establecida con su Abuelo, y la relación de afinidad, admiración y amistad con Jonathan. En el caso de Jonathan hay una relación de complementariedad que va más allá de su personaje, puesto que los dos establecen un vínculo tan fuerte que en ciertos aspectos Alex y Jonathan actúan como una potente complementariedad.

---

<sup>605</sup> MORGAN FORSTER, Edward. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1990, pp.74-84

#### **6.1.1.4. La relación con los otros personajes y el proceso de maduración de Alex**

Para analizar la relación de Alex con los miembros de su familia, hemos escogido una elocuente cita en la que aparecen los distintos nombres que los demás usan para llamarlo:

"My legal name is Alexander Perchov. But all my many friends dub me Alex, because that is a more flaccid-to-utter version of my legal name. *Mother* dubs me Alexi-stop-spleening-me!, because I am always spleening her. [...] *Father* used to dub me Shapka, for the fur that I would don even in the summer month. He ceased dubbing me that because I ordered him to cease dubbing me that. [...] I have *many girls*, believe me, and they all have a different name for me. One dubs me Baby, not because I am a baby, but because she attends to me. Another dubs me All Night. Do you want to know why? I have a girl who dubs me Currency, because I disseminate so much currency around her. She licks my chops for it. I have a miniature *brother* who dubs me Alli. I do not dig this name very much, but I dig him very much, so OK, I permit him to dub me Alli." <sup>606</sup> (Las cursivas son nuestras)

*Alex* es el nombre por el que todos lo llaman, especialmente sus muchos amigos, aunque luego descubrimos que Alex no tiene tantos amigos como nos quiere hacer creer. ¡*Alexi-no-me-fastidies!*, el nombre con que lo llama su madre, pone en evidencia la irritabilidad de ella. Una irritabilidad que se justifica por los detalles que luego conocemos de su vida: trabaja muchas horas por un sueldo muy bajo, su marido es un alcohólico que maltrata a los hijos, y Alex le pide dinero constantemente para cosas poco importantes. También pone en evidencia la falta de cuidados que puede destinar a los hijos, ya sea por su situación como por su condición, que Alex califica de persona muy humilde.

---

<sup>606</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 1. En la edición española: "Mi nombre legítimo es Alexander Perchov. Pero todos mis muchos amigos me llaman Alex, porque resulta una versión más flácida de pronunciar que mi nombre legítimo. *Madre* me llama ¡*Alexi-no-me-fastidies!*, porque siempre la estoy fastidiando. [...] *Padre* solía llamarme Shapka, por el sombrero de piel que llevaba incluso en verano. Dejó de llamarme así porque le ordené que dejara de llamarme así. [...] Creedme si os digo que tengo muchas, *muchas chicas*, y que cada una de ellas me llama por un nombre distinto. Una me llama Baby, no porque sea un bebé, sino porque me cuida. Otra me llama Noche Entera. ¿Queréis saber por qué? Tengo una chica que me llama Dinero, por la gran cantidad que disperso alrededor. Es capaz de relamerme por él. Tengo un hermano *minúsculo* que me llama Alli. Este nombre no resulta de mi agrado, pero él sí, así que accedo y le dejo llamarme Alli." FOER. *Todo está iluminado*, p. 9

El padre lo llama *Shapka* por un sombrero de piel que llevaba de niño. El nombre escogido por el padre muestra su voluntad de ridiculizarlo. Alex afirma que lo dejó de llamar así porque le ordenó que no lo llamara más así, pero más adelante, al reproducir un diálogo con el padre, se pone de manifiesto que todavía lo llama del mismo modo sin respetar la voluntad del hijo, a pesar de lo que nos había contado. También es significativo que el padre no se sume al orgullo que manifiesta su madre por las buenas notas de su hijo.

Su hermano lo denomina *Alli*, diminutivo de Alex, y por lo tanto nombre cariñoso, que muestra la estima del hermano pequeño al mayor. Por otro lado, Alex también muestra su estima con la condescendencia con la que trata a su hermano cuando acepta de él lo llame cómo quiera aunque no le guste (a diferencia de su padre). Del mismo modo, y aunque no aparezca en esta cita, el Abuelo llamará a Alex con el diminutivo cariñoso *Sacha* en los capítulos finales, y una vez desvelado su secreto.

También aparecen los nombres con el que lo llaman "sus chicas", y esta información es muy relevante. Cuando acabamos de leer el libro comprendemos perfectamente que Alex ha proyectado sus deseos en estas tres chicas imaginarias que dice que "tiene". En la primera, que lo llama *Baby*, ha proyectado el deseo de ser cuidado, para compensar la falta de cuidados y amor de sus padres, ya que el padre lo maltrata, y la madre no tiene la capacidad de compensar las miserias a las que lo somete el padre. En la segunda, que lo llama *Noche Entera*, proyecta su deseo de tener relaciones sexuales, y en la tercera, que lo llama *Dinero*, su necesidad económica para cumplir el sueño de huir con su hermano a Estados Unidos.

Así pues, en este párrafo del primer capítulo Alex monta una imagen de sí mismo que se va desmontando a lo largo de la novela. Cada uno de estos nombres son una máscara con la que Alex se quiere presentar a los supuestos lectores del libro para el que escriben, pero el proceso de redacción de la novela hace que se vaya sacando, una por una, las máscaras con las que se presentaba. Por eso, vamos a analizar estos tres aspectos en las cartas que le manda a Alex, porque estos tres aspectos son *secretos* que Alex desvela a Jonathan:

Los deseos proyectados de Alex están vinculados con los tres secretos que Alex guarda y que va desvelando a Jonathan a lo largo de las cartas: el secreto del maltrato de Padre, es la oposición a los deseos de ser cuidado y de cuidar a Pequeño Igor para protegerlo de las agresiones. El secreto de la sexualidad no

consumada, tiene que ver con la participación de Alex en la masculinidad que su padre proyecta en él: una masculinidad machista y faltada de vinculación emocional. Y finalmente, el deseo del dinero tiene que ver con la voluntad de emigrar para escapar del enfrentamiento con su padre. Finalmente le da un uso distinto al dinero que él ha guardado para ir a Estados Unidos: lo destina a su padre y de este modo toma las riendas y se responsabiliza de su familia. Cuando puede echar a su padre de casa, se convierte en un hombre capaz de luchar por mantener y cuidar a su familia.

<b>Nombre</b>	<b>Deseo proyectado</b>	<b>Secreto – Realidad a ocultar</b>
Baby	Deseo de ser cuidado	Maltrato
Noche entera	Deseo de tener relaciones sexuales	Virginidad
Dinero	Deseo de emigrar a Estados Unidos	Huir del maltrato y escapar del enfrentamiento con el padre

Veamos a continuación, en las cartas que Alex le manda a Jonathan, la evolución del protagonista en estos tres aspectos substanciales en su vida: el maltrato que sufre, la mentira sobre su sexualidad, y la necesidad de dinero para emigrar a los Estados Unidos. En primer lugar, empezaremos por el maltrato, hecho traumático para Alex, y que condiciona los otros dos, puesto que fanfarronear sobre su vida sexual y sobre el dinero, tiene que ver con la masculinidad agresiva que manifiesta su padre.

Alex sigue un proceso para liberarse de su padre maltratador y poder tomar las riendas de su vida y las de su familia.<sup>607</sup> En primer lugar, el maltrato del padre es claramente un secreto velado. Hay múltiples hechos en la novela, presentados cómicamente, que luego toman sentido, y que nos pueden hacer sospechar del maltrato que sufre Alex: el bofetón que Alex recibe de su padre antes del viaje, o el ojo morado, y luego el brazo roto de Pequeño Igor. Esta situación de maltrato genera una enorme tensión y malestar familiar, y Pequeño Igor es la víctima preferida del padre maltratador.

El proceso de Alex es gradual: en primer lugar hace pequeños gestos para proteger a Pequeño Igor, y esta voluntad parece que es más fuerte que la de mantener el secreto. A la larga, la voluntad de protección de su hermano le

---

<sup>607</sup> Ver el cuadro “Necesidad de cuidar y ser cuidado. Maltrato a Pequeño Igor” en el anexo



lleva a desvelar a Jonathan su secreto. De ese deseo de protección pasa a la decisión, la determinación de la protección de su hermano. Esto le llevará a plantar cara a su padre, y finalmente, a poderlo echar de casa. Según el juicio de su abuelo, esto lo convierte en un "buen hombre". Vemos entonces la enorme evolución del personaje de Alex, que pasa de ocultar el horror del maltrato a tomar cartas en el asunto y decidirse a echar de casa a su padre para proteger a su familia, especialmente a su hermano.

Sobre la sexualidad de Alex<sup>608</sup>, observamos cómo pasa de hablar de una sexualidad de un modo sospechosamente inocente, por ejemplo cuando explica el origen del 69, o los destellos de luz que afirma haber visto al mantener relaciones sexuales con chicas, a desvelarnos a que nunca ha estado con ninguna mujer y que miente porque a su padre le gusta creer eso. La sexualidad está en relación con su capacidad de emanciparse de su padre. Desvela el secreto en la carta siguiente de haber desvelado el secreto del maltrato al que Padre los tiene sometidos. Por lo tanto, forma parte del proceso de liberación de los cánones marcados por el padre, y sobretodo escapar del modelo de masculinidad agresiva de su padre.

Finalmente, el proceso del dinero tiene relación directa con los dos anteriores.<sup>609</sup> En un principio, y durante gran parte de la novela, Alex manifiesta su necesidad de hacer acopio de dinero para viajar a Estados Unidos con Pequeño Igor. No obstante, cuando su abuelo le pide el dinero que Alex está ahorrando, se encuentra en una encrucijada: darle el dinero a su abuelo, o conservarlo para huir de su presente. Es entonces cuando Alex se da cuenta de que no va a cumplir su sueño americano, que es un sueño que no encara el auténtico problema, y que es una fantasía para huir del maltrato y de la violencia cotidiana. El dinero se convierte en un agente liberador. Decide no dárselo al abuelo, porque ese dinero se va a destinar a obtener para sí mismo y para su hermano un futuro mejor, a costa de entregárselo a su padre para que se vaya y no regrese más. Así pues, por lo que se refiere al dinero, Alex también hace una evolución del Alex dispensador y adolescente del principio, al Alex que le da a su padre el dinero que tanto le ha costado de ganar, y empieza a acatar las responsabilidades propias de un hombre que quiere cuidar y dar buena vida a su familia.

---

<sup>608</sup> Ver el cuadro "Sexualidad" en el anexo

<sup>609</sup> Ver el cuadro "Dinero" en el anexo

Finalmente hay otro mensaje implícito en el hecho que Alex no le entregue el dinero al abuelo: el Holocausto es el hecho del pasado, y Alex debe velar por su vida presente y por el futuro que se le depara a él y a su hermano. Esta es otra de las apuestas de la novela. El pasado sirve para comprender el presente, pero lo realmente importante es el ahora y quienes lo vivimos y lo protagonizamos: “hay que mirar atrás para poder avanzar”, pero siempre, hacia adelante.

#### **6.1.1.5. La relación de amistad entre Alex y Jonathan**

En las cartas que Alex le manda a Jonathan percibimos la relación de amistad entre los dos chicos que se afianza más allá de los pocos días que compartieron en Ucrania y evoluciona hasta su ruptura final. Esta amistad evoluciona<sup>610</sup>, ya que en un principio es una amistad desigual, a causa de la admiración que Alex siente por Jonathan. En las primeras cartas lo alaba e incluso parece haber una relación de maestro-alumno, ya que Alex recoge los consejos que Jonathan le da sobre cómo se debe escribir, y los procura seguir. Sigue todas las correcciones que Jonathan le propone, y algunas tienen tintes eminentemente cómicos. Por ejemplo, cuando Jonathan se queja de la expresión “a very spoiled Jew” (un judío muy consentido) para referirse a él, y Alex, en lugar de eliminarla, solo la corrige por “spoiled Jew”. Más adelante muestra su orgullo de escribir para un escritor: “It is a mammoth honor for me to write for a writer, especially when he is an American writer, like Ernest Hemingway or you.”<sup>611</sup>

Alex y Jonathan tienen un potente vínculo emocional, puesto que ambos han vivido conjuntamente una historia de descubrimiento familiar y personal que les ha marcado. Su viaje les ha permitido conocer el pasado de sus respectivos abuelos y esto les da un mayor conocimiento de sí mismos. Lo que está claro en la novela es que Jonathan y Alex son las dos caras de la misma moneda. Ambos personajes se miran a los ojos y se reflejan en el otro como si de un espejo se tratase, porque uno supone para el otro una posibilidad de vida que puede ser o pudo haber sido:

---

<sup>610</sup> Ver cuadro “La evolución de la amistad entre Alex y Jonathan” en el anexo

<sup>611</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 24. En la edición española: “Es para mí un honor colosal escribir para un escritor, especialmente para un escritor americano, como Ernest Hemingway o tú.” FOER. *Todo está iluminado*, p.41

"I want to see Trachimbrod" the hero said. "To see what it's like, how my grandfather grew up, where I would be now if it weren't for the war." "You would be Ukrainian." "That's right." "Like me." "I guess." "Only not like me because you would be a farmer in an unimpressive town, and I live in Odessa, which is very much like Miami." <sup>612</sup>

En este texto, por un lado se expresa la intención del protagonista Alex de vincularse con su nuevo y admirado amigo Jonathan, y por el otro, se manifiesta que Alex y Jonathan son dos posibilidades de vida surgidas de un mismo origen. Esta vinculación será mucho más explícita posteriormente:

*"Do you know that I am the Gypsy girl and you are Safran, and that I am Kolker and you are Brod, and that I am your grandmother and you are Grandfather, and that I am Alex and you are you, and that I am you and you are me? Do you not comprehend that we can bring each other safety and peace? When we were under the stars in Trachimbrod, did you not feel in then? Do not present not-truths to me. Not to me."* <sup>613</sup>

Ahora bien, su relación cambia y se desarrolla porque, sobretodo, evoluciona el personaje de Alex. Los hechos sucedidos entre el 1 de julio de 1997 y el 26 de enero de 1998 son enormemente significativos para la vida del ucraniano y producen una vertiginosa evolución del personaje. Esta evolución consiste sobretodo en el proceso de liberación de las máscaras con las que se ha presentado al principio del libro. En el capítulo inicial Alex se manifiesta como un personaje indigno de nuestra confianza, puesto que la mayoría de sus afirmaciones son mentira o esconden algún secreto. La evolución se hace evidente cuando al final del libro comprobamos que Alex es un personaje honesto y valiente que se ha podido liberar de los secretos de su familia. Esta liberación va paralela a un proceso de crítica a las elecciones literarias de Jonathan, que culminará en el fin de su relación.

---

<sup>612</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 59. En la edición española: "Quiero ver Trachimbrod" dijo el héroe. "Ver cómo es, cómo creció mi abuelo, dónde estaría yo ahora de no haber sido por la guerra." "Serías ucraniano". "Así es". "Como yo." "Supongo que sí." "Solo que no serías como yo, porque vivirías en una granja en un pueblo corriente, y yo vivo en Odesa, que es casi como Miami." FOER. *Todo está iluminado*, p.87

<sup>613</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 214. En la edición española: "¿Sabes que yo soy la niña gitana y tú eres Safran, que yo soy el Kolker y tu eres Brod, que yo soy tu abuela y tú eres tu Abuelo, que yo soy Alex y tú eres tú, y que yo soy tú y tú eres yo? ¿No entiendes que podemos darnos seguridad y paz? ¿No lo sentiste aquella noche, bajo las estrellas de Trachimbrod? No me cuentes no verdades. No a mí." FOER. *Todo está iluminado*, p.289

Alex muestra la admiración y el respeto que siente por Jonathan hasta la quinta carta. En las cartas segunda y tercera, Alex manifiesta alguna disidencia sobre las propuestas de corrección de textos que le hace Jonathan. A pesar que ha aceptado muchas de las cosas que Jonathan le propone, se niega en rotundo con otras, como eliminar a Sammy Davis Junior Junior de la historia. A partir de la cuarta carta, Alex manifiesta disgusto por alguna de las elecciones que hace Jonathan: desde la incorporación de la historia de Safran después de la de Brod, hasta que se manifiesta en las quejas de Alex sobre como Jonathan decide contar las cosas y por no darles a sus personajes la felicidad que se merecen. Esto hace que el tono de Alex hacia Jonathan se vaya endureciendo, hasta el punto en que se manifieste completamente airado por las decisiones que ha tomado su amigo al escribir su parte de la novela. Como consecuencia Alex reivindica igualdad entre ellos dos, bajando a Jonathan del pedestal al que lo había subido. Esta elección coincide con el momento en que Alex se responsabiliza de la situación de su familia y decide no aceptar más que su padre maltrate a Pequeño Igor. Finalmente, por la necesidad que tiene Alex de mirar al futuro y romper con ese pasado paralizador, se rompe la relación con Jonathan y ya no se mandan más cartas. Así pues, una manifestación de la madurez que experimenta Alex es el proceso en el que prima su propio criterio sobre el criterio de Jonathan.

En la entrevista Jonathan Safran Foer explica que no acaba de saber porqué hace que se rompa la amistad de los dos personajes, pero apunta en la misma línea de lo ya expuesto:

“No termino de saber porqué [ellos dos rompen su amistad]. Ayer en rueda de prensa comenté que un pájaro no es un ornitólogo. No siempre conozco los motivos de las cosas. Creo que Alex seguramente quería enfrentarse a la vida, y por eso se agarra a Jonathan como a un sueño, y desarrolla el ideal de ir a América. Parte de su conversión en hombre es desplazar a su padre de su vida. Es su manera de ponerse serio. Del mismo modo, prescindir de Jonathan es igual que prescindir de su padre. Por un lado, su padre era la pura realidad, la violencia y la crueldad; y por otro, a Jonathan lo tenía en un pedestal. Uno estaba bajo tierra y el otro por encima, y en su lucha para mantenerse a flote debe de renunciar a los dos.”<sup>614</sup>

---

<sup>614</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 461

### 6.1.2. Jonathan Safran Foer

El narrador Alex no hace una descripción detallada del personaje de Jonathan, a diferencia de los otros personajes principales de la historia, como el Abuelo o Lista. Esta decisión está justificada en la narración porque Jonathan es el principal narratario de los escritos de Alex, de forma que no tiene sentido que él haga una detallada descripción del principal lector de su texto. Por otro lado, creemos que el autor ha tomado esta decisión porque el personaje de Jonathan no es el protagonista, y por la buscada confusión entre autor, narrador y personaje por la coincidencia del nombre: Jonathan Safran Foer. Por eso, de hecho, no nos desvela muchas cosas de este personaje.

La manera escogida para presentarnos el personaje de Jonathan es mediante una mínima descripción de la primera impresión de que le causó a Alex:

“He was severely short. He wore spectacles and had diminutive hairs which were not split anywhere, but rested on his head like a Shapka. He did not appear like either the Americans I had witnessed in magazines, with yellow hairs and muscles, or the Jews from history books, with no hairs and prominent bones”<sup>615</sup>

La descripción física de Jonathan se centra en tres aspectos concretos: es “rigurosamente” bajo, lleva gafas, y tiene el pelo muy corto. El resto de su apariencia física queda para la imaginación del lector. Estos tres aspectos que definen a Jonathan se antepone a los tópicos que Alex tenía integrados sobre los americanos y los judíos. Unos tópicos que por otro lado son contradictorios: los americanos de las revistas son musculosos y rubios, mientras que los judíos de los libros de historia son huesudos y sin pelo. De este modo se pone en evidencia la estupidez de los tópicos físicos basados en el grupo al que se pertenece, puesto que en Jonathan convergen dos tópicos opuestos (el americano, altamente positivo; y el judío, terriblemente despectivo).

En el primer capítulo Alex nos expone varios aspectos de carácter de Jonathan, como su inteligencia, su comicidad, y que es una buena persona, cosa que ayuda mucho a Alex a hacer su proceso de evolución. Además,

---

<sup>615</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 32. En la edición española: “Era rigurosamente bajo. Llevaba gafas y tenía pelos diminutos que no iban peinados hacia ningún lado, sino que envolvían su cabeza como si fuera un Shapka. No parecía como los americanos de las revistas, con músculos y el pelo rubio, ni como los judíos de los libros de historia, sin pelo y con huesos protuberantes.” FOER. *Todo está iluminado*, p.51

cuando están planificando el viaje, Alex se entera que Jonathan está escribiendo un libro, y le pide al padre si Jonathan es un hombre inteligente. El Padre le contesta que no, que "tiene el cerebro a medio gas" porque "cada día llama para producir numerosas preguntas medio en broma sobre si encontrará comida apropiada". El argumento del padre, por esto, no nos hace creer que Jonathan no sea inteligente, sino que remarca la notable diferencia cultural entre el norteamericano y los ucranianos con respecto a la consideración sobre la comida. Esta idea se consolida cuando sabemos que Jonathan es vegetariano, y que esto es absolutamente incomprendido por todos los ucranianos que se enteran que no come carne.

Por otro lado, la comicidad va asociada muchas veces al comportamiento extraño de Jonathan, inducido por los comentarios escritos en su guía de viaje de Ucrania. Siguiendo las recomendaciones del libro, Jonathan lleva una riñonera, y quiere pagar cualquier indicación que le dan con un paquete de tabaco. Este modo de proceder provoca situaciones incongruentes, que Alex y su Abuelo deben justificar. Por otro lado, no comprende a tiempo el funcionamiento de las cosas en Ucrania, y esto genera equívocos cómicos. Por ejemplo, insiste en ver el hotel en el que dormirán y se empeña a hablar cuando Alex le recomienda que calle, cosa que hace que le cobren el doble por la habitación.

Otro aspecto característico de Jonathan es que es un buen chico, como lo llama el abuelo y por eso decide ayudarlo. También se muestra de múltiples maneras: desde las conversaciones que tiene con Alex en las que le habla de hacer las cosas por decencia elemental, hasta el hecho que les mande dinero y procure ayudar a Alex, para quien Jonathan se ha convertido más en un mentor que en un amigo.

Alex valora varios aspectos de la vida de Jonathan, como que sea universitario como él y escritor. También hace referencia a que la madre de Jonathan es una mujer que tiene una carrera profesional, y que por esto el padre cocinaba cuando ella no llegaba para la cena. En otro punto de la novela, donde Jonathan es el narrador, nos explica que la posición profesional de la madre de Jonathan le costó mucho de conseguir. Tuvo que combinar los estudios con varios trabajos a la vez, puesto que tenían pocos recursos familiares al ser la hija única de una mujer viuda y emigrante. Una lucha necesaria de la que el narrador Jonathan se muestra orgulloso.

La combinación de los aspectos físicos y de carácter de Jonathan: bajo y con gafas, su comicidad, su origen judío, y su ansiedad, hace que el personaje de Jonathan cuadre con el estereotipo cinematográfico encarnado en el personaje que interpreta Woody Allen en muchas de sus películas, y que ha sido diseminado por Hollywood. Al analizar las acciones de Jonathan, nos damos cuenta que este personaje juega un papel muy destacado en la primera parte de la trama A, aunque después pierde notablemente su papel motriz en beneficio de Alex, el auténtico protagonista de las tramas A y C.

El tándem Alex-Jonathan tienen una relación especial con sus respectivos abuelos: ambos sienten un gran amor por ellos, a la vez que los dos detectan los secretos y los padecimientos de sus respectivos abuelos, y esto genera una distancia dolorosa por parte de los dos nietos. Por eso para Alex es tan importante lo que Jonathan le cuenta de su relación con su abuela, porque siente especialmente cercana la historia de su amigo. Por otro lado, en las fotografías se muestra la enorme similitud física entre Jonathan y su abuelo, y Alex y su abuelo. Tanto es así que Jonathan se da cuenta de la similitud del hombre desconocido de la fotografía con Alex, y por eso Alex puede descubrir el secreto de la vida de su abuelo.<sup>616</sup>

### **6.1.3. El Abuelo**

Alex hace una detallada descripción del Abuelo:

"He has gold teeth and cultivates ample hairs on his face to comb by the dusk of every day. He toiled for fifty years at many employments, primarily farming, and later machine manipulating. His final employment was at Heritage Touring, where he commenced to toil in 1950s and persevered until of late. But now he is retarded and lives on our street. My grandmother died two years ago of a cancer in her brain, and Grandfather became very melancholy, and also, he says, blind. Father does not believe him, but purchased Sammy Davis, Junior, Junior for his nonetheless, because a Seeing Eye bitch is not only for blind people but for people who pine for the negative of loneliness. [...] Grandfather disperses most of the day at our house, viewing television. He yells at me often. "Sasha" he yells. "Sasha, do not be so lazy! Do not be so worthless! Do something! Do something worthy!" I never rejoinder him, and never spleen him with intentions, and never

---

<sup>616</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 226

understand what worthy means. He did not have the unappetizing habit of yelling at Little Igor and me before Grandmother died. That is how we are certain that he does not intend it, and that is why we can forgive him. I discovered him crying once, in front of the television”<sup>617</sup>

La descripción física del Abuelo es la de un señor e imponente: un señor ya viejo, gordo, con los dientes dorados y una pelambarrera que se peina cada día al atardecer. Esta maravillosa peculiaridad anticipa su carácter fuerte y excéntrico. En primer lugar, Alex nos explica que su Abuelo está retrasado y que se autoproclama ciego. Por eso le compran la perra Sammy Davis Junior, para que haga las funciones de perro lazarillo. Ahora bien, el Abuelo no sufre ni ceguera ni retraso mental, como pone de manifiesto que conduce perfectamente, y el argumento que utiliza para negarse a hacer el viaje de búsqueda de Augustine: “I do not want to do it. I am retarded, and I did not become a retarded person in order to have to perform shit such as this. I am done with it.”<sup>618</sup>

El supuesto retraso mental y la ceguera del Abuelo son dos aspectos que se manifiestan dos años antes, justo tras la muerte de la abuela de cáncer de cerebro. Estas dos manifestaciones las interpretamos como síntoma de la tristeza y la melancolía en qué lo ha sumido la muerte de su esposa. Ahora bien, más adelante nos damos cuenta que estos dos síntomas no *sólo* están asociados a la muerte de su esposa, sino que ponen de manifiesto el malestar psicológico del Abuelo vinculado al secreto que esconde de la época de la

---

<sup>617</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 4. En la edición española: “Tiene los dientes dorados y cultiva en su rostro una extensa pelambarrera que se peina cada día al atardecer. Trabajó durante cincuenta años en muchos empleos, principalmente como granjero y luego manipulando maquinaria. Su último empleo fue en *Heritage Touring*, donde comenzó su labor en los años cincuenta, y perseveró hasta el final. Pero ahora está retardado y vive en nuestra calle. Desde que mi abuela murió hace dos años de un cáncer en el cerebro, el Abuelo se ha vuelto muy melancólico, y también, según dice, ciego. Padre no le cree, pero pese a ello adquirió a Sammy Davis, Junior, Junior, ya que los perros para ciegos no sirven solo para ciegos sino para personas que se consumen por la soledad. [...] El abuelo invierte la mayor parte del día en nuestra casa, mirando la televisión. A menudo me grita. “¡Sasha!” exclama. “¡Sasha, no seas tan vago! ¡No seas tan inútil! ¡Haz algo! ¡Haz algo útil!” Yo no le replico ni le fastidio intencionadamente, y nunca sé qué entiende por útil. Antes de que la Abuela muriera, él no tenía el repugnante hábito de gritarnos a Pequeño Igor y a mí. Es por eso que sabemos con seguridad que no lo hace a propósito, y es por eso que le perdonamos. Un día le sorprendí llorando en frente de la televisión.” FOER. *Todo está iluminado*, p.14

<sup>618</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 6. En la edición española: “No quiero hacerlo. Estoy retardado, y no me retardé con el fin de tener que verme metido en mierdas como esta. Ya no más.” FOER. *Todo está iluminado*, p.16



guerra. Una culpa que parece que se ha reactivado como un virus que despierta de su letargo.

Esta pena tan lacerante se desencadena tras la muerte de su mujer, con quien el Abuelo tenía una cómplice y maravillosa relación de amor, como se muestra en las bromas que Alex explica que se hacían ellos dos. Sabemos que la abuela estuvo presente y padeció también la destrucción de los judíos de Kolki, y ella y su hijo fueron el motivo declarado por el Abuelo para delatar a su amigo Herschel. Por eso, el malestar psicológico que en un principio achacamos a la pena, luego nos damos cuenta que también es culpa.

Tras el viaje de búsqueda de Augustine, la degradación del Abuelo se acelera. Primero el malestar se manifiesta en aspectos cotidianos, como el hecho de quedarse hasta tarde viendo la televisión por insomnio y apatía. El Abuelo se muda con su familia porque ha quedado muy afectado por el viaje de búsqueda de Augustine, como demuestra el hecho que lo oyen llorar por las noches. También queda sumido en el silencio, un silencio que preocupa especialmente a Alex porque lo considera impropio de su Abuelo. Su degradación es tal que Alex llega a afirmar: "*As for grandfather, he is always becoming worse. When I think he is worstest, he becomes worse*"<sup>619</sup>. Este proceso culminará con su suicidio el 22 de enero de 1998.

Por otro lado, el Abuelo ha sido un hombre que ha trabajado en varios trabajos de tipo manual, como granjero o manipulando maquinaria, excepto un trabajo que mantiene desde los años 50 y que es de carácter distinto a los demás: la empresa *Heritage Touring*, en la que ahora trabaja su hijo. El objetivo de la empresa es ayudar a los judíos del extranjero a encontrar familiares o las huellas de su pasado en Ucrania. Con la creación de esta empresa se pone de manifiesto como el trabajo del Abuelo es un indicio que nos anticipa su secreto de juventud.

En el primer capítulo Alex nos da un detalle erróneo de la biografía de su Abuelo, fruto de las mentiras que el Abuelo le ha explicado. Alex piensa que el Abuelo nació en Odesa el 1918. Este error evidencia el total desconocimiento que Alex tiene del pasado de su Abuelo, y como él es el narrador, confunde a los lectores. Y es que la historia del Abuelo es el misterio de la trama A, y el suspense de la historia está vinculado al descubrimiento de su secreto. La

---

<sup>619</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 102. En la edición española: "*En cuanto al Abuelo, él siempre se pone peor. Cuando creo que está más peor, se pone mucho más peor aún*" FOER. *Todo está iluminado*, p.141

noche que abuelo y nieto comparten al Hotel de Lutsk se plantean la misma pregunta: "what did he do during the war?"<sup>620</sup> Este misterio es uno de los motores de la trama A de la novela, de forma que la pregunta inicial "Dónde está Augustine?" se transforma en "¿Qué hizo el Abuelo durante la guerra?"

El Abuelo y Alex experimentan un proceso vital contrario: mientras que el viaje es muy positivo para Alex, ya que le permite descubrir la raíz del maltrato de su padre, y esto le permite liberarse de él, el viaje es muy nocivo para el Abuelo, que se va deprimiendo cada vez más y que se acaba suicidando, cuando comprueba que su nieto se podrá hacer cargo de la situación familiar. Por otro lado, la relación del Abuelo y Alex experimenta un notable proceso de mejora: desde la acritud del principio de la novela hasta la demostración de orgullo y amor del día que se suicida. Esto se ejemplifica claramente en dos momentos concretos. En el viaje de camino a la estación de Lvov, van en el pequeño y lento coche del Abuelo, y Alex hace de copiloto. Alex se equivoca en sus indicaciones, y pierden mucho tiempo, cosa que enfada mucho al Abuelo. Ahora bien, pese a este carácter airado, el Abuelo no traspasa los límites del padre porque no lo ha pegado nunca: "perhaps even violence me, which I deserved, nothing is new. But he did not. (So you are aware, Jonathan, he has never violenced me or Little Igor)"<sup>621</sup>. Al final de la novela, la misma noche que se suicida, el abuelo le explica a Jonathan mediante su carta: "*I spoke with Sasha tonight, after his father left, and I told him that I was proud of him. I told him that I had never been so proud, or so certain of who he was.*"<sup>622</sup>

#### 6.1.4. Lista

El personaje de Lista es extremadamente misterioso. La primera impresión que tenemos de ella es a través de la mirada de Alex, cuando la ve sentada en las escaleras de su casa. Todavía no sabemos quién es, y su identidad se

---

<sup>620</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 74. En la edición española: "¿qué había hecho durante la guerra?" FOER. *Todo está iluminado*, p.104

<sup>621</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 30. En la edición española: "quizá llegara a pegarme, como merecía, como siempre merezco. Pero no lo hizo. (De manera que ya lo sabes, Jonathan, él nunca me ha pegado. Ni a mí ni a Pequeño Igor.)" FOER. *Todo está iluminado*, p.49

<sup>622</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 275. En la edición española: "Esta misma noche, después de que su padre se fuera, he hablado con Sacha y le he dicho que estaba orgulloso de él. Le he dicho que nunca había estado tan orgulloso, o tan seguro de quién era." FOER. *Todo está iluminado*, p.364

convierte en una incógnita a despejar con la que el autor nos hace creer que se trata de Augustine, o incluso de Brod. Su descripción es detallada, a la vez que remarca la peculiaridad de su físico y nos anticipa su extraordinaria dedicación a la preservación de la memoria:

"I could perceive that it was a woman roosting on the steps. She was very aged and peeling the skin off of corn. Many clothes were lying across her yard. I am certain that they were drying after a cleaning, but they were in abnormal arrangements, and they appeared like the clothes of invisible dead bodies. I reasoned that there were many people in the white house, because there where men's clothes and women's clothes and clothes for children and even babies. [...] She was donning a white shirt and a white dress, but they were covered with dirt and places were liquids had dried. I could perceive that she was a poor woman. All of the people in the small towns are poor, but she was more poor. This was clear-cut because of how svelte she was, and how broken all of her belongings were. It must be expensive, I thought, to care for so many people as she did. She smiles as I became proximal to her, and I could see that she did not have any teeth. Her hairs where white, her skin had brown marks, and her eyes were blue. She was not so much of a woman, and what I signify here is that she was very fragile, and appeared as if she could be obliterated with one finger. I could hear, as I approached, that she was humming [...] It was not until this moment that I perceived how her hairs were as long as her"<sup>623</sup>

Lo primero que Alex observa es que se trata de una mujer muy mayor que pela una mazorca de maíz, y este símbolo encierra una de las pistas para descubrir la *auténtica* identidad del personaje:

---

<sup>623</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 116-117. En la edición española: "Percibí que era una mujer la que yacía en las escaleras. Era muy vieja, y estaba pelando una mazorca de maíz. Había mucha ropa arrojada por el suelo del patio. Estoy seguro de que se estaba secando después del lavado, pero estaba dispuesta en formas anormales, como si estuviera vistiendo a un hatajo de cadáveres invisibles. Razoné que en aquella casa blanca vivía mucha gente, porque había ropa de hombre y ropa de mujer y ropa de niño e incluso ropa de bebé. Ella llevaba una camisa blanca y un vestido blanco, pero cubiertos de suciedad, y en algunos lugares, las manchas líquidas se habían secado. Percibí que era pobre. Toda la gente que vive en pequeños pueblos es pobre, pero ella era más pobre aún. No había duda por lo esbelta que era y por los rotos de toda su ropa. Debe ser caro, pensé, cuidar de tanta gente. [...] Ella me sonrió cuando estuve próximo, y pude ver que no tenía dientes. Sus pelos eran blancos, la piel tenía marcas marrones, y los ojos eran azules. No era ya casi una mujer, y lo que quiero decir con esto es que era muy frágil y parecía que pudieras volarla de un soplido. La oí tararear cuando me acercaba. [...] No fue en ese momento que percibí que sus pelos eran tan largos como ella." FOER. *Todo está iluminado*, p.158-59

“Desde el inicio del agricultura, los cultivos básicos han sido símbolos de fertilidad y renovación. Los cereales que maduran y secan antes de reaparecer mágicamente en primavera, se convirtieron en poderoso símbolo de resurrección. [El maíz es un] cultivo históricamente vital en América, donde se consideraba símbolo de vida.”<sup>624</sup>

El renacimiento, o mejor dicho, la resurrección son el símbolo más significativo para referirnos al personaje de Lista, puesto que la dieron por muerta, y volvió a la vida *milagrosamente*. Pero además, el acto de pelar la mazorca de maíz nos sugiere el despertar del recuerdo, la rememoración: pelar la mazorca es como acceder a los recuerdos del pasado, ocultos por el paso del tiempo. No es casual que cuando Alex la encuentre esté pelando una mazorca de maíz, porque ella es la clave para que él acceda a los recuerdos secretos de su abuelo. Además, está rodeada de objetos que nos sugieren el pasado (la ropa en el suelo), y en la novela Alex y Jonathan pelan de nuevo las mazorcas de maíz cuando se intercambian recuerdos de sus respectivos abuelos.

El hecho que sea una mujer *muy* mayor la que efectúe esta acción nos la acerca a las divinidades clásicas de la tierra: “Recorrer las huellas dejadas por los antiguos pueblos permite comprobar que todos tenían dioses protectores de las cosechas: [...] los griegos, a Deméter. [...] Es emblema de Osiris, y forma parte del equipaje de los muertos amparados en la esperanza de la regeneración.”<sup>625</sup> A pesar de su pobreza, Lista está revestida de una gran dignidad y poder. Ella es la última guardiana de la memoria de Trachimbrod, y ese aspecto le otorga una potencia que no podemos dejar de equiparar a una divinidad culturalmente compartida:

“La idea de la Diosa Madre, presente en muchas culturas y asociada con la creación y la fertilidad, se remonta a los antiquísimos tiempos en que la Tierra era considerada como una deidad femenina nutricia”.<sup>626</sup>

El símbolo que la identifica y su descripción son indestriables de la cantidad de ropa y objetos que la rodean fuera y dentro de la casa, puesto que son otra muestra de su responsabilidad como guardiana de la memoria de los muertos. Esa ropa tendida por el suelo tiene el poder de la sinécdoque: nos muestra la parte por el todo y nos sugieren los cadáveres que dejó el

---

<sup>624</sup> KINDERSLEY, Dorling. *Signos y símbolos. Guía ilustrada de su origen y significado*. Hong Kong: Pearson, 2008, p.100

<sup>625</sup> DENEZ, León. *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Biblioteca nueva, 2001, p.118-119

<sup>626</sup> KINDERSLEY. *Signos y símbolos*, p.339

Holocausto. La ropa lavada y tendida en el suelo es *como* un hatajo de cadáveres invisibles. Cada una de esas prendas, que se corresponde a ropa de hombres, mujeres, niños y bebés, nos habla directamente de un desaparecido. Esta referencia a los cadáveres invisibles nos hace pensar irremediabilmente en la representación clásica de la cantidad de víctimas del Holocausto por los objetos que dejaron. Es un claro ejemplo las urnas de objetos de zapatos, cabellos, maletas, etc. de Auschwitz, e incluso, los restos de objetos que todavía se pueden ver a la intemperie en la zona de Canadá de Auschwitz II-Birkenau.

Por oposición, ella lleva su ropa sucia y rota, lo que nos indica, junto con la falta de los dientes, la extrema pobreza en la que vive. Ya lo advierte David Lodge, "la indumentaria es siempre un indicio muy sutil sobre el carácter de un personaje, su clase social y su modo de vida."<sup>627</sup> Lo más significativo es que ella da más importancia a lavar y cuidar la ropa de los muertos que la suya propia, lo que nos indica cómo cuidar las pertenencias de los muertos es para ella una tarea de vital importancia. Además, la cantidad de ropa en el suelo hace creer erróneamente a Alex que vive con mucha gente, cuando vive en la más absoluta soledad. Esta soledad se puede leer también como una denuncia del abandono de la preservación de la memoria de los muertos.

Como el abuelo, Lista presenta un físico peculiar que hace crecer el misterio de su identidad en nuestra imaginación. Esa larguísima cabellera blanca que toca al suelo, las marcas marrones en la piel, su sonrisa sin dientes y sus ojos azules nos ofrecen la mismísima encarnación de la vejez femenina. "No era ya casi una mujer" dice Alex, y luego precisa: era muy frágil. Ahora bien, la ambigüedad de la primera parte de la frase nos lleva a pensar que ha dejado de ser mujer para ser algo o alguien que sobrepasa la muerte.

El tono de esta descripción es más parecido a las narraciones de la trama de Brod que no a la explicación del viaje que hace Alex. Por eso, su descripción nos parece más cercana a la encarnación de una viejísima Brod, que casi parece una Diosa Madre, y de la que no tenemos noticia ninguna de su muerte. Podemos creer por eso que se trata de Brod, que ha sobrevivido muchos más años de los que le corresponderían. Una idea que intuye Alex y que propone a Jonathan en una de sus cartas: "*perhaps Brod could be Augustine. [...] You*

---

<sup>627</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.109

would have to alter your story very much, and she would be very aged, of course, but might it be wonderful in this manner?"<sup>628</sup>

Alex le enseña la fotografía de Augustine y le pregunta varias veces si ha visto alguna vez a alguien de la fotografía. Y varias veces ella le responde que no, hasta que Alex finalmente le explica: "We are searching for Trachimbrod". "Oh," she said, and released a river of tears. "You are here. I am it".<sup>629</sup> Esta respuesta, con la que acaba uno de los capítulos del libro, nos arrastra de nuevo a la incertidumbre de la identidad del personaje. Una incertidumbre que se disipa para Alex:

"Her hairs, as I mentioned, were white and long. The ends of them moved against the floor, taking the dust and dirt with them. It was rigid to examine her eyes because they were so far back in the face, but I could see when she looked at me that they were blue and resplendent. It was her eyes that let me understand that she was, without a query, the Augustine from the picture"<sup>630</sup>

De nuevo hay una confusión asociada a la identidad de Lista, que pronto quedará aclarada. Ella no es Augustine. Se dan cuenta cuando responden a la pregunta de por qué están allí. Una vez descubierta la confusión, el Abuelo se resiste a creer que ella no es la deseada Augustine: "We must help her to remember. Many people try so rigidly to forget after the war that they can no longer remember."<sup>631</sup> Y es en esta frase, en la que se evidencia el carácter contrapuesto de los dos personajes. El abuelo habla de sí mismo, de sus esfuerzos por olvidar, mientras que Augustine ha dedicado toda su vida justo a

---

<sup>628</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 143. En la edición española: "Quizá Brod podría ser Augustine. [...] Tendrías que alterar mucho la historia, y ella sería muy vieja, por supuesto, pero sería maravilloso, ¿no?" FOER. *Todo está iluminado*, p.194

<sup>629</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 118. En la edición española: "Estamos buscando Trachimbrod." "Ah", dijo ella, desatando un río de lágrimas. "Ya habéis llegado. Soy yo." FOER. *Todo está iluminado*, p.161

<sup>630</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 148. En la edición española: "Como ya he mencionado antes, sus pelos eran blancos y largos. Los extremos de los pelos tocaban el suelo, arrastrando consigo el polvo y la suciedad. Era rígido examinar sus ojos porque estaban muy hundidos en la cara, pero cuando me miró, visioné que eran azules y resplandecientes. Fueron sus ojos los que me hicieron comprender que era, sin cuestión, la Augustine de la fotografía." FOER. *Todo está iluminado*, p.202

<sup>631</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 151. En la edición española: "Debemos ayudarla a recordar. Después de una guerra mucha gente hace rígidos esfuerzos por olvidar los recuerdos que no pueden soportar." FOER. *Todo está iluminado*, p.205

lo contrario, a recordar a los muertos. De nuevo en su descripción se nos dan las claves para comprender quién es ella:

"First, I must describe that Augustine had a very unusual walk, which went from here to there with heaviness. She could not move any faster than slow. It looked like she had a leg that was damaged goods. (If we knew then, Jonathan, would we have still gone in?) Second, I must describe her house. It was not similar to any house I have seen, and I do not think that I would dub it, I would dub it two rooms. One of the rooms had a bed, and a small desk, a bureau, and many things from the floor to the ceiling, including piles of more clothes and hundreds of shoes of different sizes and fashions. I could not see the wall through all the photographs. They recognize that a few of the people were in more than one or two. All of the clothing and shoes and pictures made me to reason that there must have been at least one hundred people living in the room."<sup>632</sup>

Por un lado, la casa está repleta de objetos. Aun así, pocos son de uso cotidiano (una cama, una cómoda y un pequeño escritorio), el resto son los objetos de la memoria, entre ellos las fotografías. Será a través de una de las muchas fotografías que hay en su casa que se puede descubrir el secreto del Abuelo, de manera que ella opera como colaboradora de Alex, con quien comparte una mirada y complicidad especial. Además, en esta cita se evidencia la dificultad de Lista para caminar. Esta se convierte en una pista de gran importancia para saber quién es Lista: su lentitud y su modo de caminar muy poco usual. Saber que caminaba mal nos permite descubrir el enigma entorno su identidad. ¿Cuál es su historia? ¿Qué les puede contar a Alex y Jonathan que resulte significativo para sus vidas?

---

<sup>632</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 146. En la edición española: "Primero debo describir que Augustine caminaba de manera muy poco usual, lo que quiere decir que iba de aquí para allá con gravedad. No podía ir a otra velocidad que no fuera la lentitud. Era como si tuviera una pierna defectuosa. (Si en aquel momento lo hubiéramos sabido todo, Jonathan, ¿habríamos entrado igual?) Segundo, debo describir su casa. No era similar a una ninguna casa que yo haya visto, y no creo que yo, si pudiera elegir, la llamara casa. Si queréis saber como la llamaría, yo la llamaría dos habitaciones. Una de las habitaciones tenía una cama, un pequeño escritorio, una cómoda y muchas cosas desde el suelo hasta el techo, incluyendo pilas compuestas por cientos de prendas de ropa y cientos de zapatos de diferentes tallas y modelos. No se podía ver la pared debajo de tantas fotografías. Aparecían como muchas familias distintas, aunque reconocí que algunas personas estaban repetidas en más de una. Toda la ropa y las fotos me hicieron razonar que en esa habitación habían vivido al menos cien personas." FOER. *Todo está iluminado*, p.200

Cuando llegan a Trachimbrod Lista les cuenta la historia de supervivencia de *su hermana*. El Abuelo le pregunta dónde estaba ella en esos momentos, y Lista no responde a la pregunta: somos nosotros los que descubrimos su identidad en el texto. No existe ninguna hermana superviviente de Lista. Lista es la mujer de su historia, que cuenta en tercera persona.

Hay varias pistas que nos lo hacen deducir. El hecho que nos cuente con todo tipo de detalles lo que sintió en cada momento su hermana. Cuando afirma que recogió los cabellos de todos, los de su madre, *los de su marido*, incluso los suyos propios. Su caminar lento y fatigoso. Que no explique nada de su propio caso. Y finalmente, cuando se despide de los tres les dice que debe de entrar a cuidar de su bebé.<sup>633</sup> Así el autor nos da a entender que ella es la mujer embarazada que sobrevivió al disparo de los soldados nazis:

"Someone saved her" "No. She knocked on one hundred doors, and not one of them opened. She pulled herself into the forest where she became asleep from spilling blood. She woke up that night, and the blood had dried, and even though she felt like she was dead, it was only the baby that was dead. The baby accepted the bullet and saved its mother. A miracle"<sup>634</sup>

Todos sus seres queridos murieron esa noche delante de ella, y por eso destinó su vida a la pervivencia de la memoria de los habitantes de Trachimbrod:

"She secured all of the things that she had hidden, and she brought them to her house. It was her punishment." "For what?" "For surviving."<sup>635</sup>

## 6.2. LOS PERSONAJES PRINCIPALES DE LAS TRAMAS B<sub>1</sub> Y B<sub>2</sub>

Las tramas B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub> se corresponden respectivamente a las tramas protagonizadas por Brod y Safran, la tátara-tátara-tátara-tátara-tatarabuela y

---

<sup>633</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 188. En la edición española: FOER. *Todo está iluminado*, p.254

<sup>634</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 188. En la edición española: "¿Alguien la salvó?" "No. Llamó a un centenar de puertas, pero ninguna se abrió. Logró arrastrarse hasta el bosque, donde se quedó dormida debido a la sangre perdida. Despertó a media noche, y la sangre se había secado, y aunque se sintió como muerta era solo el bebé quien había muerto. El bebé aceptó la bala y salvó a su madre. Un milagro." FOER. *Todo está iluminado*, p.254

<sup>635</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 189. En la edición española: "Desterró todas las cosas que había escondido y las llevó a su casa. Ese fue su castigo." "¿Castigo por qué?" "Por sobrevivir." FOER. *Todo está iluminado*, p.255



el abuelo del narrador Jonathan Safran Foer. Las tramas de Brod (B<sub>1</sub>) y Safran (B<sub>2</sub>) son encadenadas, pero en el capítulo 16 se mezclan, se cruzan de modo que quedan perfectamente trenzadas. A lo largo de la trama de Safran (B<sub>2</sub>) aparecen referencias y aclaraciones o modificaciones sobre elementos de la trama de Brod (B<sub>1</sub>), por eso, algunos personajes pueden reaparecer. Los personajes principales de la trama B<sub>1</sub> son Brod, Yankel, el Kolker y Sofiowka (que es el antagonista de Brod), mientras que los personajes principales de la trama B<sub>2</sub> son Safran y la Niña gitana.

### 6.2.1. Brod

La protagonista de la trama B<sub>1</sub> es Brod, la fundadora de la saga familiar de Jonathan Safran Foer. Su nacimiento o aparición tiene un marcado carácter mitológico, como podemos observar en el momento de su emergencia y descubrimiento en las gélidas aguas del río:

"Over there, pointing to the frothing water. In the middle of the string and feathers, surrounded by candles and soaked matches, prawns, pawns, and silk tassels that curtsied like jelly-fish, was a baby girl, still mucus-glazed, still pink as the inside of a plum.

The twins hid their bodies under their father's tallis, like ghosts. The horse at the bottom of the river, shrouded by the sunken night sky, closed its heavy eyes. The prehistoric ant in Yankel's ring, which had lain motionless in honey-colored amber since long before Noah hammered the first plank, hid its head between its many legs, in shame."<sup>636</sup>

La voluntad de dotar al personaje de Brod de un origen mitológico se evidencia en que la niña es descubierta entre la espuma del agua, como la Afrodita de la mitología griega. Del mismo modo, Brod adquiere su nombre del río en el que fue encontrada, y el personaje adquiere así también las propiedades simbólicas que son inherentes a los ríos. El río y las aguas han

---

<sup>636</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 13. En la edición española: "Allí, y señaló la espuma del agua. Entre la turba de cuerdas y plumas, rodeada de velas y cerillas empapadas, camarones, peones de ajedrez y retales de seda que se enredaban como medusas, flotaba un bebé muy pequeño, una niña con los ojos aún pegados, morada como el corazón de una ciruela. Las gemelas, cual fantasmas, se escondieron tras la capa de su padre. El caballo del fondo del río, amortajado por el húmedo cielo nocturno, cerró sus fatigados ojos. Y la hormiga prehistórica del anillo de Yankel, que permanecía inmóvil en el ámbar color de miel desde mucho antes de que Noé clavara la primera tabla, ocultó la cabeza entre sus múltiples patas, muerta de vergüenza." FOER. *Todo está iluminado*, p.26

tenido una clara influencia en los mitos fundacionales del judaísmo. Moisés fue hallado dentro de una cesta en el río Nilo, de ahí recibe su nombre, y también fue Moisés quien en la huída de Egipto separó las aguas del mar para que el pueblo lo pudiese cruzar. De este modo, ligando su nacimiento con el de Moisés, puesto que ambos fueron encontrados en un río, Brod se insiere como una nueva fundadora del linaje de Jonathan Safran Foer.

Además, en el segundo párrafo del fragmento seleccionado observamos una gradación que nos introduce en el particular mundo en el que habita Brod y los que la rodean. La gradación de los tres elementos de la descripción es significativa: las gemelas, como fantasmas, se esconden tras la capa del padre; el caballo cierra sus fatigados ojos; y la hormiga prehistórica del anillo de Yankel oculta su cabeza entre sus múltiples patitas. El mundo creado por Jonathan Safran Foer, que en un principio parece real, poco a poco aparece ante nuestros ojos como un mundo onírico y mitológico. No tiene nada de raro que las gemelas se escondan tras su padre, aunque si nos llama la atención que el caballo muerto bajo el agua cierre sus ojos en ese preciso momento. Lo que definitivamente nos hace ver la naturaleza de la narración es esa hormiga prehistórica, anterior al bíblico Noé, que se tapa los ojos con sus patitas, avergonzada.

Pero el nacimiento de Brod no es el único acontecimiento fundacional en el que se estructura la trama B. De hecho, como en toda mitología, hay una variedad de mitos que se construyen para explicar el universo, el origen del mundo, y sobretodo dar respuesta a aquellos fenómenos a los que no se les puede dar una explicación sencilla. Y la construcción de este entramado de mitos del pasado tiene el objetivo de mostrar la destrucción de una cultura (la de los judíos centroeuropeos) en el Holocausto.

Del accidente de la carreta, el primer acontecimiento fundacional convertido en mito por los habitantes de Trachimbrod, surge una tradición, llamada Trachimday, que se transmite de generación en generación, y también se da nombre al anónimo shtetl de Trachimbrod.

"I've imagined her many times. She's a bit short, even for her age-not short in the endearing, childish way, but as a malnourished child might be short. The same is true for how skinny she is. Every night before putting her to sleep, Yankel counts her ribs, as if one might have disappeared in the course of the day and become the seed and soil for some new companion to steel her away from him. She eats well enough and is healthy, insofar as she's never sick, but her body looks like that of a chronically sick girl, a girl who is

not entirely free. Her hair is thick and black, her lips are thin and bright and white. How else could it be?"<sup>637</sup>

La descripción física de Brod resulta inquietante: su delgadez extrema, a pesar de estar sana y bien alimentada, apunta a un elemento misterioso de carácter psicológico que afecta a su constitución física. Este malestar se convierte en un misterio de la novela, que se irá desvelando a lo largo de esta trama: su constitución física proviene de los secretos que percibe pero desconoce, que la devoran por dentro.

El narrador se hace presente en este texto, tanto en la primera frase en la que dice que la ha imaginado muchas veces, como en la última pregunta en la que se cuestiona si su descripción podría ser de otro modo. Al *ver* al narrador de un modo tan evidente, se nos recuerda que el texto que leemos es una invención del narrador-personaje Jonathan Safran Foer, pero a pesar de ello, *aceptamos de nuevo* la ficción como real.

Yankel, se dice en el párrafo, le cuenta las costillas cada noche, antes de acostarla. Con esta frase, se reactiva la presencia del mito en esta trama B<sub>1</sub>. Brod es la nueva Eva de la dinastía de Jonathan Safran Foer. Ella es la nueva fémica, surgida de las aguas de un modo casi divino y sin ascendente conocido. Yankel parece temer la inversión de la mitología bíblica. Ahora no es costilla de Adán la que da vida a Eva, sino Brod quien da vida a una nueva saga con su costilla-semilla. La referencia a la costilla, y a la semilla, y el hecho que sea mujer, la portadora de la tradición judía, fortalece la idea, que ya se nos había propuesto anteriormente, que ella es fundadora de una nueva saga.

A la vez, Brod era la persona más deseada del Shtetl, y del deseo que generaba en los hombres y la necesidad de sobrevivir hace que ella se convierta en una maestra del arte en "dar una de cal y una de arena", manteniendo el deseo de sus admiradores, y enfriándolo y avivándolo según su conveniencia. Como eran pocos los que se atrevían a acercarse a ella, por no

---

<sup>637</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 76. En la edición española: "La he imaginado muchas veces. No es muy alta, incluso para su edad; no es que sea baja de ese modo entrañable e infantil, sino como lo sería un crío desnutrido. Lo mismo puede decirse de su delgadez. Cada noche, antes de acostarla, Yankel le cuenta las costillas, como si una pudiera haber desaparecido en el transcurso del día para convertirse en la semilla de algún compañero que se la robase para sí. Ella come bien y está sana, ya que nunca ha estado enferma, pero su cuerpo parece el de una enferma crónica, una niña devorada desde dentro por algún vicio biológico, muerta de hambre, solo piel y huesos, una niña que no es del todo libre. Tiene el cabello grueso y negro, los labios finos, brillantes y pálidos. ¿Acaso podría ser de otro modo?" FOER. *Todo está iluminado*, p.106

enfrentarse a sus mujeres, la niña crecía solitaria y triste. "She was a genius of sadness, immersing herself in it"<sup>638</sup> Una tristeza en la que a su vez, su viejo padre era el mayor de los maestros.

Otro de los misterios de su carácter a solventar en la lectura de la novela es por qué Brod no está enamorada o no se siente amada. Brod desea estar enamorada pero no amaba la vida. No tenía ninguna razón convincente para vivir.<sup>639</sup> De nuevo, esta es otra manifestación de su malestar: la intuición inconsciente del enorme secreto que todos le ocultaban sobre sus orígenes, y de la enorme tristeza de Yankel por el sufrimiento de su pasado. La inteligencia de Brod hacen que capte el enorme secreto que le han ocultado de su origen, pero el silencio a su alrededor no le permite descubrirlo. Por eso siente una inextricable sensación de vacío que la acompaña a lo largo de sus años de infancia y primera juventud. Finalmente, reconoce el amor en el mismo momento que su marido, el kolker, le desvela ese gran secreto: Yankel no es tu padre.

La posición social de Brod es igualmente mala si tenemos en cuenta la duplicidad de su origen familiar. Por un lado, de la que suponemos era su familia antes del accidente de la carreta, no sabemos absolutamente nada, ni siquiera la identidad del conductor y supuesto padre del bebé, por la poca fiabilidad del testimonio Sofiowka. La *tabula rasa* que supone la ausencia de conocimiento de su linaje, hace que no se sepa absolutamente nada de su auténtico origen. Además, convive con su padre de adopción, Yankel, un hombre ya de 72 años, a quien le entregan la niña fruto de un sorteo. La historia de Yankel, como veremos a continuación, es la historia de una caída social, puesto que de ser uno de los hombres más queridos pasó a ser uno de los más odiados. De este modo, por parte del padre adoptivo, su posición social es también desfavorable.

### **6.2.2. Yankel (Safran-Yankel)**

La presentación de Yankel en la novela no es precisamente la de un personaje bueno y amable: "*What are you doing over there!* The disgraced usurer Yankel D called, kicking up shoreline mud as he hobbled toward the

---

<sup>638</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 78. En la edición española: "Era el genio de la melancolía; se sumergía en ella." FOER. *Todo está iluminado*, p.109

<sup>639</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 81

girls. He extended one hand to Chana and held the other, as always, over the incriminating abacus bead he was forced by shtetl proclamation to wear on a string around his neck. Stay back from the water! You will get hurt!"<sup>640</sup>

Así pues, la primera imagen que tenemos de Yankel es injustamente displicente: cojo, desgraciado, usurero, gritando a las niñas, con una "delatora cuenta de ábaco", colgado del cuello. La impresión desagradable de este personaje pronto se diluye en la confusión de las primeras páginas, en la entrada de la multitud de personajes del shtetl que van llegando, cuando se enteran, al lugar exacto del río Brod en el que ha tenido lugar el accidente de la carreta. Pero Yankel pasa de nuevo a tener un papel principal cuando se le comunica que ha ganado el sorteo de la adopción del bebé encontrada en el río. A partir de ese momento se transforma, se revalúa la descripción y la apreciación del personaje.

Tenemos pocos detalles de su aspecto externo, excepto la cojera y la cuenta de ábaco que llevaba colgada. Otra de las cosas que sabemos es que era un anciano: "Yankel was already seventy-two years old when the wagon went into the river, his house more ready for a funeral than a birth."<sup>641</sup>

Yankel había sido uno de los hombres más respetados y queridos de su comunidad, pero cuando se abrió un proceso legal contra él, se declaró culpable de todos los cargos, pensando que así la condena sería más leve. Contrariamente a lo que había creído, perdió su licencia de usurero y su buen nombre. Se exilió del pueblo, y regresó pasados los años, avergonzado, y con un ábaco colgado del cuello. La pérdida de su posición social se manifiesta en un cambio de nombre, puesto que Yankel había sido Safran antes de su primera muerte, la muerte social que supone que los vecinos lo crean culpable del delito.

En el transcurso de aquellos años perdió sus dos hijos, uno de fiebres y otro en el molino, y su mujer lo abandonó por un burócrata de Kiev que lo había venido a ayudar con su proceso legal. Ella le dejó una nota, a la vista de

---

<sup>640</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 8. En la edición española: "¿Qué estáis haciendo ahí?, gritó el desgraciado usurero Yankel D, mientras su cojera salpicaba el aire de gotas de barro. Tendió una mano hacia Chana, y con la otra, como tenía por costumbre, se acarició la delatora cuenta de ábaco que, según la proclama del shtetl, debía llevar colgada al cuello. ¡Apartaos del agua! ¡Os haréis daño!" FOER. *Todo está iluminado*, p.19

<sup>641</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 81. En la edición española: "Yankel tenía ya setenta y dos años cuando el carro se precipitó en las aguas, y su hogar estaba más preparado para albergar un funeral que para celebrar un nacimiento" FOER. *Todo está iluminado*, p.113

todos en la que le decía: "No lo he podido evitar". El paso de los años no lo ayudan a digerir la falta de amor de su mujer, que detecta en la falta de sufrimiento con que escribió la frase. Esa nota se convierte en el constante y cruel recordatorio de su vida anterior, y a la vez le impide ser feliz.

Así pues, la primera etapa de la vida de Yankel se caracterizaba por una buena posición social, y una esposa amada con quien formó una familia y tuvo dos hijos. Como el mismísimo Job, la desgracia se cierne sobre él y pierde progresivamente su buen nombre, sus hijos y su esposa, y marcha tres años del pueblo, avergonzado. Desde entonces Yankel no puede desprenderse de la tristeza, a la que teme, y que le persigue en forma de lágrima de papel, la forma con la que él dobla la nota que su esposa le dejó al abandonarlo. Esta tristeza arraiga en el tuétano de su identidad y constituye un plano esencial de su vida. Es así hasta que punto que esta tristeza resiste incluso al cambio de fortuna que supone que le sea asignada en adopción la pequeña bebé Brod.

Yankel es una buena persona. Ama a Brod, y la cuida desde el primer momento que la llevó a su casa después del sorteo. Pero sobretodo es una buena persona por su comportamiento y su voluntad diaria de hacer bien las cosas, "tal y como Dios quisiera que se hiciesen, si Dios existiese" se dice a sí mismo.

Yankel procura huir del sufrimiento y el dolor, justamente porque él lo padeció en sus propias carnes. Es por eso que decide no contarle a Brod su origen en el accidente de la carreta. Además, inventa para ella una madre imaginaria, ideal, y esta actitud proteccionista perjudica a Brod mucho más que no la beneficia. Tiene una fructífera imaginación, y su deseo capacidad inventiva hace que se acabe creyendo su propia fantasía de manera que Yankel no pudo evitar enamorarse de esa esposa imaginaria.

Yankel escribe varios de los aspectos más importantes de su identidad con el pintalabios de Brod en varios lugares de su habitación, cuando percibe que está perdiendo la memoria. Entre ellas escribe dos de las cosas más importantes: "You are Yankel" (ya no Safran), "You love Brod".<sup>642</sup> Esa actitud manifiesta otro aspecto importante de su carácter: intenta evitar el deterioro consecuencia del paso del tiempo, y como es inevitable, tapa todo aquello que muestra el paso del tiempo con telas negras: espejos, relojes, calendarios, etc.

---

<sup>642</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 85. En la edición española: "Tú eres Yankel. Tú amas a Brod" FOER. *Todo está iluminado*, p.118

Del mismo modo que Brod, Yankel es un personaje que ha padecido numerosas desgracias, que en su caso se pueden resumir en un historial de pérdidas: la de su licencia de trabajo, su honor, sus hijos y su esposa. El hecho que justifica parte de estas pérdidas es un crimen, una infracción de tipo monetario sometida a juicio y de la que no tenemos ni la más remota idea de cuál es. En algunos fragmentos de la lectura nos parece que sin duda Yankel es culpable, aunque en otros fragmentos nos damos cuenta que quizá no es tan culpable como parecía. Su pecado pasado está en una nebulosa y el autor deja a criterio del lector si Yankel es o no culpable, porque quizá no es eso lo más importante, sino que lo importante es que Yankel es una buena persona.

### **6.2.3. Shalom-Kolker-Safran-Esfera**

El marido de Brod adquiere varios nombres a lo largo de su vida, y estos nombres tienen relación con los distintos estadios de la evolución de su vida, y por tanto, de su apariencia física.

Pocos son los detalles que tenemos del joven Shalom en su primera aparición, el Trachimday de 1804. Es sin duda uno de los precursores del pueblo de Kolki en pedir participar en la festividad de Trachimbrod, puesto que tenía el objetivo de captar la atención de Brod. Cuando Shalom gana el saco del dinero, el rabino lo anuncia como que el ganador ha sido el de Kolki, y por eso pasa a llamarse el Kolker, en la novela. En este momento se trata sin duda de un joven fuerte y resistente, cuya principal intención era el pertinaz deseo de acercarse a Brod para convertirla en su esposa. Después de ganar el dinero se planta de noche en su casa para pedirle matrimonio, a pesar que ella no lo conozca. La única condición que ella le pone es la de matar a Sofiowka, cosa que él está dispuesto a hacer por ella, para convertirse en su marido.

Juntos matan a Sofiowka, y los primeros tiempos del matrimonio Brod está absolutamente enamorada de él. No obstante, el carácter dulce del Kolker se transforma después del accidente del molino y pasa a convertirse en un hombre irritable a quien le resulta imposible contener lo que piensa. Y no solo eso, sino que el kolker empieza a maltratar a Brod hasta que eso se convierte en un hábito constante y diario.

Su físico se ve notablemente afectado después del accidente en el molino en el que se le clava una sierra de disco en el medio exacto de su cráneo. No resulta mortal de necesidad, como la lógica haría suponer, sino que la sierra se

convierte en una parte más de su cuerpo. El paso del tiempo hace que la presencia de la sierra en la cabeza del kolker lo vaya marchitando y envejecza desmesuradamente en pocos años, hasta el punto de tener la apariencia de un octogenario en la plenitud de la juventud, que será el momento de su muerte. Poco antes de morir, Brod se sugiere al Kolker que adopte el nombre de Safran, por ser un nombre que había visto escrito en la habitación del viejo Yankel.

Finalmente, la Esfera es el nombre de la estatua de bronce que encargaron los hombres que trabajaban en el molino en honor de Shalom, o el Kolker, marido de Brod, justo después de su muerte. Con el paso del tiempo, la estatua se convierte en un lugar muy visitado y simboliza la potencia del azar en la vida de las personas, puesto que la vida del Kolker se caracterizó por una concatenación de buena suerte. Además, la Esfera desarrolla su propia personalidad, independientemente de la que tenía el Kolker, el hombre de carne y huesos con el que convivió Brod. La estatua se convierte en sabio consejero para Safran, al que escucha y propone ideas en los momentos más señalados de su vida. Por lo tanto, actúa como un confesor secreto, puesto que queda implícita en su naturaleza que guardará sus secretos y pensamientos.

#### **6.2.4. Sofiowka**

Desconocemos el aspecto físico de Sofiowka, y lo primero que el narrador nos da a saber del personaje es que Sofiowka es el "hacendado loco" del shtetl. Hacendado que goza de mucho tiempo libre y pocas obligaciones, y que es reconocido como loco por el resto de habitantes. La locura de Sofiowka se hace evidente tanto por lo que dice, es decir, sus ilógicas explicaciones de lo que sucede, como por lo que hace, ya que se caracteriza por una obsesión enfermiza por el sexo, que lo lleva a cometer violaciones.

Sofiowka tiene un papel destacado en la novela, puesto que aparece en los momentos más notables en los que suceden hechos de importancia en la vida de Brod, la protagonista de esta trama. En primer lugar es, aparentemente, el único testigo del accidente de la carreta. Aparentemente porque aunque las gemelas Hannah y Chana fueron las auténticas testigos del accidente, son silenciadas por Sofiowka:



"*The girls saw nothing, Sofiowka said. I saw that they saw nothing. And the twins, this time both of them, began to cry.*"<sup>643</sup>

Justamente que las dos niñas se pongan a llorar es la clave para interpretar como una coacción las palabras de Sofiowka. Sobre todo teniendo en cuenta que posteriormente tenemos la certeza que ellas *vieron* lo que pasó, pero dejaron que todos creyeran que no lo habían visto. Así pues, Sofiowka se convierte en el *único testigo* del accidente de la carreta, para el resto de habitantes de Trachimbrod.

En sus explicaciones y argumentaciones mezcla elementos reales y verosímiles, con otros absolutamente fantasiosos y difíciles de creer, como es el caso de la explicación que da al accidente de la carreta. Sofiowka afirma que el conductor de la carreta era Trachim B, que el carro que conducía iba demasiado deprisa por la carretera, y de repente "se elevó por los aires, por un viento procedente de Kiev, o por un ángel provisto de alas rígidas como el mármol para llevarse consigo a Trachim". En el progreso de esta explicación se evidencia otra de las características propias del personaje: la falta de fiabilidad de lo que nos cuenta.

Después de dar esta explicación, ya de por sí difícil de creer, intenta dar respuesta a las dudas que surgen en aquellos que escuchan su testimonio. Cuanto más explica y más *conocemos* por su boca lo que ha pasado, más dudas nos entran sobre la veracidad de su testimonio. Por ejemplo, desvela rápidamente, con aplastante certeza, el nombre de quien conducía la carreta: Trachim B. Ahora bien, Yankel manifiesta sus dudas, puesto que cree que Trachim murió de neumonía hacía un año y medio. Sofiowka lo vuelve a contradecir: murió Trachim, pero no de neumonía, sino "por ser un artista".

Así pues, como lectores, más que sentirnos tranquilizados por las respuestas que da Sofiowka a las dudas que se plantean en voz alta, nos vamos convenciendo poco a poco que su testimonio no se basa en la verdad, sino en sus propias obsesiones y fijaciones. La fijación sexual que parece tener con la esposa Trachim, y que para más complejidad, se formó en un viaje que Sofiowka hizo de niño enviado por su padre. Esto se evidencia en lo que va contando del personaje y del accidente, de manera que en el discurso que va trabando, va perdiendo, palabra tras palabra, la fiabilidad.

---

<sup>643</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 12. En la edición española: "*Las niñas no vieron nada*, dijo Sofiowka. *Yo vi que no vieron nada*. Y las gemelas, esta vez las dos, rompieron a llorar." FOER. *Todo está iluminado*, p.25

En segundo lugar, Sofiowka adultera el resultado de la votación para dar nombre al pueblo. Sofiowka disponía de mucho tiempo libre y por eso se ofreció para hacerse cargo de la urna del pueblo donde se ponían las votaciones de sus habitantes. Haciendo uso de este privilegio traicionó la confianza común de los habitantes del pueblo, haciendo que el shtetl recibiese el nombre de "Sofiowka" en los papeles oficiales. Esto indignó al pueblo, ya que consideraban gran agravio haber de llevar "el nombre de ese imbécil". Por eso se hizo un sorteo para darle un nuevo nombre, ya no el oficial, sino uno de uso interno. Ganó el nombre de Trachimbrod, propuesto por Yankel.

En tercer lugar, la enfermiza obsesión sexual de Sofiowka lo lleva a cometer violaciones. La primera noticia de una violación cometida por Sofiowka aparece en el trozo de periódico con el que Yankel envuelve a la pequeña bebé Brod, y en el que leemos "Sofiowka, acusado de violación, se declara poseído por la persuasión del pene: 'se me fueron las manos'". Esta violación se convierte en una función anticipatoria de la violación que perpetrará a Brod, y que es un hecho de importancia remarcable en la novela. Es una violación que Brod adivina, que no impide, y que posteriormente, se encarga de vengar con la ayuda del Kolker, ahorcando a Sofiowka del puente de Trachimbrod, con las manos cortadas colgándole de los pies.

Así pues, estos tres hechos que se destacan de la vida de Sofiowka lo oponen completamente a Brod. Él se convierte en el personaje que impide que Brod averigüe la verdad sobre sus orígenes de una doble manera: silenciando a las gemelas, las auténticas testigos, y dando un testimonio que se convierte en la versión compartida por los Trachimbrodianos de la tragedia del accidente de la carreta. Sofiowka, el antagonista de Brod, pone su nombre al shtetl en lugar de Trachimbrod en los registros oficiales, y finalmente, él es su violador.

#### **6.2.5. Safran**

Safran es el protagonista de la trama B<sub>2</sub> y, como pronto descubrimos, es el abuelo del narrador Jonathan Safran Foer. La presentación del personaje en la novela no es como la de los otros protagonistas de las otras tramas, es decir, ni directa (como la de Alex, que se presenta a sí mismo y a su entorno) ni efectista (como la de Brod, surgida de las aguas después del trágico accidente de la carreta). El personaje de Safran aparece "camuflado" en un capítulo en el que predomina la historia de la trama de Brod. Lo primero que sabemos del

personaje es que una mujer le pone sus braguitas de encaje dobladas en el bolsillo de la solapa del traje, como si fueran un pañuelo, el mismo día en que él se va a casar. Inmediatamente después, descubrimos que esa mujer no es su futura esposa, y por lo tanto, se trata de un hombre infiel. De hecho, como veremos, las aventuras sexuales de Safran son uno de los elementos más definitorios de su personalidad.

El nacimiento de Safran, como el de Brod, marca la vida y la condición del personaje, ya que, aunque no tenga el carácter mitológico particular del nacimiento de Brod, tiene una peculiaridad que lo hace extraordinario y que marcará su futura vida: Safran nace con todos los dientes. Esto es apreciado por el padre como signo de virilidad, pero resulta muy doloroso para la madre e imposibilita el amamantamiento del bebé. La falta de leche dejó con poco calcio al pequeño, lo que hizo que se le muriese el brazo derecho. Así pues, la principal característica física de Safran es que tiene un brazo inútil, pero esto, en lugar de suponerle un déficit en su vida, se convierte su mayor fortuna: nunca trabaja en molino de harina, no va a la guerra, Augustine, su salvadora, se enamora de él, y el brazo también le impidió montar en el *New Ancestry*, cuyos pasajeros acabaron en Treblinka<sup>644</sup>. Pero además, su brazo muerto se convierte en un sorprendente reclamo para las mujeres, y tiene el extraordinario poder de enamorar a toda mujer que se cruza en su camino.

Por eso, la suerte condiciona esencialmente la vida de Safran. Ahora bien, en su fortuna hay un elemento caprichoso, una inversión de los roles. Es decir, ese brazo muerto es lo que le salva varias veces la vida, y lo que atrae a las mujeres, cuando tener un brazo inútil se considera comúnmente una desventaja en la vida. Esta inversión de los roles se reproduce de nuevo en lo que al sexo se refiere. Safran es un chico con una vida sexual excepcional por la cantidad de amantes y su indiscriminado perfil. Es decir, se acuesta con cualquier tipo de mujer, desde viudas viejas a jóvenes vírgenes. Ahora bien, esto no da una especial satisfacción a Safran. De hecho, Safran cumple sexualmente con ellas pero eso no satisface. Las mujeres se acercan a Safran, y él se deja llevar por la inercia de la situación, cediendo a los deseos de ellas.

Además de su brazo muerto, lo más característico de su apariencia física es la similitud física a sus ancestros, que lo vincula a los hombres de su linaje familiar, proporcionándole seguridad, a la vez que una pesada carga:

---

<sup>644</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 166

"He looked unmistakably like his father's father's father's father's father, and because of that, because his cleft chin spoke of the same mongrel gene-stew (stirred by the chefs of war, disease, opportunity, love and false love), he was granted a place in a long line –certain assurances of being and permanence, but also a burdensome restriction of movement. He was not altogether free."<sup>645</sup>

Su personalidad está condicionada por esa abrumadora capacidad de enamorar a toda mujer que se cruza en su camino. Pero Safran es un personaje pasivo, que se deja arrastrar por la vida, y que pone en movimiento pocas acciones de la novela. Por ejemplo, se deja llevar en su relación con la vieja viuda Rose W, con la que inicia su vida sexual a los 10 años de edad. Él acude a la casa de ella como acompañante de ancianas financiado por la comunidad de los oblicuos, para poder ganar un dinero y para que su madre se sintiese orgullosa de él. En esas visitas a Rose W se deja llevar por la inercia de la situación, haciendo lo que ella espera que haga él, y se convierte en su amante, durante cuatro años. Sucede algo parecido con su segunda amante Lista P, y otras muchas chicas y mujeres del shtetl.

Safran ocultaba sus amantes. "It's not that he was ashamed, or even that he thought he was doing something wrong, because he knew that what he was doing was right, more right than anything he saw anyone do, and he knew that doing right often means feeling wrong, and if you find yourself feeling wrong, you're probably doing right."<sup>646</sup> En este trabalenguas argumental se pone de manifiesto el comportamiento pasivo de Safran. Parece que viva sin ambición ni motivación propia, sino a merced de los intereses de las mujeres. Por eso, a pesar de sentirse mal, se da a las mujeres para hacer el bien. La lógica de su comportamiento se puede resumir en hacer lo que los demás quieren, y en una falta de decisión en llevar las riendas de su vida. Esta pasividad característica

---

<sup>645</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 121. En la edición española: "Se parecía extraordinariamente al padre del padre del padre del padre de su padre, y precisamente por eso, porque el hoyuelo en la barbilla delataba el mismo estofado de genes mestizos (guisado por los cocineros de la guerra, la enfermedad, la oportunidad, el amor verdadero, y el falso amor), tenía un lugar asegurado en el linaje familiar, una cierta seguridad de ser y de permanecer, pero al mismo tiempo una carga que restringía su capacidad de movimiento. No era del todo libre." FOER. *Todo está iluminado*, p.165

<sup>646</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 170. En la edición española: "No era por vergüenza, ni porque creyera que hacía algo mal, ya que sabía que lo que hacía estaba bien, mejor que todo cuanto veía hacer a los demás, y sabía que hacer el bien a menudo implica sentirse mal y que si un buen día te sientes mal es que probablemente estés haciendo el bien." FOER. *Todo está iluminado*, p.230

del comportamiento de Safran tiene una correlación, posteriormente, con la pasividad que caracterizará a los habitantes del shtetl, justo antes del exterminio.

Tampoco los otros aspectos de su vida, de tamaña importancia, no tiene ningún tipo de iniciativa, sino que se deja llevar por las decisiones que los otros toman por él. Es el caso del matrimonio con la joven Zosha orquestado por sus padres, y que resulta ser un buen partido para Safran, puesto que su familia es la más rica del pueblo. Ahora bien, cada vez que Safran toma la iniciativa, no lo hace regido por su propio deseo, sino que lo hace motivado por el deseo del otro. Safran, incluso cuando toma aparentemente sus decisiones, se deja llevar por los otros. Esta es la principal arista del carácter del personaje y, a la vez, lo convierte en quintaesencia del hombre que será exterminado: aquel que no hace lo que le conviene, sino lo que toca hacer.

Safran solo se enamora de una de sus muchísimas amantes: de la niña gitana. Se conocen, como con Lista, en el teatro del shtetl, y Safran queda fascinado por la valentía de ella, ya que una gitana en el teatro del shtetl se arriesgaba a que la echasen sin miramientos. A diferencia de él, ella toma decisiones arriesgadas y tiene valor, lo que despierta el interés de Safran. A partir de su primer encuentro en el teatro se inicia una historia de amor secreto durante 5 años. En todo ese tiempo se intercambian mensajes secretos, y se manifiestan su amor, aunque Safran no acepta que los vean juntos jamás en público, para que no se sepa de su relación.

Su relación finaliza abruptamente, cuando él le comunica que se casará con otra mujer, Zosha, a la que apenas conoce. Este anuncio hace que él y la niña gitana se dejen de ver. En todo el proceso vital de Safran, y a pesar del amor por la niña gitana, continúan sus múltiples relaciones con múltiples mujeres, por esa inercia de la que aparentemente no puede escapar.

Pero hay un cambio importante en la vida de Safran. Un cambio que revierte la vida llevada por la inercia: el bombardeo de Trachimbrod la misma noche de bodas de Safran y Zosha. En medio del acto sexual los nazis bombardean el shtetl, y esto provoca un notable cambio en la actitud de Safran: tiene el primer y último orgasmo de su vida que hace que *realmente* se enamore de Zosha, e incluso se olvide cruelmente de la niña gitana. Esto provoca el *cambio* anunciado de modos distintos a lo largo de toda la trama B<sub>2</sub>.

No sabemos nada más del periodo vital de Safran en los 9 meses que separan el bombardeo del shtetl del exterminio de los habitantes de

Trachimbrod. Safran reaparece el último Trachimday, el día en que son exterminados todos los habitantes del shtetl, excepto él y Lista, enamorado de su mujer, y elogiando la fuerza y vitalidad de su bebé, a punto de nacer, en el vientre de su esposa Zosha. Él consigue escapar. No sabemos los detalles, pero sobrevive en el río a pesar de su brazo inerte.

#### **6.2.6. La niña gitana**

La niña gitana es una chica de piel morena y larguísima trenza de cabello negro, que trabaja en el mercadillo dominical de Lutsk haciendo salir de su gran cesta de mimbre serpientes para que bailen frente la multitud. La niña gitana rápidamente llama la atención a Safran, no solo por su físico, sino sobre todo por su sorprendente valentía:

“He couldn’t believe her audacity: to show up at shtetl function, to risk the humiliation of being seen by the unpaid and overzealous usher Rubin B and asked to leave, to be a Gypsy among Jews. It demonstrated a quality he was sure he was lacking, and it stirred something in him.”<sup>647</sup>

La personalidad de la niña gitana está claramente determinada por su condición de gitana en un shtetl judío. El racismo que distancia los dos colectivos, y al que ella se atreve a sobreponerse, se evidencia en la separación de las dos comunidades y la pobreza con la que viven los gitanos y, por ejemplo, en el hecho que sean las gitanas las que vayan a servir a casa de Zosha el día de su boda con Safran. Pero no sólo la pobreza determinaba su vida, sino también los maltratos a los que su padre la sometía, o que su tío la forzase, y tuviese un bebé siete años atrás. Por su infelicidad ella había pensado en suicidarse.

Su relación de amor con Safran es muy importante en la vida de la niña gitana, como demuestra el hecho que ella no pueda evitar ponerse a llorar por celos cuando Safran le explica lo mucho que todavía quiere a su madre. Safran también ama a la niña gitana, aunque huyan de las declaraciones de amor.

El amor de Safran resulta central en la vida de la niña gitana, hasta el punto que ella le propone huir para construir una nueva vida juntos. Por eso el

---

<sup>647</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 172. En la edición española: “Él no podía creerse la audacia de la chica: mostrarse en público en una función del shtetl, arriesgarse a la humillación de ser vista y expulsada por el impagado y abnegadísimo usurero Rubin B, atreverse una gitana entre judíos. Todo ello demostraba una cualidad de la que él carecía, y esto tocó una de sus cuerdas sensibles.” FOER. *Todo está iluminado*, p.233

anuncio de Safran de su futura boda con Zosha supone una terrible ruptura. Un jarrón de agua fría para la niña gitana, porque Safran no es capaz de defender el amor que se tienen frente a los demás, y acata un futuro impuesto por otros. Camufla sus quejas y el dolor por la terrible pérdida de Safran en un eufemismo: "She didn't say, *You are going to marry*. And she didn't say, *I am going to kill myself*. Only *How do you arrange your books?*"<sup>648</sup> Las intenciones suicidas de la niña gitana se convierten en la muestra de lo importante y balsámico que resultaba en amor de Safran, y de la terrible traición a su amorosa entrega. Se dejan de ver, y solo coinciden en una ocasión antes de la boda, un día que Safran regresa a su casa, y se encuentra con la niña gitana que sale por su puerta. Cuando Safran le pregunta que hace allí, ella le responde: "*Your books are arranged by the color of their spines*, she said. *How stupid.*"<sup>649</sup> Él sube corriendo y preocupado por si ella ha tocado algo y si eso puede revelar que ella ha estado allí. Teme que sus padres lo descubran todo, y eso lo angustia mucho. Pero se da cuenta que ella no ha tocado nada. En ese instante, en esa frase, ella lo manifiesta todo: la queja, el dolor por el abandono, y sus intenciones suicidas.

El abandono de Safran, por falta de fuerza, o porque no la quería lo suficiente, se convierte en un escollo insuperable para ella. Aun así, la niña gitana no se venga de Safran, pero lleva a cabo una acción audaz, como antaño hizo arriesgándose a ir al teatro: va a servir a la boda de Safran. Allí ya no acepta ninguna disculpa, y le manda una nota en la que resume el desengaño que ha sufrido: "cambia", puesto que su deseo no formulado a Safran era "no cambies".

Mientras que Safran se deja llevar por la inercia, y no tiene claro su camino ni lucha por lo que le interesa, la niña gitana actúa con valentía y decisión, y sabe el tipo de vida que desea, y que quiere compartirla con Safran. Por eso, la desesperanza de la niña gitana es tan terrible que la lleva al suicidio el mismo día de la boda de Safran. Igual de terrible que Safran olvide a la niña gitana, cuando la Esfera le pregunta por ella, y Safran responde "¿Quién?".

---

<sup>648</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 239. En la edición española: "No dijo: *Vas a casarte*. Ni añadió: *Me mataré*. Solo preguntó: *¿Cómo ordenas los libros?*". FOER. *Todo está iluminado*, p.320

<sup>649</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 236. En la edición española: "*Tus libros están ordenados según el color de los lomos*, dijo ella. *¡Qué estúpido!*" FOER. *Todo está iluminado*, p.316

### 6.3. LOS PERSONAJES SECUNDARIOS DE LA NOVELA

Los personajes secundarios más significativos de la novela son los de la trama B, a los que el autor dibuja de un modo peculiar: nos da su nombre y su oficio, y posteriormente nos ofrece una información muy explícita sobre sus penas y anhelos vitales. Por ejemplo, el narrador dice del personaje Shloim W, que era "the humble antiques salesman who survived of charity, unable to part with any of his candelabras, figurines, or hourglasses since his wife's untimely death."<sup>650</sup> Así pues, en breves pinceladas conocemos aspectos esenciales de su identidad, porque todos y cada uno de los personajes que habitan en la novela tienen su propia historia. La idea inherente a este modo de proceder por parte del autor es que toda vida es digna de ser vivida.

De este modo, el autor nos ofrece un abanico de personalidades que, con sus alegrías y sus miserias, habitan en el desaparecido shtetl de Trachimbrod, causando en el lector una maravillosa sensación de profundidad humana y empatía por las vidas que perecerán. De hecho, los muchos personajes secundarios se agrupan como teselas de mosaicos para formar un colectivo compacto: los habitantes de Trachimbrod. Así pues, con esta opción, el autor permite la clara inscripción judía de sus personajes, y a la vez, nos permite la universalización con la compilación de sus sentimientos y esperanzas que les reconocemos como humanos.

La comunidad, este pequeño shtetl asquenazí del siglo XVIII, quedará traumáticamente exterminada aproximadamente 150 años más tarde por el Holocausto. El exterminio truncó no una vida (como en el caso del accidente de la carreta), sino muchas vidas. Desaparecerán millones de personas, cada cual con su propia historia, y con todos ellos desaparecerá una cultura, la de los judíos centroeuropeos, con sus pueblos o *shtetls*, su lengua yiddish y su modo de entender e interpretar el mundo. De este modo no sólo los individuos tienen importancia, también se trata el papel de la comunidad y de los colectivos. Y no es casual esta elección, puesto que las víctimas del Holocausto lo fueron por pertenecer a un colectivo.

---

<sup>650</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 4. En la edición española: "el humilde tratante de antigüedades, que sobrevivía gracias a la caridad, ya que desde la prematura muerte de su esposa era incapaz de desprenderse de ninguno de sus candelabros, figuritas o relojes de arena." FOER. *Todo está iluminado*, p.22



Hay dos colectivos antagónicos en la novela: la comunidad judía y el de los nazis victimarios. En primer lugar se nos presenta la comunidad judía: "The shutters of the shtetl's windows were opening to the commotion (curiosity being the only thing the citizens shared)"<sup>651</sup> Una comunidad que, como cualquier otra de cualquier otro lugar, siente curiosidad y ganas de comentar los sucesos. No son *judíos* simplemente, sino una comunidad como todas las demás, con gente que ama y que sufre, como el resto de gente de otros pueblos.

Ahora bien, como comunidad judía que son están sometidos a la constante posibilidad de pogromos, como se explica tangencialmente al hablar del Pogrom of Beaten Chests (Pogromo de los Corazones Vencidos) donde perecieron 342 de los 721 ciudadanos<sup>652</sup>. Por lo tanto la matanza fue terrible, ya que sobrevivieron un poco más de la mitad de los ciudadanos del shtetl, 379. Esta frase captura el terror y el sentimiento antisemita con el que habían de convivir las comunidades judías centroeuropeas.

Pero la sombra del victimario que se cierne sobre la comunidad en los pogromos es solo una prefiguración de lo que está por llegar: los nazis son el colectivo de los *victimarios* o *verdugos* por antonomasia. El libro trata sobre todo de las *víctimas*, y de los verdugos nazis sabemos poco. Solo aparecen durante el exterminio para traer consigo la muerte: son los que bombardean el shtetl, y los que finalmente destruyen Trachimbrod y Kolki y exterminan a sus ciudadanos judíos.

El único nazi que aparece mínimamente dibujado es el General Nazi, que los representa. Este actúa de un modo terriblemente cruel e inteligente, tanto en la destrucción de Kolki, como sobretodo, en la destrucción de Trachimbrod y en el diálogo con el padre de Lista. Su maldad se evidencia con la cruel ejecución de la familia de Lista y en el disparo, entre risas, a la mujer embarazada.

El segundo aspecto relevante es que a través de ciertos personajes secundarios el autor se permite hacer una reflexión sobre las virtudes y los problemas de la ficción del Holocausto. Por ejemplo, a partir de la obra teatral sobre el accidente de la carreta en la que se duplica la identidad de los

---

<sup>651</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 4. En la edición española: "Los postigos de las ventanas del shtetl se abrieron ante la conmoción [por el accidente]. (Siendo la curiosidad lo único que compartían los vecinos.)" FOER. *Todo está iluminado*, p.21

<sup>652</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 10

personajes reales del día del accidente de la carreta<sup>653</sup>. Estos personajes, son una ficción elaborada por un desconocido autor que hace una libre interpretación de lo que sucedió el día del accidente en el que supuestamente murió Trachim y apareció Brod. La representación de estos personajes coincide y difiere de la de los personajes auténticos de la trama B<sub>1</sub>, llegando a falsear los hechos como realmente sucedieron en el accidente de la carreta, o llegando a ser incluso más verídicos e incisivos. Por ejemplo, los personajes de Hannah y Chana aparecen reducidos a sus acciones: al lloro de Hannah y a la risa de Chana al observar los objetos que emergen del río. Y luego, cuando aparece la pequeña Brod entre las aguas, se esconden detrás de la capa de su padre, el Rabino. Ahora bien, en la obra teatral queda claro que ellas vieron lo que pasó en el accidente de la carreta, de modo que es en la representación en la que queda claro algo que en su momento no se pudo apreciar: que ellas fueron el auténtico testimonio del accidente.

De este modo se evidencia las enormes diferencias de los personajes de ficción con los personajes reales, pero a la vez, también se muestran como con el paso del tiempo y la recreación ficcional algunos aspectos antaño oscuros se ven más claros. Es decir, la recreación nunca es exacta a como sucedió la historia, y si nos regimos por estos parámetros, la recreación no responde a la exacta *verdad histórica*. Ahora bien, la ficción a su vez permite llegar a un grado de profundidad y de comprensión de la realidad en un plano emocional y afectivo del trauma que no se ofreció en su momento. Todos estos personajes duplicados e la obra teatral tienen una función: permitir al autor hacer una reflexión dentro de la misma obra de los problemas de hacer ficción sobre un hecho histórico.

---

<sup>653</sup> Hannah y Chana, el usurero Yankel D, Bitzl Bitzl R, Sofiowka N, Shloim W, la llorosa Shanda T, el Rabino Vertical, y un narrador (o voz autoritaria)

## CAPÍTULO 7. LOS GRANDES TEMAS TRANSVERSALES

El artificio literario es una de las características más remarcables de la novela *Everything is Illuminated*, como se hace evidente en la compleja disposición de las tramas. No obstante, cuando el autor se decide a fragmentar la historia para construir una trama compleja se corre un peligro: que la novela adolezca de falta de cohesión. Por eso, para evitar caer en esta trampa, el autor encuentra una solución: crear un complejo *juego de espejos*. Este juego de espejos consiste en establecer conexiones en una serie de temas, hechos, palabras, imágenes o símbolos que se repiten en las distintas tramas, de modo que un lector atento reconoce y establece así una notable similitud entre distintos aspectos de las tramas. De este modo se teje la unión textual.

El gran tema de la novela es el Holocausto y el pesado legado para los herederos de quienes lo padecieron. Ahora bien, ni la palabra *Holocausto* ni la palabra *Shoah* aparecen en ninguna página del libro, de modo que el autor opta porque esta realidad planee por encima de toda la novela, sin especificarla directamente en ningún lugar. De hecho, la novela se centra poco en el momento del exterminio, si nos fijamos en el reducido número de páginas que dedica al relato de esos terribles momentos. La novela es una contextualización, anticipación y preparación de lo que será el Holocausto, y luego, un descubrimiento de cómo llega a afectar el Holocausto a la vida de los descendientes, y en un sentido más amplio, a las terribles consecuencias del Holocausto para las sociedades en las que sucedió. De este modo, el autor procede según los principios básicos de la pedagogía del Holocausto<sup>654</sup>: el Holocausto no se debe circunscribir únicamente al momento en que sucedió el exterminio, sino que hay que conocer cómo eran las vidas de los hombres y mujeres que vivieron en aquellos terribles años; además, la gravedad del Holocausto no finaliza con la Guerra Mundial, sino que sus efectos se prolongan después del fin de la guerra.

Lo que vamos a analizar con detalle en este capítulo, son los que consideramos los principales temas transversales de la novela, que hemos identificado como: las conexiones intergeneracionales, la reflexión sobre la

---

<sup>654</sup> Uno de los aspectos substanciales es que la pedagogía del Holocausto no se debe reducir al momento del exterminio: hay vida y cultura antes del genocidio y hay supervivientes, y por lo tanto, vida después. Ver: Escuela Internacional para el Estudio del Holocausto. [En línea] <http://www1.yadvashem.org/yv/es/education/index.asp> [12 de septiembre de 2010]

escritura del Holocausto, la memoria y el olvido, y la vida y la cultura en el shtetl y el antisemitismo. Pero antes de adentrarnos en el análisis de los temas, vamos a analizar los juegos de espejos simbólicos entre tramas que hace el autor.

## 7.1. LOS JUEGOS DE ESPEJOS ENTRE TRAMAS

Al escribir una novela con una trama tan compleja puede ser que cada una de las tramas recorra su propio trazado independientemente de las demás. Para evitar este problema, Jonathan Safran Foer ha establecido una fuerte vinculación temática entre las tramas, de modo que la coherencia no se vea comprometida. Pero además, ha establecido una serie de conexiones mediante símbolos, y alegorías que han plagado toda la novela de cabo a rabo. A continuación mostramos una selección de palabras cargadas de sentido a modo de ilustración del juego de espejos que ha establecido para conectar las tramas.

Algunos de estos conceptos se han convertido en símbolos claros del Holocausto que se han forjado en el imaginario colectivo. Es el caso del símbolo de las cenizas y del humo. La primera aparición de la palabra *cenizas* en la novela es en referencia a las preguntas que se formulaban desde el inicio de los tiempos, cuandoquiera que fuese, hasta cuandoquiera que fuese el final. "From *ashes?* To *ashes?*"<sup>655</sup>. Del mismo modo, hay una referencia al humo que el narrador relaciona directamente con los exterminios masivos:

"The next morning, the paper bag was collected by the obsessive-compulsive garbage man Feigel B. The bag was then taken to a field on the other side of the river -the field that would, soon enough, be the site of Kovel's first mass execution- and burned with dozens of other bags, three quarters of which contained debris from the wedding. The flames reached into the sky, red and yellow fingers. The smoke spread like a canopy over the neighboring fields, making many a Wisp of Ardisht cough, because every kind of smoke is different and must be maid familiar. Some of the ash that remained was incorporated into the soil. The rest was washed away by the next rain and swept into the Brod."<sup>656</sup>

---

<sup>655</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 12. En la edición española: ¿De las cenizas? ¿A las cenizas?" FOER. *Todo está iluminado*, p.25

<sup>656</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 255. En la edición española: "A la mañana siguiente, la bolsa de papel fue recogida por el basurero obsesivo-compulsivo Feigel

Las cenizas y el humo hacen referencia al modo como morirán los habitantes de Trachimbrod, y también los judíos de Kolki, pero sobretodo se convierten en una imagen que impregna la muerte de tantos hombres y mujeres en los exterminios que precedieron a las grandes deportaciones a los campos de exterminio. Las cenizas y el humo de los meses anteriores al exterminio de los habitantes de Trachimbrod son una potente prefiguración del final de la novela, y por extensión del Holocausto. Así pues, las palabras “ceniza” y “humo” articulan un juego de espejos que conecta los distintos puntos de la novela.

Pero no todos los espejos o puntos de conexión entre las tramas tienen una significación tan clara y unívoca. Otros símbolos son propios de la novela. El viento es un elemento que se repite en la novela como una prefiguración del exterminio que llegará. Sofiowka, en su poco fiable narración del accidente de la carreta, explica que el carro no se elevó solo, sino que fue elevado por un viento procedente de Kiev o de Odessa<sup>657</sup>, y esto causó el accidente. Al poco rato de la explicación del accidente, sopla de nuevo el viento:

“A powerful wind swept through the shtetl, making it whistle. Those studying obscure texts in dimly lit rooms looked up. Lovers making amends and promises, amendments and excuses, fell silent. The lonely candle dipper, Mordechai C, submerged his hands in a vat of warm blue wax.”<sup>658</sup>

Es un viento premonitorio que hace presentir que algo terrible sucederá, y este viento tiene su espejo en el viento sobrecogedor de velocidad inaudita, que por dos veces tira las flores, desordena los tarjetones, y ensucia las mesas de la boda de Zosha y Safran.<sup>659</sup> En medio de la alegría del festejo de la boda

---

B, llevada a un campo al otro lado del río –campo que sería, en poco tiempo, el escenario de la primera ejecución en masa de Kovel- y quemada junto con centenares de bolsas, que, en tres cuartas partes, contenían basura de la boda. Las llamas, dedos amarillos y rojos, alcanzaron el cielo. El humo se extendió cual dosel sobre los campos próximos, causando que muchos Anillos del Ardisht tosieran, porque cada humo es distinto y requiere un proceso de habituación. Parte de la ceniza que quedó fue tragada por el suelo. El resto se lo llevó la lluvia hacia el fondo del Brod.” FOER. *Todo está iluminado*, p.340

<sup>657</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 8

<sup>658</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 11. En la edición española: “Una fuerte corriente de viento silbó con fuerza por las calles del shtetl. Los que estaban en sus casas, estudiando oscuros textos a la luz de las velas, alzaron la mirada. Callaron los amantes que en ese momento pronunciaban propósitos y juramentos, enmiendas y disculpas. El solitario fabricante de velas, Mordechai C, hundió sus manos en una tina de cálida cera azul.” FOER. *Todo está iluminado*, p.23

<sup>659</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 163 y 255

de Safran, incluso en medio del emocionado discurso de Menachem, el padre de la novia, el viento parece anunciar lo que está por llegar. Pero el juego de espejos más destacado en relación con el viento, es la vinculación del origen de Trachimbrod con su destrucción:

"He [Menasha, the doctor] removed several pages of death certificates, which were picked up by another breeze and sent into trees. Some would fall with the leaves that September. Some would fall with the trees generations later."<sup>660</sup>

Un caso muy evidente es la aparición e importancia de las viudas en todas las tramas. La primera viuda que aparece es la llorosa Shanda T. viuda del filósofo Pinchas T. quien llega pronto al lugar del accidente y pregunta repetidamente "*Was he alone or with a wife?*"<sup>661</sup>. Luego, cuando imaginan qué habrá pasado en el accidente, aparece de nuevo la figura de una viuda:

"Or perhaps a widow found him and took him in: bought him an easy chair, changed his sweater every morning, shaved his face until the hair stopped growing, took him faithfully to bed with her every night, whispered sweet nothings into what was left of his ear, laughed with him over black coffee, cried with him over yellowing pictures, talked greenly about having kids of her own."<sup>662</sup>

De nuevo aparece una viuda en la historia, que es la anciana Rose W. con la que Jonathan tiene su primera relación sexual. Pero ella no es la única viuda de la novela. Para comprender más sobre las penas de las viudas, la Esfera le cuenta a Safran la historia de la casa de la cascada. Después de casi enloquecer durante días por el ensordecedor ruido de la cascada, de repente, un día ya no se oye nada: han logrado acostumbrarse al ruido de la cascada. Del mismo modo, le explica la Esfera a Safran:

---

<sup>660</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 13. En la edición española: "Menasha, el médico, extrajo algunos certificados de defunción, que una nueva y súbita brisa le arrebató y esparció entre los árboles. Algunos cayeron con las hojas aquel septiembre. Otros caerían con los árboles, muchas generaciones después." FOER. *Todo está iluminado*, p.24

<sup>661</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 23. En la edición española: "¿Estaba solo o tenía esposa?" FOER. *Todo está iluminado*, p.23

<sup>662</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p.15. En la edición española: "O quizá una viuda le encontró y le llevó a su hogar: le compró una butaca, le cambió de suéter cada día, le afeitó hasta que el pelo dejó de crecer, le metió esperanzada en su cama cada noche, le susurró dulces naderías en lo que le quedaba de oreja, se rió junto a él ante una taza de café, lloró a su lado ante unas fotos amarillentas, y le habló con avidez de sus deseos de tener hijos." FOER. *Todo está iluminado*, p.28

*"Every widow wakes one morning, perhaps after years of pure and unwavering grieving, to realize slept a good night's sleep, and will be able to eat breakfast, and doesn't hear her husband's ghost all the time, but only some of the time. Her grief is replaced with a useful sadness. Every parent who loses a child finds a way to laugh again. The timbre begins to fade. The edge dulls. The hurt lessens. Every love is carved from loss. Mine was. Yours is. Your great-great-great-grandchildren's will be. But we learn to live in that love."*<sup>663</sup>

De este modo, las viudas se convierten en un símbolo del dolor, y como sucedió en la casa de la cascada, es un dolor con el que se aprende a convivir después de la muerte de las personas más amadas. Todo esto toma un sentido específico al saber que la abuela de Safran es viuda.

Otra conexión destacada entre tramas se da en la presentación de la misma muerte de Trachim, que inevitablemente nos hace pensar en las muertes en el Holocausto. Las características de su fallecimiento se parecen mucho a la de los muertos en el Holocausto, puesto que comparten la fantasmal y misteriosa desaparición de los cadáveres; el desconocimiento real de su personalidad a pesar de poder conocer los nombres; todas las preguntas sin respuesta que deja tras de sí un desaparecido y la necesidad de los Trachimbrodianos de dar respuestas a estos enigmas; y los objetos que aparecen tras su muerte que dejan constancia de su vida. Todos estos elementos se convierten en aspectos de un alto poder sugestivo en la novela. Y como estos, se traban una serie de conexiones de gran interés.

Finalmente, hay otro juego de espejos que tiene una importancia capital para la historia: el doble sentido en la novela de la palabra "iluminar". Por un lado, significa *desvelar*, descubrir aquello que estaba en la oscuridad, y se desconocía hasta entonces. Por ejemplo, cuando Alex halla a Lista, y cree haber encontrado a Augustine, despierta emocionado a Jonathan y al Abuelo que se

---

<sup>663</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p.265-266. En la edición española: "Todas las viudas se despiertan una mañana, quizá tras años de sufrir el tormento de un dolor puro e indestructible, y se dan cuenta de que han dormido toda la noche, y de que podrán desayunar, y de que el fantasma de su marido ya no está con ellas todo el tiempo, sino solo en algunos momentos. Su dolor queda reemplazado por una tristeza útil. Lo mismo sucede a los padres que han perdido a un hijo. El timbre comienza a desvanecerse. El núcleo se endurece. La herida se afloja. Todo amor esta tallado en la pérdida. El mío lo estuvo. El tuyo lo está. El de tus bisnietos lo estará. Pero aprendemos a vivir en ese amor." FOER. *Todo está iluminado*, p.353

habían quedado dormidos en el coche, ya que cree que por fin ha encontrado a la mujer que les puede “iluminar” lo que hallaban buscando.<sup>664</sup>

Por otro lado, en la novela hay numerosas referencias a la luz que emiten las relaciones sexuales, y por lo tanto el sexo está vinculado a la iluminación. La noche del Trachimday es un día en que la emoción de la festividad provoca un ambiente “electrificado” que propicia las relaciones sexuales. Por eso, la luz que se genera en toda relación sexual, al concentrarse en un solo día, genera una enorme luminosidad que se puede percibir con el paso de los años. Cuando el hombre llega a la luna en 1969, observa desde allí una luz procedente de la tierra: es la luz procedente del Trachimday de 1804, que ha viajado por el espacio para ser visible justo el día que el hombre pisa la luna. Esa luz lleva un mensaje implícito: la vitalidad de los habitantes de Trachimbrod en 1804. Por lo tanto, la luz o la iluminación tiene también el mensaje implícito de la vida procedente de la sexualidad. Es decir, en la apuesta por la sexualidad hay una apuesta por la vida y el futuro, y las ganas de vivir la vida con intensidad. Así pues, iluminar en la novela tiene el doble sentido de la vida procedente del sexo, y el de conocer aquello que estaba oculto.

Es muy importante la elección de la metáfora de la iluminación, puesto que esta da nombre a la novela. El título de una novela forma parte del texto: es de hecho la primera parte del texto con la que nos encontramos, y tiene por lo tanto un considerable poder para atraer y condicionar la atención del lector. Escoger un título puede ser una parte importante del proceso creativo, pues hace hincapié en lo que se supone que es el tema de la novela.<sup>665</sup>

*Everything is Illuminated* es un título original, que incluso nos puede parecer caprichoso y desconcertante leyendo el texto que aparece en contraportada. ¿Qué tiene que ver –podemos pensar– el Holocausto con este título? Pero una vez finalizada la lectura nos damos cuenta como tiene un significado dual: doble es el sentido de la iluminación, ya que hemos descubierto lo que desconocíamos, pero a la vez, es una reivindicación de la vida y del futuro.

---

<sup>664</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 146

<sup>665</sup> LODGE. *El arte de la ficción*, p.285



## 7.2. LAS CONEXIONES INTERGENERACIONALES

Un tema clave de la novela es la influencia de las vidas de las generaciones precedentes en el desarrollo de las vidas de las generaciones posteriores. La manifestación de estas conexiones entre generaciones de una misma familia se establece de distintas maneras, principalmente mediante la repetición: la repetición de los mismos nombres dentro de la familia; la repetición de las mismas fechas y los mismos lugares; la repetición de los mismos sucesos, explicados de modos distintos; la reaparición de personajes de unas tramas en otras; y sobretodo, la reflexión sobre la influencia de los secretos de los ancestros en la vidas de los descendientes.

### 7.2.1. Repetición de los mismos nombres dentro de la genealogía familiar

Uno de los principios fundamentales del estructuralismo es que no hay relación alguna entre el signo y lo que significa, es decir, que no hay una relación necesaria entre la palabra y su referente. Ferdinand Saussure lo ilustra con la observación de Shakespeare “una rosa con cualquier otro nombre olería igual de dulce.” Ahora bien, David Lodge advierte como a diferencia de la vida real, en que los apellidos de familia vienen determinados arbitrariamente, en una novela, partimos del hecho que los nombres nunca son neutros. Siempre significan algo, aunque sea sólo el carácter común y corriente del personaje. En la presente novela los nombres, sin duda, nos dicen mucho de los personajes, pero tan significativo es lo que nos dice el nombre del personaje, como las repeticiones de los nombres de los personajes.

En el caso del protagonista Alex, lo más relevante de su nombre es que lo comparte con su padre y su abuelo, y también tiene la intención de ponerle su mismo nombre a su primogénito varón. Para él es tan valioso el hecho de poder ponerle Alexander a su hijo, que no da la opción a que su primogénito sea una niña:

“I will dub my first child Alexander. If you want to know what will occur if mi first child is a girl, I will tell you. He will not be a girl.”<sup>666</sup>

---

<sup>666</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 5. En la edición española: “Yo llamaré a mi primer hijo Alexander. Si quieren saber qué sucederá si mi primer hijo es una niña, yo se lo diré. No será niña.” FOER. *Todo está iluminado*, p.15

Alex repite varias veces la coincidencia del nombre con su padre y abuelo en el texto,<sup>667</sup> y esto evidencia su voluntad de marcar la linealidad familiar. No obstante, al final del libro descubrimos la historia real del abuelo de Alex, que en verdad se llamaba Eli, y que decidió cambiar su nombre cuando dejó atrás su pasado. Es decir, cuando la familia se traslada de Kolki a Odesa cambia su nombre de Eli a Alexander. Esta decisión deriva del traumático hecho de delatar a su mejor amigo Herschel, y de esta nueva identidad, el nombre tomado de su hijo, crea una nueva y falsa linealidad familiar. Así se muestra como la tragedia que sufrió el Abuelo condiciona las vidas y el presente de los tres personajes.

Por eso, el descubrimiento de la historia *real* y desconocida del Abuelo permite que la linealidad familiar no se convierta en determinante ni fosilice el comportamiento de Alex. Su padre es víctima del padecimiento del abuelo de Alex, como afirma el Abuelo cuando nos dice que fue un mal padre para el padre de Alex. En cambio Alex tiene la posibilidad de escapar de la brutalidad en la que ha crecido, y de liberarse de esta cadena a partir del conocimiento del pasado de su Abuelo.

La repetición del nombre de pila se da en más casos a lo largo de la novela, como la repetición del nombre Safran en el linaje de Jonathan. Por ejemplo, Yankel, antes de la vergüenza y el oprobio públicos, se llamaba Safran, y este mismo nombre es el que Brod le pide a su marido Shalom, conocido después como el Kolker, que se ponga para evitar la Muerte. También es el nombre que recibe el protagonista de la trama B<sub>2</sub> y abuelo a su vez del narrador Jonathan Safran Foer:

"She persuaded him to change his name for the second time. Perhaps this would confuse the Angel of Death when He came to take the Kolker away. [...] So Brod named him Safran, after a lipstick passage she remembered with longing from her father's ceiling. (And it was this Safran for whom my grandfather, the keeling groom, was named)."<sup>668</sup>

Así pues, no hay duda que la repetición de los nombres tiene una tradición en ambas familias, pero la transmisión intergeneracional de los nombres

---

<sup>667</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 5 y 6. En la edición española: FOER. *Todo está iluminado*, p.15

<sup>668</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 136. En la edición española: "Ella le convenció de que se cambiara de nombre por segunda vez. Quizá así lograra despistar al Ángel de la Muerte cuando viniera en su busca. [...] De manera que Brod le impuso el nombre de Safran en honor de un fragmento escrito con el lápiz de labios que recordaba haber visto sobre el techo de su padre. (Y fue por este Safran por quien mi abuelo, a quien hemos dejado a punto de casarse, recibió ese nombre.)" FOER. *Todo está iluminado*, p.185

condiciona la vida de los descendientes. La elección de un nombre implica una significación y, sin duda, recibir el nombre de un ancestro tiene consecuencias para el personaje. Safran tiene una conexión especial con su antepasado convertido en estatua, también llamado Safran (antes Shalom y el Kolker), y a la vez, Jonathan Safran Foer emprende ese viaje para saber más sobre la vida del abuelo con el que comparte nombre.

En ambos casos, tanto en la familia de Alex como en la de Jonathan Safran Foer, se pone en evidencia un tema transversal del libro: el legado familiar. La cadena nominal recuerda constantemente a sus protagonistas su filiación, su pertinencia a la familia, de cuya historia ellos proceden y que los marca irremediabilmente en la constitución de su propia identidad.

### **7.2.2. Repetición de las mismas fechas y los mismos lugares para los acontecimientos clave**

Al margen del tiempo oficial compartido por todos los humanos, parece que en las tramas  $B_1$  y  $B_2$  de la novela los acontecimientos se organicen en unas fechas concretas, o que incluso haya un componente específico de “programación” para los acontecimientos más remarcables, en los que el 18 de marzo se convierte en la fecha clave.

El 18 de marzo de 1791 es la fecha del accidente de la carreta en el río Brod, y del nacimiento o aparición de Brod, y se convierte en una fecha fundacional, tanto de la familia de Jonathan como para el shtetl. Trece años más tarde, el 18 de marzo de 1804 es la fecha del Trachimday en que Sofiowka viola a Brod, el día de la muerte de Yankel y en el que el Kolker se declara a Brod en la ventana de su casa.

Muchos años después, el 18 de noviembre de 1940 se rompe la relación entre Safran y la niña gitana, y siete meses más tarde, el 18 de junio de 1941 es la fecha de la boda de Safran y Zosha, y de la concepción de su bebé, mientras Trachimbrod es bombardeada por los nazis, y la niña gitana se suicida. Nueve meses más tarde, el 18 de marzo de 1942, durante la celebración del Trachimday, tiene lugar el segundo bombardeo de Trachimbrod, en el que nace y muere el bebé de Safran y Zosha, y se inicia el exterminio de los habitantes del shtetl.

Así pues, el día 18, más concretamente el 18 de marzo, se convierte en una fecha substancial, tanto para la creación como para la destrucción. Todas

son fechas claves: en ellos hay nacimientos, matrimonios, concepciones y defunciones, y del mismo modo se desvela una organización genealógica que relaciona a los individuos de una misma familia a lo largo de varias generaciones.

Pero no sólo se repiten reiteradamente las mismas fechas, sino que se hace constante referencia al mismo lugar: el shtetl de Trachimbrod. No se explica cómo estaba distribuido el shtetl, como eran sus plazas y sus calles, y como estaban ubicadas sus casas. Todos estos datos se desconocen. Ahora bien, hay una serie de lugares públicos dentro del shtetl y paisajes naturales a su alrededor que se repiten en las distintas tramas: el molino de harina, la sinagoga, el teatro y la plaza en la que se ubica la estatua de la Esfera, de los que apenas hay descripciones; y el río, el bosque y las cataratas de alrededor del pueblo. Más que detallar los lugares, lo interesante es remarcar como estos espacios fueron los lugares en los que transcurrieron las vidas de los protagonistas y otros personajes de la novela, y que la desaparición de ese lugar, elimina los rastros de la vidas que allí se desarrollaron. Su única huella ahora es la elocuente ausencia de lo que antaño fue un pueblo lleno de vida.

### **7.2.3. Repetición de los mismos acontecimientos en tramas distintas**

En términos narratológicos, más concretamente en el análisis de la frecuencia del tiempo de la narración, se conoce como narración repetitiva aquella en la que se cuentan varias veces a lo largo de la historia algo que ha sucedido una vez. En la novela se dan dos casos especialmente significativos de narración repetitiva: la violación de Brod, y el momento en que Alex echa a su padre de casa.

La violación de Brod tuvo lugar el Trachimday de 1804, aunque la explicación de la violación se elide en la explicación de lo que sucedió ese día. El día en que se cuenta las fiestas del shtetl, solo se dice que ella no hizo ni el menor caso de los que la insultaban ni de quienes la elogiaban, “ni siquiera a quienes la hicieron mujer”. Esa es la única alusión a la violación en el relato del Trachimday de 1804. La narración de la violación llega más tarde. La primera noticia que tenemos de la narración de la violación es antes de que ocurra y la obtiene Brod en su observación de las estrellas con el telescopio. En ese viaje interestelar observa como dos chicos leen un ejemplar de *the Book of Antecedents* en el que se empieza a relatar lo que sucederá. En ese relato

descubrimos el día en que sucederá (el 18 de marzo de 1804, celebración de la decimotercera fiesta del Trachimday) y el nombre del violador ("se le acercó el hacendado loco Sofiowka N"), pero la narración se detiene porque los chicos se duermen.

Luego la historia continúa en una de las entradas del libro. Allí se relata la violación, el diálogo y el maltrato de Sofiowka, y la venganza de Brod y el Kolker: lo ahorcaron en el puente de madera, y las manos amputadas, colgaban de los pies con cuerdas. En el pecho podía leerse, escrito con el pintalabios rojo de Brod: BESTIA. Así pues, el relato de la violación de Brod se va sirviendo por capítulos: primero se anuncia, y se advierte del día y del responsable; en segundo lugar, se omite su narración donde debería ser narrada; y en tercer lugar, se revela en el libro, y su historia es conocida por todos sus descendientes.

Por otro lado, el primer episodio en el que se narra el momento en que Alex echa a su padre es cuando los dos chicos, Alex y Jonathan, esperan en el porche a que el abuelo y Lista conversen sobre sus "secretos". En esos momentos, Alex le coge el diario de Jonathan y con su consentimiento lee en él cosas que se anticipan a su propio futuro. Lee como Jonathan escribe una escena en la que él le planta cara a su padre, y lo echa de casa con el propósito de cuidar de Madre y de Pequeño Igor. En la novela, algunas de las cosas importantes se cuentan varias veces en tramas distintas y por parte de varios narradores. Del mismo modo, al final de la novela, se reproduce el mismo fragmento que Alex había leído en el diario escrito por Jonathan, un fragmento que esta vez también es relatado por un tercero: el abuelo de Alex en la carta de suicidio que dirige a Jonathan:

*"This is what happened. He told his father that he could care for Mother and Little Igor. It took his saying it to make it true. Finally, he was ready. His father could not believe this thing. What? He asked. What? And Sasha told him again that he would take care of the family, that he would understand if his father had to leave and never return, and that it would not even make him less of a father. He told his father that he would forgive. Oh, his father became so angry, so full of wrath, and he told Sasha that he would kill him, and Sasha told his father that he would kill him, and they moved at each other with violence and his*

*father said, Say it to my face, not to the floor, and Sasha said, You are not my father.*<sup>669</sup>

En ambos casos la repetición se escoge en dos situaciones de vital importancia en la vida de los personajes: el día que Alex echa de casa a su padre y se suicida su abuelo, y la violación de Brod, el mismo día que muere su padre y conoce al que será su marido. Estas repeticiones tienen una importancia narrativa: remarcar la centralidad del hecho, y ver como el conocimiento de estos sucesos en momentos distintos tiene efectos diversos en la historia. La violación de Brod pasa bastante desapercibida en el momento en que leemos su trama, pero toma mucha importancia en el relato de *the Book of Antecedents*. En el caso de la misma narración en el diario de Jonathan y la carta del abuelo, la repetición pretende resaltar el factor de anticipación y premonición de un hecho traumático a la vez que liberador.

#### **7.2.4. Reflexión sobre los secretos familiares que se guardan en cada una de las tramas**

Finalmente, otro elemento en el que se evidencian las conexiones intergeneracionales son los secretos de familia. Estos secretos constituyen el elemento de anclaje de la novela, y es en base a estos secretos que quedan comprometidas las vidas de los descendientes y, a la vez, se construyen los misterios de la obra. Los secretos surgen de los hechos traumáticos sobre los que los ancestros prefieren no hablar. Son situaciones demasiado traumáticas para la persona, y las oculta a las generaciones posteriores. Pero este silencio genera un conflicto posterior en los descendientes y el desconocimiento del pasado no les permite dar una explicación a lo que les sucede. Por eso, aunque el secreto se haya guardado con la mejor de las intenciones, como puede ser

---

<sup>669</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 274. En la edición española: "Todo sucedió así. Dijo a su padre que se ocuparía de Madre y Pequeño Igor. Le hizo falta decirlo para saber que era cierto. Por fin estaba listo. Su padre no podía creerlo. ¿Qué?, preguntó ¿Qué? Y Sasha le dijo otra vez que él se ocuparía de la familia, y que entendería si su padre tenía que irse y no volver nunca, y que eso no lo haría menos padre. Dijo a su padre que le perdonaba. Ah, su padre se enojó tanto, fue tal la ira que le invadió, que dijo a Sasha que le mataría, y Sasha le dijo que le mataría, y ambos se sacudieron violentamente, y su padre dijo, Mírame a la cara cuando lo digas, no al suelo, y Sasha dijo, Tú no eres mi padre". FOER. *Todo está iluminado*, p.363

para proteger a los hijos y nietos del dolor, se convierte en un lastre vital, del que solo escaparán cuando conozcan la verdad que ocultan sus familiares.<sup>670</sup>

Los dos principales secretos intergeneracionales que se guardan en la novela son los secretos que guardan Yankel sobre el origen de Brod y sobre su pasado, y el secreto que guarda el abuelo de Alex sobre la muerte de su amigo Herschel en la destrucción de Kolki. Estos secretos se refieren a los acontecimientos vergonzosos que han sufrido estos antepasados relacionados con situaciones que ellos mismos han generado. En el caso de Yankel, su caída en desgracia; y en el caso del abuelo de Alex, la delación de su amigo, que lo lleva a la muerte.

El viejo Yankel, quien como un Job moderno había padecido la pérdida de todo lo que había conseguido a lo largo de su vida, recibe a la pequeña Brod como una segunda oportunidad. La cuida y la ama con todas sus fuerzas, pero cuando la niña crece, con la intención de protegerla, decide ocultarle la verdad de su propio origen en las aguas del río. Ahora bien, aunque él le esconda su pasado e invente una historia maravillosa para ella, la tristeza que Yankel destila afecta profundamente a Brod. La niña capta el estado anímico de Yankel, pero no le puede dar explicación a esa tristeza a causa de la doble ocultación: el auténtico origen de Brod, y la de la historia pasada de Yankel. Al no tener claves para descifrar esa tristeza, ella se la hace suya hasta el punto que incluso logra encontrar 613 tristezas. Así pues, los sufrimientos traumáticos de las generaciones precedentes se convierten en secretos graves que impregnan crudamente las nuevas generaciones. Y el secreto intergeneracional se convierte en un duro lastre vital.

Por otro lado, descubrimos en la historia de Alex como llega a afectar a los jóvenes los secretos preservados por sus antepasados. El trauma y el dolor del abuelo por la delación que se vio obligado a hacer de su amigo Herschel está oculta y agazapada en lo más profundo de su conciencia, hasta el punto que pretende morir sin revelar su secreto a sus descendientes. Por eso, cuando Lista empieza a contar su historia, él se enfada terriblemente y la insulta; provoca en él intensas emociones que muestran la enorme dificultad de algunos supervivientes para contar lo que tienen guardado para sí.

Alex se da cuenta de la necesidad que tienen Lista y el abuelo que hablar y de "intercambiar secretos" y se da cuenta que ellos no pueden estar ahí,

---

<sup>670</sup> HOROWITZ, Elisabeth. *Liberarse del destino familiar*. Barcelona: Zenith-Planeta, 2007, p.89-91

porque estos secretos no están destinados a que ellos los conozcan. Ahora bien, Alex también se cuestiona porqué es así: él merece más que nadie conocer los secretos que el abuelo se reserva y en los que intuye que hay un conocimiento importante para él. Veamos como Alex se queja al tomar conciencia de lo merecedor que es de conocer lo que le pasó al abuelo:

““Could you please leave us to be in solitude”, Augustine said to me, “for a few moments.” “Let us go outside,” I told Grandfather. “No,” Augustine said, “Him?” I asked. “Please leave us to be in solitude for a few moments.” I looked to Grandfather so that he could give me a beacon of what to do, but I could see that his eyes were impending tears, and that he would not look at me. This was my beacon. “We must go outside,” I told the hero. “Why?” “They are going to utter things in secrecy.” “What kind of things?” “We cannot be here.”[...] Why could he say things to this woman that he had never before encountered when he could not say things to me? Or perhaps he was not saying anything to her. Or perhaps he was lying. This is what I wanted, for him to present not-truths to her. She did not deserve the truth, not as I deserved the truth. Or we both deserved the truth, and the hero, too. All of us”<sup>671</sup>

Pero los descendientes ya han aprendido a lo largo de su vida a como convivir con los secretos y los silencios que suponen que se les exige. Tanto Alex como Jonathan tendrían muchas preguntas que formular a sus respectivos abuelos, pero las temen, notan la gravedad y la dificultad para preguntar. Los silencios y los tabúes familiares se ciernen sobre los jóvenes descendientes; los hijos captan el dolor de sus padres y abuelos. Durante el viaje, el Abuelo revela cosas de su auténtico pasado y de la vida de su familia en el campo a Alex, lo que da pie a que Alex pregunte, y el abuelo le responda. Ahora bien, Alex no se atreve a preguntar mucho, y se da cuenta que debe guardar silencio:

---

<sup>671</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 155. En la edición española: “¿Podrías dejarnos solos, por favor?”, pregunto Augustine. “Solo durante un momento.” “Vamos fuera”, dije al Abuelo. “No”, dijo Augustine, “con él”. “Por favor, dejadnos a solas por unos momentos.” Miré al Abuelo para que me iluminara qué debía hacer, pero las lágrimas que se peleaban en sus ojos no le dejaban verme. Esto me iluminó. “Debemos salir”, dije al héroe. “¿Por qué?” “Van a intercambiar secretos.” “¿Qué clases de secretos?” “No podemos estar aquí”. [...] Sabía que mi puesto estaba fuera, con el héroe. Parte de mí lo odiaba, pero parte de mí lo agradecía porque cuando oyes algo ya no puedes retornar al momento en que no lo habías oído. [Y se cuestiona] “¿Por qué podía contarle cosas a esta mujer que nunca había visionado antes, y no podía contármelas a mí? O quizá no le estaba contando nada. O quizá mentía. Eso es lo que yo quería, que le contara no verdades. Ella no merecía la verdad, al menos no tanto como yo. O bien ambos merecíamos la verdad, y el héroe también. Todos nosotros.” FOER. *Todo está iluminado*, p.211



"It was the first occasion that I had ever heard Grandfather speak of his parents, and I wanted to know very much more of them. What did they do during the war? Who did they save? But I felt that it was a common decency for me to be quiet on the matter. He would speak when he needed to speak, and until that moment I would persevere silence."<sup>672</sup>

Del mismo modo Alex se extraña que la abuela de Jonathan no les contase nada de la historia de la fotografía del abuelo con Augustine, que ella les dio a Jonathan y a su madre. Su madre no le preguntó nada de la inscripción de detrás de la fotografía:

"Did you inquire her about the writing on the back?" "No. We couldn't ask her anything about it." "Why not?" "She held on to the photograph for fifty years. If she had wanted to tell us anything about it, she would have." "Now I understand what you are saying." "I couldn't even tell her I was coming to the Ukraine. She thinks I'm still in Prague." "Why is this?" "Her memories of the Ukraine aren't good. Her shtetl, Kolki, is only a few kilometers from Trachimbrod. I figure we'd go there too. But all of her family was killed, everyone, mother, father, sisters, grandparents."<sup>673</sup>

Así pues, el silencio está instalado entre los descendientes de los que guardan terribles secretos de su pasado. La madre de Jonathan no pregunta nada sobre la fotografía, ni tampoco Jonathan, de niño, se atrevía a preguntar que significaban aquellas misteriosas y largas palabras que gritaban en el porche por la noche, él y su abuela:

"Why did you not ask her what the words meant?" "I was afraid." "Of what were you afraid?" "I don't know. I was just too afraid. I knew I wasn't supposed to ask, so I didn't." "Perhaps she desired for you to ask." "No." "Perhaps she

---

<sup>672</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 111. En la edición española: "Era la primera ocasión en que oía al Abuelo hablar de sus padres y anhelaba saber más de ellos. ¿Qué hicieron durante la guerra? ¿A quién salvaron? Pero imaginé que era de elemental decencia callarme sobre el tema. Él hablaría de ello cuando necesitara hablar, y hasta ese momento yo debía perseverar en el silencio." FOER. *Todo está iluminado*, p.153

<sup>673</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p.61. En la edición española: "¿Inquirió acerca de lo que había escrito detrás?" "No, no le preguntamos nada." "¿Por qué no?" "Guardó la foto durante cincuenta años. Si hubiera querido contarnos algo, lo habría hecho." "Ya entiendo lo que quieres decir." "Ni siquiera le conté que venía a Ucrania. Cree que sigo en Praga" "¿Por qué?" "No tiene buenos recuerdos de Ucrania. Su shtetl, Kolki, está solo a pocos kilómetros de Trachimbrod. Supongo que pasaremos por allí. Pero toda su familia murió, todos: madre, padre, hermanas, abuelos." FOER. *Todo está iluminado*, p.90

needed you to ask, because if you didn't ask, she could not tell you." "No."  
"Perhaps she was shouting. Ask me! Ask me what I'm shouting!"<sup>674</sup>

El silencio, las preguntas retenidas, la necesidad de contar, el miedo a herir con las historias terribles y verdaderas del pasado contamina las relaciones entre generaciones de las familias que han padecido el horror del Holocausto. Todos estos sufrimientos se convierten en secretos, secretos que condicionan terriblemente la vida de los descendientes y los condenan a sus misterios.

Este planteamiento tiene sus raíces en la propia biografía del autor, tal y como Jonathan Safran Foer nos cuenta en la entrevista. Él plantea la novela como una lucha personal para romper con los tabúes familiares del Holocausto. Por eso, a pesar de no tener claro que escribiría una novela sobre el Holocausto, se da cuenta que la escribe para liberar su propio silencio:

"La verdad es que al empezar a escribir el libro no tenía en mente el Holocausto. [...] No me sorprende que mi instinto fuera hablar sobre lo que se puede o no se puede decir, así como también cómo encuentras nuevas maneras para tratar temas imposibles. Esto tiene relación con mi vida y la historia de mi familia. Como sabrás, mi abuela es superviviente del Holocausto y mi madre nació en Europa. El Holocausto era un tema tabú en mi casa. No hasta el punto de ser castigados en caso de mencionarlo, sino más bien se sabía que era un tema del que no se debía ni hablar ni preguntar. Por ese motivo la manera en la que escribí, que es una reacción a ese silencio y secretismo en el que viví."<sup>675</sup>

El lenguaje en *Everything is Illuminated*, según criterio del autor, es una parte muy importante de la novela, y tiene relación directa con el silencio y el secretismo con el que vivió en su infancia el hecho que su abuela fuese superviviente del Holocausto. Este era un tema tabú sobre el que no se debía ni hablar ni preguntar, y por lo tanto, el modo de escribir es una manera creativa de escapar de ese silencio. Por eso en su novela los límites de la narración y de la representación tienen tanta importancia. Su particular estilo, original y al

---

<sup>674</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 159. En la edición española: "¿Por qué no le preguntaste lo que significaban?" "Me daba demasiado miedo." "¿Qué te daba miedo?" "No lo sé. Tenía demasiado miedo, eso es todo. Se suponía que no debía preguntar, así que no lo hacía." "Quizá necesitaba que le preguntases, porque, si no lo hacías, no podía contártelo." "No." "Quizá estuviera exclamando, ¡Pregúntame! ¡Pregúntame! ¡Pregúntame que es lo que grito!" FOER. *Todo está iluminado*, p.214-15

<sup>675</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 458

límite del lenguaje, es una respuesta propia al silencio y los tabúes en los que creció:

“¡Hay tanto en el libro que trata del lenguaje! El protagonista lo pasa verdaderamente mal, es alguien que tiene serios problemas comunicándose, pero a Jonathan le pasa lo mismo. Así que creo que sale a relucir de dos maneras muy diferentes en el libro: por un lado el uso extravagante del lenguaje en las secciones sobre Trachimbrod, que son un tanto mágicas y exageradas, pero también en las secciones de Alex, donde el lenguaje es una especie de herramienta de humor.”<sup>676</sup>

Está claro como el silencio del superviviente del que hemos hablado en el capítulo 2 de la tesis se extiende hasta sus descendientes, que captan la gravedad del horror vivido por la abuela, pero sin que se pueda hablar directamente sobre ello. Por lo tanto, el silencio del trauma no termina en la vida del superviviente, sino que el sufrimiento se filtra a la descendencia, y este es el tema principal que relata el autor.

### **7.3. LA REFLEXIÓN SOBRE LA ESCRITURA DEL HOLOCAUSTO**

#### **7.3.1. La metaficción: una defensa previa a las críticas sobre la escritura**

“La metaficción es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición. [...] Desarmen la crítica anticipándose a ella; halagan al lector al tratarlo como a un igual a nivel intelectual, como alguien lo bastante sofisticado como para no sorprenderse cuando le enseñan que una obra narrativa es una construcción verbal y no un pedazo de realidad.”<sup>677</sup>

Es especialmente interesante la elección del personaje Alex como *crítico amistoso* de los capítulos escritos por Jonathan, porque el autor se anticipa a aquellos aspectos que llegan a generar controversia o cierto rechazo por parte del lector de la novela. En las cartas que Alex le manda a Jonathan expone con total naturalidad y espontaneidad aquellos aspectos que le disgustan o no comprende de los capítulos escritos por su amigo. La gracia de la novela es que

---

<sup>676</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 458

<sup>677</sup> LODGE. El arte de la ficción, p.304

a través de la elección de la metaficción en el género epistolar, se refuerza la verosimilitud.<sup>678</sup>

Así pues, en las cartas de Alex a Jonathan se hace hincapié en las elecciones más conflictivas e incluso escandalosas que toma el autor en su ficción del Holocausto. No son elecciones irreflexivas, sino que el hecho que el personaje de Alex las remarque airado, nos muestra, por un lado, que el autor es consciente del efecto que causa sobre el lector, y por el otro, que estas decisiones han sido tomadas con plena consciencia y tienen un significado. Es a partir de estas decisiones que el autor muestra su punto de vista sobre la ficción del Holocausto, y es a partir de estas decisiones que el autor se posiciona sobre el tabú de la ficción del Holocausto que hemos expresado en la parte teórica de nuestra tesis.

Alex comenta los textos que le manda Jonathan, y acata (o no) las correcciones que le propone Jonathan sobre sus textos. Pero sobretodo efectúa unas atinadas y comprometidas críticas a los fragmentos que Jonathan le presenta. En esta parte se pretende poner en evidencia las dudas metaficcionales que se plantea el autor, y más que darnos sus respuestas, nos las deja en el aire para que seamos nosotros los que llenemos de sentido sus decisiones.

En la novela la ficción surge de la necesidad de dar respuestas a las múltiples preguntas que surgen a los que quedan vivos después de la devastación. Después del accidente de la carreta, los habitantes de Trachimbrod dan múltiples interpretaciones de lo que podría haber sucedido en el accidente. Algunas son verosímiles, otras son un claro ejercicio de especulación, pero todas son, un juego de ficción, de poner en juego la imaginación para explicar aquello que desconocen y difícilmente pueden llegar a conocer. Del mismo modo, la novela es una respuesta altamente ficcionada a lo que un joven de 20 años especula entorno de la vida del shtetl en el que vivió su abuelo y sus ancestros, del que no queda absolutamente nada.

En las cartas, Alex reflexiona sobre la ficción que Jonathan incorpora en el relato de la historia de amor del abuelo y la abuela de Alex. El joven ucraniano sabe que sus abuelos no se hacían las bromas que Jonathan cuenta.

---

<sup>678</sup> “Una referencia a las circunstancias en las que una novela está siendo escrita, dentro de la misma novela, llamaría normalmente la atención sobre la existencia del autor “real” detrás del texto, rompiendo de ese modo el espejismo de realidad creado por la ficción, pero en la novela epistolar, al contrario, ese recurso refuerza el espejismo.” LODGE. El arte de la ficción, p.47

Naturalmente Jonathan no los conoció y esas bromas seguro que no existieron jamás. Ahora bien, esas bromas contienen la verdad de la relación de los abuelos, y lo muestran más efectivamente que afirmar que ambos tenían una excelente relación. Por eso Alex acepta los cambios que le propone Jonathan sobre la relación entre el abuelo y la abuela de Alex, y es reconocido por Alex como una verdad:

*"I have ruminated what you told me about making the part about my grandmother more protracted. Because you felt with so much gravity about this, I thought OK to include the parts that you pasted me. I cannot say that I brooded those things, but I can say that I would covet to the variety of person to have brooded those things. They were very beautiful, Jonathan, and I felt them as true"*<sup>679</sup>.

También, estas cartas ponen de manifiesto una idea que no se nos puede escapar del libro. Las decisiones que toma el autor son firmes, y las toma con plena conciencia de causa. El autor no se desvía de sus decisiones ni por la enorme estima que siente hacia su amigo Alex. Las decisiones que Alex cuestiona, las mantiene con fuerza el escritor. Nos parece muy interesante que no dé una respuesta a las preguntas que Alex le formula, es decir, que no incorpore las cartas de respuesta a Alex. Así es el lector que debe de rellenar ese vacío con su propia interpretación, y da lugar a la ambigüedad propia de la literatura. Así pues, Alex nos sirve de guía para que nosotros reflexionemos sobre algunas de las decisiones metaficcionales más importantes del libro.

El elemento substancial de las críticas de Alex es que él destina muchos esfuerzos en convencer a Jonathan en que su escritura no debería de narrar las cosas igual o más bajas de lo que realmente fueron, sino que le propone que su ficción los haga "buenos y mejores". Se enfada mucho con Jonathan por el modo como él cuenta la historia de su propio abuelo, y le pregunta directamente por qué demonios lo hace "tan inferior". Cree que como escritor, debe de hacer una historia de ficción mejor de lo que realmente sucedió. Le pide reiteradamente, y cada vez con más acritud que haga felices a varios de los personajes sobre los que Jonathan escribe. Primero que haga feliz a Brod, en segundo lugar, que les de una larga vida de amor a Safran y a la niña

---

<sup>679</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 24. En la edición española: "He rumiado sobre lo que me dijiste de hacer más prolongada la parte de mi abuela. Dado que lo sentías con tanta solemnidad, acaté con gusto la incorporación de los fragmentos que me enviaste. No puedo decir que alumbrara esas cosas, pero puedo decir que admiraría ser la clase de persona capaz de alumbrar esas cosas. Eran muy hermosas, Jonathan, y las sentí como ciertas" FOER. *Todo está iluminado*, p.41

gitana<sup>680</sup>, y finalmente que haga que el abuelo sea mucho mejor, incluso, elucubra, "podría salvar a tu abuelo Safran".

Así pues, la principal diferencia entre Alex y Jonathan, diferencia que al final del libro los lleva a la ruptura de su amistad, es que ambos tienen un concepto de la ficción bien distinto. Para Alex las cosas se deberían relatar cómo sucedieron, pero en el caso de inventar una ficción, esta debería hacer que las cosas fuesen mucho mejor de lo que realmente sucedieron:

"We are being very nomadic with the truth, yes? The both of us? Do you think that this is acceptable when we are writing about things that occurred? If your answer is no, then why do you write about Trachimbrod and your grandfather in the manner that you do, and why do you command me to be untruthful? If your answer is yes, then this creates another question which is if we are to be such nomads with the truth, why do we not make the story more premium than life? It seems to me that we are making the story even inferior."<sup>681</sup>

Entonces propone escribir una historia en las que todos tengan lo que se merecen, y que todas las cosas sean mucho más bonitas de lo que realmente son, porque "*I do not think that there are any limits to how excellent we could make life seem*".<sup>682</sup> Lo más interesante es que esta constante insistencia no recibe la respuesta que Alex espera. Jonathan se mantiene en su posición: hace una ficción en la que los personajes no consiguen la felicidad y padecen enormemente sin conseguir lo que desean y afrontando trabas muy difíciles. Por eso Alex le espeta al final a su amigo:

*"You are a coward, Jonathan, and you have disappointed me. I would never command you to write a story that is as it occurred in the actual, but I would command you to make your story faithful. You are a coward for the same explanation that Brod is a coward, and Yankel is a coward, and Safran is a coward-all of your relatives are cowards! You are all cowards because you live in a world that is "once-removes," if I may excerpt you. I do not have*

---

<sup>680</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 240

<sup>681</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 179. En la edición española: "Estamos siendo muy nómadas con la verdad, ¿no? ¿Ambos? ¿Crees que es aceptable cuando escribimos sobre cosas que ocurrieron? Si tu respuesta es no, entonces, ¿por qué escribes sobre Trachimbrod y sobre tu abuelo en la manera que lo haces, y por qué me comandas que sea insincero? Si tu respuesta es sí, entonces esto engendra una nueva cuestión: puestos a ser tan nómadas con la verdad, ¿por qué no crear una historia más primordial que la vida real? Me parece que estamos inventando una historia incluso inferior". FOER. *Todo está iluminado*, p.242-43

<sup>682</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 180. En la edición española: "no creo que haya límites a la hermosa vida que podemos falsificar." FOER. *Todo está iluminado*, p.243

*any homage for anyone in your family, with exceptions of your grandmother, because you are all in the proximity of love, and all disavow love. I have enclosed the currency that you most recently posted.*<sup>683</sup>

Así pues, las diferencias irreconciliables sobre cómo debería ser la narración de ficción de los sucesos del pasado provoca, en parte, la ruptura de la relación entre Alex y Jonathan. Y es que la reflexión sobre la ficción tiene un notable interés para la novela.

### **7.3.2. Peculiaridades estilísticas y el uso del lenguaje**

El autor utiliza dos estilos marcadamente diferenciados para cada uno de sus dos narradores-personajes, y por eso parece que la novela comience dos veces. El primer capítulo del libro se inicia con una autopresentación del narrador Alex. La primera frase del libro<sup>684</sup> ya marca el tono de los capítulos narrados por Alex: el evidente idiolecto de alguien que escribe con un inglés no nativo, y que además, provoca la risa por sus fórmulas rebuscadas, combinadas a su vez con los errores léxicos y gramaticales de cualquier aprendiz del idioma.

Por otro lado, Jonathan es un narrador mucho más ilustrado y con más oficio, que además adopta una especie de estatus en sus recomendaciones y elogios de las partes escritas por Alex. Las diferencias entre los narradores son tan pronunciadas que incluso las marcas de los diálogos son distintas, puesto que Alex los marca entre comillas, mientras que Jonathan opta por hacerlos con cursiva.

Además, el tono humorístico con el que empieza el libro dista mucho de lo que el *decorum* podría considerar adecuado para la narración de un tema como el Holocausto. Pero no sólo es cómico el tono del discurso, sino que aparentemente el narrador es un individuo poco autorizado. Alex es un

---

<sup>683</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 240. En la edición española: "Eres un cobarde, Jonathan, y me has decepcionado. Nunca te comandaría que escribieras una historia que es como si ocurriera ahora, pero sí te comandaría que escribieras una historia sincera. Eres un cobarde por la misma razón que Yankel es un cobarde, y Brod es un cobarde, y Safran es un cobarde. ¡Toda tu familia es una familia de cobardes! Todos sois cobardes porque, son la excepción de ti, vivís en un mundo que "ya no existe". No siento ningún aprecio por nadie de tu familia, quizá solo por tu abuela, porque todos estáis cerca del amor y todos lo dejáis escapar. Te incluyo el último dinero que me enviaste." FOER. *Todo está iluminado*, p.321

<sup>684</sup> "My legal name is Alexander Perchov. But all of my many friends dub me Alex." ("Mi nombre es Alexander Perchov, pero mis muchos amigos me llaman Alex.")

narrador inmaduro e ingenuo, un joven de 21 años que se comporta más como un adolescente que como un hombre joven que empieza a tomar las riendas de su vida. Su desconocimiento del tema a la vez que su frescura y comicidad, le permiten plantear alguno de los temas que se articulan en la novela de una forma arrolladora, como por ejemplo el antisemitismo que pervive todavía en la sociedad ucraniana. Sin duda, el inicio de este capítulo del libro es algo inesperado para un libro que trata el Holocausto desde la ficción. La primera pregunta que se formula el lector es ¿Qué tiene que ver este adolescente Alex con el Holocausto? Y esta pregunta, como un misterio, no se responde hasta el final de la novela.

Otros elementos muy interesantes son el uso de ciertos recursos visuales que dotan a la novela de mayor expresividad y plasticidad. Por ejemplo, el uso de las mayúsculas cuando habla el Honorable Rabino, que parece que todo lo diga sea más importante, o incluso que grite en lugar de hablar. Por otro lado, también hay caligramas y dibujos (en los títulos de algunos capítulos) y un esquema en forma de árbol, como se acostumbran a estructurar los árboles genealógicos<sup>685</sup>. En cierto momento hay tres páginas enteras llenas de la frase “we are writing” (escribimos), y en el relato del festival del último Trachimbrod, está llena de puntos suspensivos que alargan la impresión de espera, de estar atrapados por el tiempo. Estas formas de escritura, de carácter vanguardista, dotan al libro de una plasticidad y una originalidad peculiares. Además, en cierto modo, el libro está plagado de notables referencias internas, de manera que la obra parece estar sobrecargada de significado.

Otro de los aspectos remarcables es que en cierto momento, cuando nos acercamos más al núcleo del Holocausto, se hace explícita la dificultad de narrar. Hay varios momentos especialmente significativos. En primer lugar, cuando Alex cuenta la revelación del secreto del abuelo que culmina con la contundencia de las afirmaciones “he was my best friend [...] and I killed him.” (“era mi mejor amigo [...] y yo le maté”). Alex ya nos anticipa que lo que está a punto de contarnos no es nada fácil. Lo dice del siguiente modo:

“(Here it is almost too forbidding to continue. I have written to this point many times, and corrected the parts you would have me correct, and made more funnies, and more inventions, and written as if I were you writing this, but

---

<sup>685</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 8 y p. 259. En la edición española: FOER. *Todo está iluminado*, p.19 y p.345



every time I try to persevere, my hand shakes so that I can no longer hold my pen. Do it for me. Please. It is now yours.)”<sup>686</sup>

Entonces empieza a contar como a través de la fotografía que han encontrado en la caja que Augustine les ha regalado descubren la historia verdadera que el abuelo tanto se ha empeñado en ocultar. Por eso, de nuevo es interesante remarcar el modo como Alex cuenta para los que no estaban ahí, y el modo como se refiere, entre paréntesis, a los sentimientos que las acciones y lo que decía el abuelo le causaban:

“Grandfather concealed his face behind the photograph. (And this does not seem to me like such a cowardly thing to do, Jonathan. We would also conceal our faces, yes? In truth, I am certain that we would.) “The world is the smallest thing,” He said. (He laughed at this moment, as you remember, but you cannot include that in the story.) “It looks so much like me,” I said. (And here he puts his hands under the table, you will remember, but this is a detail which will make him appear weak, and is it not enough that we are writing this at all?) “Like a combination of your father, your mother, Brezhnev, and yourself.” (It was not wrong to make a funny here. It was the right thing to do.) I smiled. “Who do you think it is?” I Asked. “Who do you think it is?” he asked. “I do not know.” “You do not have to present not-truths to me, Sasha. I am not a child.” (But I do. That is what you always fail to understand. I present not-truths in order to protect you. That is also why I try so inflexibly to be a funny person. Everything is to protect you. I exist in case you need to be protected.) “I do not understand”, I said. (I understand.) “You do not?” he asked. (You do.)<sup>687</sup>

---

<sup>686</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 226. En la edición española: “(Aquí continuar casi se hace prohibido. He escrito este punto muchas veces, y he corregido lo que me dijiste, y he incluido más bromas y más invenciones, y la he escrito como si fuera tú quien la escribe, pero cada vez que intento perseverar, retiemblan tanto las manos que no puedo sujetar el bolígrafo. Hazlo por mí. Por favor. Ahora es tu turno.)” FOER. *Todo está iluminado*, p.304-5

<sup>687</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 226. En la edición española: “El Abuelo ocultó la cara detrás de la fotografía. (Y esto no me parece un acto de cobardía, ¿no crees, Jonathan? Nosotros también esconderíamos la cara, ¿no? En verdad, estoy seguro de eso.) “El mundo es tan pequeño”, dijo él. (Ser rió en ese momento, ¿te acuerdas?, pero no puedes incluir eso en la historia.) “Se parece tanto a mí”, dije yo. (Y aquí él colocó las manos bajo la mesa, seguro que lo recuerdas, pero ese es un detalle que le hace parecer más débil, ¿y no es suficiente ya con estar escribiendo esto?) “Como una combinación de tu padre, tu madre, Brezhnev, y tú”. (No estuvo mal colocar una broma aquí. Era lo que tocaba hacer.) Sonreí. “¿Quién crees que es?”, pregunté. “¿Quién crees tú qué es?”, preguntó él. “No lo sé.” “No tienes por qué contarme no verdades, Sasha. No soy un niño.” (Pero lo hago. Es lo que siempre fracasas a entender. Cuento no verdades con el fin de protegerte. Es por eso que trato inflexiblemente de ser una persona divertido. Todo lo hago para protegerte. Existe solo por si acaso necesitas mi protección.) “No te

El texto se prolonga, pero lo más interesante es como el autor encuentra un modo para exponer la dificultad de la escritura. En la escritura de este borrador, que Alex le pasa a Jonathan, se muestra no solo el texto sino que se explicita el subtexto, como un juego de complicidades de los dos chicos por el terrible descubrimiento que hicieron de la historia del abuelo.

Pero además, en la novela hay dos momentos parejos estilísticamente remarcables: la narración de la delación de Herschel y de la muerte de los judíos de Kolki, narrado por el abuelo, y la narración de la muerte de los judíos de Trachimbrod, narrado por Brod en una de las páginas desgranadas de *the Book of Antecedents*. En ambos casos el uso del estilo es el mismo y muy peculiar. Veamos un ejemplo de una única (pero larguísima) frase:

"Eli youaremyfriend do not let me die I am so afraid of dying Iamsoafraid it will be OK I told him it will be OK do not do this he said do something do something dosomething dosomething it will be OK it will beOK who was I saying that to do something Eli dosomething I am soafraidofdying I am soafraid you know what they are going to do youaremy friend I told him although I do not know why I said that at that moment and the guards put him in the synagogue with the rest of the Jews and everyone else was remaining outside to hear the cryingofthebabies and the cryingoftheadults and to see the clack spark when the first match was lit by a youngman who could not have benn any older tha I was or Herschel was or you are it illuminated those who were not in the synagogue"<sup>688</sup>

Como podemos observar en esta frase no hay ni un solo signo de puntuación. Esto genera un efecto muy contundente: el relato se hace de un tirón atropelladamente. Las palabras se pegan las unas a las otras, contrayéndose, juntándose como los aterrados hombres y mujeres de la plaza, para marcar las súplicas y las emociones más potentes: "tengotantomiedoamorir", "tequierotequierotequierotequiero"... La contundencia

---

entiendo", dije. (Entiendo). "¿No?" preguntó. (Si.)" FOER. *Todo está iluminado*, p.304-5

<sup>688</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 251. En la edición española: "Eli eresmi amigo no me dejes morir tengo tanto miedo a morir tengotantomiedo todo irá bien le dije todo irá bien no me hagas esto dijo él haz algo haz algo hazalgo hazalgo todo irá bien todoríabien a quién le decía eso haz algo Eli hazalgo tengotantomiedoamorir tengo tantomiedo sabes lo que me van a hacer eresmi amigo le dije aunque no sé por qué dije eso en eses momento y los guardias le metieron en la sinagoga con el resto de judíos y todos nos quedamos fuera y oímos el llantodelosniños y el llantodelosadultos y vimos la chispa negra cuando un hombre que no sería mayor que yo o Herschel o tú ahora encendió el primer fósfora iluminando a todos los que no estaban en la sinagoga." FOER. *Todo está iluminado*, p.334

de la terrible historia impacta profundamente, también a la escritura. La obliga, la somete, la forma se ve forzada por el contenido y se evidencia claramente el torrente de los sentimientos que nos transmite la tragedia de la delación del amigo: la muerte, el miedo, las ganas de vivir por la familia, y el tormento de la culpa. Jonathan Safran Foer explica este modo de escribir en la entrevista:

“Seguramente eso es lo que más se acerque a tu tesis, la inexpresabilidad. Cuando confronté el lenguaje a sus límites quería que estuviera al borde de perder el sentido, de la misma manera que la historia a veces parece no tener sentido.”<sup>689</sup>

En otro momento, Jonathan Safran Foer improvisa un listado de algunas de las peculiaridades estilísticas del libro en la entrevista:

“¡Hay tanto en el libro que trata del lenguaje! [...] Así que creo que sale a relucir de dos maneras muy diferentes en el libro: por un lado el uso extravagante del lenguaje en las secciones sobre Trachimbrod, que son un tanto mágicas y exageradas, pero también en las secciones de Alex, donde el lenguaje es una especie de herramienta de humor. Algunos fragmentos con usos opuestos sirven de contrapeso, como cuando Alex y Jonathan mantienen conversaciones sobrias y austeras, o cuando la mujer anciana cuenta su historia y todas las palabras se juntan, o también, cuando hay todas esas páginas con tantas elipsis. Estas sirven simbólicamente para describir el colapso. Al principio se crea una historia fantástica, graciosa, hiperbólica, y al acercarse el final, en el clímax del libro, hay estos distintos tipos de crisis.”<sup>690</sup>

Así pues, cuando más se aproxima la narración al horror, más se doblega el estilo para adecuarse a lo que se debe narrar. Este es uno de los elementos en los que Jonathan Safran Foer coincide con algunos de los autores que proponían modos para narrar adecuadamente el Holocausto, entre ellos, Hayden White. No podemos afirmar que Foer conociese y siguiese las recomendaciones de White, pero sin duda su obra está en absoluta concordancia con lo que proponía el historiador.

Jonathan Safran Foer, en cambio, atribuye mucha importancia a un modo de escribir subconsciente:

“Pienso que la trama salió como si la mente subconsciente quisiera hacer un argumento más complicado que la mente consciente. [...] Es como andar. Sueles decidir ir en una dirección, pero pones un pie delante del otro sin pensar.

---

<sup>689</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 463

<sup>690</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 458

Con este libro particularmente no tenía la sensación de seguir un proceso, porque este era un libro muy especial para mí al ser el primero. No tenía ninguna sensación de ambición o intención. Sencillamente perseguía lo que me parecía interesante, aquello que me emocionaba o que quería. Eso es lo que era, perseguir lo que quería y conducirlo a un resultado inusual. Desearía poder escribir de ese modo todavía hoy, sin embargo me cuesta cada vez más.”

Según dice, “la mente subconsciente” lo llevó a una mayor complejidad narrativa que “la mente consciente”. Sea como fuere, el análisis narratológico de la novela muestra la ciclópea complejidad de la obra, ya que todas las decisiones narratológicas están muy justificadas y bien pensadas.

Según esta respuesta, parece que el autor quiera hacer creer que escribió la novela de un tirón y sin mucha reflexión, quitando importancia a su esfuerzo creativo en detrimento de una presentación pública del escritor como “el nuevo joven talento” de la literatura estadounidense. De hecho, esta ha sido su posición ante la prensa y la opinión pública<sup>691</sup>. Pero este planteamiento resulta un tanto sospechoso, puesto que la novela no tiene una escritura *natural* sino que es muy artificiosa y tiene una enorme complejidad constructiva, como hemos observado, por ejemplo, en su trama. Por eso, seguramente hay una estrategia de marketing por parte de la editorial del autor para potenciar un ideal de escritor joven y talentoso, en lugar de un escritor joven que ha trabajado con ahínco en su primera obra de ficción.

### **7.3.3. La reflexión metafictiva sobre el humor**

En la novela, la risa y el llanto o la comedia y la tragedia están enormemente presentes, de modo que sin esta conexión, hay momentos en los que no se entenderían algunas de las reacciones de los personajes. La primera evidencia clara aparece en la narración del accidente de la carreta, en la reacción opuesta de las dos gemelas Hannah y Chana, la risa y el llanto, que representan las dos máscaras del teatro: la comedia y la tragedia. En la dualidad que representan las dos gemelas, se encarna uno de los principios de la obra: el humor es imprescindible para aceptar la tragedia.

A lo largo de la novela hay varias escenas que se construyen en base a este principio. Por ejemplo, en el largo camino en coche con el abuelo de Alex y

---

<sup>691</sup> “An interview with Jonathan Safran Foer”  
[http://wip.warnerbros.com/everythingisilluminated/newsletter/JSF\\_interview.pdf?nlID=wip\\_eii\\_091305&linkname=interview](http://wip.warnerbros.com/everythingisilluminated/newsletter/JSF_interview.pdf?nlID=wip_eii_091305&linkname=interview)

Jonathan hacia Trachimbrod, los dos chicos se convierten en víctimas del mal humor del anciano. Primero lo sufre Alex, pero luego también lo sufre Jonathan. La actitud del abuelo tensa inevitablemente el viaje, de modo que cuando llegan al hotel de Lutsk donde pasarán la noche y van a cenar, el cansancio y la tensión de la jornada hace que el ambiente sea muy difícil. En ese contexto se da la cómica escena en la que el vegetariano Jonathan pide algo que no tenga carne para cenar, y solo le traen un par de patatas. La caída de una de las dos miserables patatas de Jonathan al sucio suelo es una "tragedia" que acaba en un ataque de risa compartido por los tres comensales. Pero aquí se observa la naturaleza de la risa en la comedia, ya que todos se ríen de su propia tragedia: "It was not until very much in the posterior that I understood that each of us was laughing for a different reason, for our own reason, and that not one of those reasons had a thing to do with the potato."<sup>692</sup>

La risa es una forma de distensión necesaria ante las propias tragedias de la vida, y ese ataque de risa, catártica y casi inexplicable se repite en otro momento notablemente trágico de la historia de Alex y Pequeño Igor. Una noche al llegar a casa Alex oye un ruido que identifica como llanto. Por un momento cree que es el abuelo, quien lloraba por las noches después del viaje para encontrar a Augustine, hasta que se da cuenta que quien llora es Pequeño Igor y su reacción es la siguiente:

"This made me a suffering person. I will tell you why. I knew why he was a little less than a crying. I knew very well, and I wanted to go to him and tell him that I had a little less than cried too, just like him, and that no matter how much it seemed like he would never grow up to be a premium person like me, with many girls and so many famous places to go, he would. He would be exactly like me. And look at me, little Igor, the bruises go away, and so does how you hate, and so does the feeling that everything you receive in life is something you have earned. But I could not tell him any of these things. I roosted on the floor of the kitchen, only several meters distance from him, and I commenced to laugh. I did not know why I was laughing, but I could not stop. I pressed my hand against my mouth so that I would not manufacture any noise. My laughing got more and more, until my stomach pained. [...] I am able to understand now

---

<sup>692</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 67. En la edición española: "No fue hasta mucho después que comprendí que cada uno se reía por una razón distinta, por su propia razón, y que ninguna de esas razones tenía nada que ver con la patata". FOER. *Todo está iluminado*, p.97

that it was the same laugh that I had in the restaurant in Lutsk, the laugh that had the same darkness as Grandfather's laugh and the hero's laugh"<sup>693</sup>

Alex sabía que Pequeño Igor lloraba porque su padre lo había maltratado, que esto lo hacía sentir muy miserable, y Alex se sentía con ganas de consolarlo y animarlo. Pero contrariamente a eso, estalla en una risa incontrolable. Así pues: ¿Qué significa esta risa? La risa es una necesaria distensión para la gravedad de las tragedias de los personajes.

De este modo, el humor se convierte en una necesidad en la novela. Los tintes trágicos de la historia son de tal calibre, que la tragedia es compensada con el tono humorístico del comienzo de la novela. Y esta reflexión sobre el papel del humor se formula directamente y se convierte en la piedra angular de la novela cuando Alex afirma que el único modo sincero de contar una historia triste es el humorístico.<sup>694</sup>

Al principio de la novela, la comicidad va dirigida muchas veces contra el personaje de Jonathan: lleva riñonera, quiere pagar las indicaciones de la gente con paquetes de Marlboro, o habla cuando le dicen que calle, y esto genera cómicos equívocos. El humor se convierte también en una constante en las primeras cartas que Alex le manda a Jonathan, en las que de un modo muy cómico, Alex hace las correcciones que Jonathan le pide, pero sin que probablemente resulten satisfactorias a Jonathan. Sin duda, la mayor carga humorística se centra en la primera parte de la novela.

No obstante, en el humor hay una notable evolución:

"I use to think that humor was the only way to appreciate how wonderful and terrible the world is, to celebrate how big life is. You know that I mean?" "Yes,

---

<sup>693</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 68-69. En la edición española: "Esto me hizo daño. Te diré por qué. Yo sabía por qué lloraba algo que casi era llanto. Lo sabía muy bien, y quería ir hacia él y decirle que yo también había llorado casi llanto, exactamente igual que él, y que no importaba que en ese momento estuviera seguro de que nunca crecería para convertirse en alguien primordial como yo, con muchas chicas y muchos lugares adonde ir, que acabaría creciendo, seguro, y sería exactamente como yo. Y mírame, Pequeño Igor, los morados se van, y el odio también se va, y también el sentimiento de que todo lo que recibes en esta vida es algo que te has ganado. Pero no pude decirle ninguna de esas cosas. Me quedé pegado al suelo de la cocina, a varios metros de distancia, y rompí a reír. No sabía de qué me ría, pero no podía parar. Apreté la boca con la mano para evitar hacer ruido. Mi risa creció y creció, hasta que me dolió el estómago [...] ahora entiendo que fue la misma risa que me atacó en Lutsk, una risa que tenía las mismas penumbras que la del Abuelo y la del héroe." FOER. *Todo está iluminado*, p.98-99

<sup>694</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 53

of course." "But now I think it's the opposite. Humor is a way of shrinking from that wonderful and terrible world""<sup>695</sup>

Así pues, al ser una de las más tardías reflexiones metaficcionales sobre el humor se convierte en la más definitiva, ya que a partir de ese momento los tintes oscuros de la tragedia dominan la tendencia de la novela, y las risas que provocan las primeras páginas se congelan ante la evidencia de la crueldad y el dolor de las decisiones y la desgracia a la que se vieron abocados los hombres y mujeres que padecieron el exterminio.

Finalmente, en la entrevista preguntamos directamente a Jonathan Safran Foer sobre el uso del humor en su novela, y el autor pone mucho cuidado en puntualizar que él no hace humor del Holocausto, aunque sí hace una novela en la que hay humor:

"De hecho no usé [el humor] para hablar del Holocausto, sino que se tratan las dos cosas en el mismo libro. Hay quien hace bromas sobre el Holocausto, cosa que yo no hice. No es que crea que haya nada malo en hacerlo, pueden o no hacerme gracia, pero considerar que alguien no debe tener la opción de bromear no me parece adecuado. De todos modos, lo que yo hice es algo muy diferente, puesto que el libro tiene partes graciosas, y partes trágicas, que incluso se solapan, pero no siempre. Al llegar a los momentos históricos más serios, no hay ninguna señal de humor. Creo que el humor puede ser muy útil tanto en intentar captar la totalidad de las respuestas humanas como en el efecto que tiene para el lector. Puede colocar al lector en una posición que los haga más vulnerables para los momentos trágicos de la historia."<sup>696</sup>

Así pues, el principal efecto del humor en la novela es el de colocar al lector en una posición más vulnerable para recibir como un mazazo los momentos trágicos que más tarde lo golpean. Las risas o las sonrisas, mayoritarias en la primera mitad de la novela, van dejando lugar a las trágicas historias que se van desvelando el horror del exterminio.

---

<sup>695</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 158. En la edición española: "Antes solía pensar que el humor era la única forma de apreciar lo maravilloso y terrible que es el mundo, de celebrar la grandeza de la vida. ¿Entiendes lo que quiero decir?" "Sí, claro." "Pero ahora estoy convencido de que es al revés. El humor no es más que una forma de escabullirse de ese mundo maravilloso y terrible." FOER. *Todo está iluminado*, p.214

<sup>696</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 460

## 7.4. LA MEMORIA Y EL OLVIDO

### 7.4.1. Reflexión sobre las huellas del Holocausto: los objetos, las víctimas, los supervivientes y los testimonios

El Holocausto alarga sus tentáculos más allá del fin de la guerra, y sus efectos se prolongan hasta nuestro presente, pero no es fácil, transcurridos los años, acceder a las evidencias de la destrucción. En la novela es complicadísimo encontrar a quien sepa o quiera indicarles dónde está Trachimbrod. La devastación fue tan grande que no queda nada de lo que entonces existió, excepto algunas huellas. Como si hubiese tenido lugar el terremoto de grandísima fuerza telúrica del que hablaba Lyotard<sup>697</sup>, las principales huellas que quedan son de dos tipos: los objetos, y el enorme vacío donde antes existió vida.

Los objetos de los muertos son objetos de la vida cotidiana, y nos hablan de las personas que los usaban. En la trama B<sub>1</sub> se enumeran los objetos que afloran del negro fondo del río Brod, justo después del accidente de la carreta:

“wandering snakes of white string, a crushed-velvet glove with outstretched fingers, barren spools, schmootzy pince-nez, rasp-and boysenberries, feces, frillwork, the shards of a shattered atomizer, the bleeding red-ink script of a resolution: *I will...I will...*”<sup>698</sup>

Estos objetos tienen su réplica en la trama A, en la que se enumeran los objetos que Lista fue recopilando después de la destrucción del shtetl de Trachimbrod. Una cantidad enorme de objetos que ella tiene guardados y apilados en montones de cajas de zapatos.

Los objetos compilados de los muertos nos remiten a un gran referente: la multitud de objetos que, como sinécdoques, se observan en el campo de exterminio de Auschwitz y nos hablan de las personas que los utilizaron. En los

---

<sup>697</sup> “Supongamos que un seísmo destruye no sólo vidas, edificios, objetos sino también los instrumentos que sirven para medir directa o indirectamente los seísmos. La imposibilidad de medir el seísmo no impide, sino que por el contrario, inspira a los supervivientes la idea de una fuerza telúrica enorme. El hombre de ciencia dice que no sabe nada del fenómeno, el hombre común experimenta un sentimiento complejo, el sentimiento suscitado por la presentación negativa del indeterminado. *Mutantis mutandis*, el silencio que el crimen de Auschwitz impone al historiador es para el hombre común un signo. LYOTARD, Jean-François. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1991, p.74

<sup>698</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 8. En la edición española: “Aros serpenteantes de cuerda blanca, un guante aplastado con los dedos extendidos, carretes de hilo vacíos, unos quevedos de intelectual, frambuesas y otras moras, heces, encajes, fragmentos de un vaporizador hecho trizas, tinta roja sangrando de una lista de buenos propósitos: *Voy a... voy a...*” FOER. *Todo está iluminado*, p.19



antiguos barracones de Auschwitz I, donde se ubica el actual museo de Auschwitz, hay unas enormes vitrinas con grandes cantidades de calzado de adultos y de niños, gafas, maletas, cabellos, etc. Pero lo más significativo es que a día de hoy, paseando por los barracones de Canadá del campo de Auschwitz II-Birkenau todavía hay desperdigados enormes cantidades de esos objetos: cacerolas, peines, platos, y otros objetos pequeños de la cotidianidad se amontonan en el suelo.

En la novela, el primer grupo de objetos emerge de las profundidades del río Brod y se convierte en un largo listado de lo que deja a atrás el desaparecido Trachim. Si todos esos numerosos objetos, los que llevaba en su carreta, emergen para hablarnos de su propietario, ¿Cuántos objetos habrán dejado atrás los millones de víctimas del Holocausto? Lista busca una caja en la caótica multitud, la abre y con los objetos que extrae de ella, empieza a recordar las personas que los poseyeron y relata anécdotas de sus vidas a sus visitantes. Está claro que los objetos nos hablan de aquellos que los poseyeron de un modo u otro.

Ahora bien, la muerte recordada anualmente de un único individuo, Trachim, se opone a la muerte anónima y en el olvido de los desconocidos habitantes de Trachimbrod. Por eso, el catálogo de objetos intrascendentes se convierte en una manifestación pasmosa y aterradora a la vez de las vidas truncadas por el exterminio.

La otra manifestación evidente es la enormidad del vacío vinculado al shtetl de Trachimbrod y por ampliación al exterminio de los judíos centroeuropeos. La sola existencia de una agencia de turismo especializada en acompañar a los descendientes judíos para poder visitar los lugares en los que vivieron sus ancestros, la desaparición de los mapas modernos de las localidades que están buscando, o el silencio de los habitantes de la zona, muestran como el tiempo oculta los lugares del exterminio y como estos vestigios son difíciles de encontrar.

Al preguntar en la entrevista a Jonathan Safran Foer si pretendía mostrar la ruptura que el Holocausto supuso en los países en los que sucedió el Holocausto, contesta del siguiente modo:

“Solo trato de hablar de una persona concreta en una familia concreta. No trato de disculpar a nadie. No he pasado suficiente tiempo allí. Aun así, sí que tuve muchas experiencias. Fui allí durante un par de días y conocí a gente amable que al preguntarles por una persona a la que buscaba, ellos se ponían a llorar. Obviamente los sucesos fueron tan traumáticos que se

sentirán durante muchas generaciones. No hay que olvidarse que muchas personas que lo pasaron siguen vivas hoy. Creo que deben soñar con el tema, seguramente la culpa se ha materializado así como los silencios se han formado en la comunidad judía.”<sup>699</sup>

Por lo tanto, a pesar que su objetivo fuese hablar de un caso concreto: una familia concreta, sí que cree que el Holocausto afectó a las sociedades en las que se produjo y eso generó una ruptura, y aunque no fuese una intención explícita en la novela, se puede intuir en la potencia de los traumas narrados, tanto el de Lista como el del abuelo.

Los desaparecidos se convierten en un misterio, al no quedar más evidencia de sus anhelos y sufrimientos que un puñado de objetos que les pertenecían que no fueron, no pudieron ser, del todo destruidos. De nuevo, la desaparición de Trachim y el enorme misterio que lo envuelve hace que los habitantes de Trachimbrod inventen varias versiones de lo sucedido, desde que se lo llevó la corriente, hasta las versiones más fantasiosas e insospechadas. Su desaparición se convierte en un precedente del enorme vacío que sentimos ante la evidencia de la desaparición de tantos hombres, mujeres, niños y ancianos durante el Holocausto. De nuevo, todas las elucubraciones alrededor de Trachim anticipan las elucubraciones de nuestra imaginación que nos inspiran la desaparición de tantos millones de personas, incluso de extensas familias de las que solo quedan fotografías amarillentas de los tiempos felices.

Pero no todos perecieron. Los supervivientes, como Lista, son la evidencia viva de la destrucción. Esta supervivencia no es entendida como una suerte, sino como una desgracia. Alex traduce para Jonathan lo que le cuenta Lista de su vida después de sobrevivir a los nazis:

“No, she remained. She discovered the house most proximal to Trachimbrod, all of the ones that weren’t destroyed were empty, and she promised herself to live there until she died. She secured all of the things that she had hidden, and she brought them to her house. It was her punishment.” “For what?” “For surviving.”<sup>700</sup>

---

<sup>699</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 461

<sup>700</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 189. En la edición española: “Se quedó aquí. Encontró la casa más cercana a Trachimbrod, todas las que no habían sido destruidas estaban vacías, y se prometió a sí misma vivir en ella hasta la muerte. Desterró todas las cosas que había escondido y las llevó a su casa. Ese fue su castigo.” “¿Castigo por qué?” “Por sobrevivir.” FOER. *Todo está iluminado*, p.255

La supervivencia es más que una responsabilidad para Lista. Su obligación es la memoria, que se convierte en esencial y constitutivo de la identidad de la anciana.

Pero además del testigo-superviviente, el que ha logrado pasar por el hecho y superarlo, hay el testigo que lo ha visto desde la distancia. En la novela se nos presentan dos tipos de testigos del accidente de la carreta y nos permite nuestra reflexión alrededor de esta figura: las gemelas Hannah y Chana, y el loco hacendado Sofiowka de la trama B<sub>1</sub>. Ya hemos hablado de la distinta condición de estos testigos. Las dos niñas, el auténtico testimonio, son rápidamente silenciadas por Sofiowka, quien se erige como el único testigo y de este modo, se elimina la posibilidad de acceder a la verdad. Así pues, con el silencio de los auténticos testigos y el falso testimonio del que se reclama como auténtico testigo, se presentan algunos de los problemas de autenticidad y aproximación al núcleo de la verdad.

#### **7.4.2. La memoria en *The Book of the Recurrent Dreams* y *The Book of Antecedents***

La memoria y la transmisión de la memoria es uno de los temas principales de la novela, así como un elemento esencial de la tradición judía. La primera reflexión que aparece en la novela sobre la memoria la hace Didl S, el recolector de patatas narcoléptico, quien explica la importancia de la memoria del siguiente modo:

*"It is important that we remember [...] The what, Didl said, is not so important, but that we should remember. It is the act of remembering, the process of remembrance, the recognition of our past... Memories are small prayers to God, if we believed in that sort of thing... For it says somewhere something about just this, or something just like this..."*<sup>701</sup>

Por eso en el libro hay una constante recopilación de datos de todo tipo, tanto los cotidianos como los extraordinarios. Estos datos se recogen en los dos libros principales, *The Book of the Recurrent Dreams* y *The Book of Antecedents*, y junto con la memoria, el autor establece una vinculación con el

---

<sup>701</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 36. En la edición española: "Lo más importante es recordar. [...] el qué no es tan importante como el hecho de recordar. Es el acto de recordar, el proceso de la remembranza, el reconocimiento de nuestro pasado... Los recuerdos no son más que pequeñas oraciones a Dios, si creyéramos en ese tipo de cosas... Sé que las escrituras dicen algo al respecto, o esto exactamente". FOER. *Todo está iluminado*, p.59

sueño, puesto que el personaje narcoléptico, se duerme cuando pretende recordar el pasado<sup>702</sup>, del mismo modo que justo antes del Holocausto, la memoria parece adormecer a los habitantes de Trachimbrod que no huyen ni anticipan lo que les va a suceder.

Entonces empieza el relato de los sueños recurrentes registrados en el libro, y estos sueños se convierten en prefiguraciones que luego nos ayudaran a comprender algunos hechos y actitudes de los personajes de la novela. Vamos a comentar dos sueños que nos sirven de alegoría de dos aspectos que acabamos de comentar. En el primero de estos sueños, “the dream of disembodied birds” (“el sueño de los pájaros incorpóreos”), un pájaro choca contra la ventana de la sala donde se vela la muerte de un hijo. Cuando van a recoger al pájaro muerto se dan cuenta que su silueta ha quedado marcada en el cristal de la casa:

“Who first saw the shadow that the bird left behind, the shadow that drew blood from any finger that dared to trace it, the shadow that was better proof of the bird’s existence than the bird ever was? Who was with me when I mourned the death of my son, when I excused myself to bury that bird with my own hands?”<sup>703</sup>

En este sueño se explica de un modo alegórico la consistencia del vacío de la muerte del hijo en la silueta marcada del pájaro, y en el acto de enterrarlo con las propias manos. Este acto tiene más importancia que continuar en el velatorio, porque en él entierra “con sus propias manos” a su hijo muerto. Del mismo modo, el vacío de la desaparición de los hombres y mujeres muertos en el Holocausto necesita de un proceso de asimilación. Si difícil es la muerte en circunstancias normales, la muerte adquiere unos tintes mucho más dramáticos en el contexto del Holocausto.

---

<sup>702</sup> “She woke him up and whispered, *Memory*. –*There we go*, he said, not missing a beat as he riffled through a stack of papers on his pulpit, which was really a chicken coop. *Memory*[...] *But first, we must review last month’s entries*” En: FOER. *Everything is Illuminated*, p. 36-37. En la edición española: “Le despertó y le susurró al oído: *la memoria*. *Exacto*, dijo él sin perder un segundo mientras hojeaba frenéticamente el montón de papeles esparcidos por el púlpito, que en realidad era un gallinero. *Memoria* [...] *Pero antes* [...] *debemos revisar las entradas del mes anterior. Hay que retroceder si queremos avanzar.*” FOER. *Todo está iluminado*, p.58

<sup>703</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 38. En la edición española: “La sombra, prueba más fehaciente de la existencia del pájaro que el pájaro en sí... ¿Quién estaba conmigo mientras velaba el cadáver de mi hijo, cuando me disculpé para ir a enterrar a ese pájaro con mis propias manos?” FOER. *Todo está iluminado*, p.60

Otro ejemplo ilustrativo del poder alegórico de los sueños para tratar aspectos temáticos transversales de la novela es "the dream that we are our father's" ("el sueño que nosotros somos nuestros padres") en el que la memoria se convierte en las argollas de la larga cadena de padres e hijos de los linajes familiares. En la explicación del sueño se cuenta con todo detalle la reflexión del protagonista al verse reflejado en el agua:

"What was the image that pulled me in after it? What was it that I loved? And then I recognized it. So simple. In the water I saw my father's face, and that face saw the face of his father, and so on, and so on, reflecting backward to the beginning of time, to the face of God, in whose image we were created"<sup>704</sup>

Sin duda, este sueño nos remite a las múltiples conexiones intergeneracionales de la novela. Además, en estos sueños el autor explora modos de redacción propios del surrealismo<sup>705</sup>.

Por otro lado, en *the Book of Antecedents* hay una referencia muy explícita y cómica a la importancia de la memoria para los judíos, de tal modo que se convierte en su sexto sentido. Según se recoge en el libro:

"Jews have six senses. Touch, taste, sight, smell, hearing... memory. While Gentiles experience and process the world through the traditional senses, and use memory only as a second-order means of interpreting events, for Jews memory is no less primary than the prick of pin, or its silver glimmer, or the taste of the blood it pulls from the finger. The Jew is pricked by a pin and remembers other pins. It is only the tracing the pinprick back to other pinpricks-when his mother tried to fix his sleeve while his arm was still in it, when his grandfather's fingers fell asleep from stroking his great-grandfather's damp forehead, when Abraham tested the knife point to be sure Isaac would feel no

---

<sup>704</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 41. En la edición española: "¿Qué había en esa imagen que me atraía de tal modo? ¿Qué era lo que me gustaba de ella? Y entonces lo reconocí. Era muy sencillo. En el agua vi el rostro de mi padre, y ese rostro vio el rostro de su padre, y así sucesivamente, retrocediendo hacia el amanecer de los tiempos, hasta llegar a la cara de Dios, a cuya imagen fuimos creados." FOER. *Todo está iluminado*, p.61

<sup>705</sup> "En el surrealismo, las metáforas se convierten en realidad, borrando el mundo de la razón y del sentido común. La analogía favorita de los surrealista para describir su arte, y con frecuencia la fuente del mismo, es el sueño, en el cual, como demostró Freud, el inconsciente revela sus deseos y temores secretos en vívidas imágenes y sorprendentes secuencias narrativas no limitadas por la lógica de nuestras vidas diurnas." LODGE. *El arte de la ficción*, p.260

pain-that the Jew is able to know why it hurts. When a Jew encounters a pin, he asks: *What does it remember like?*"<sup>706</sup>

Es importantísima esta referencia porque ya en la parte final de la novela da pie a la reflexión sobre la memoria constreñidora que imposibilitó a los hombres y mujeres de la década de 1940 darse cuenta de lo que estaba por venir. La memoria, como una cuerda blanca, los ataba irremediamente a su vida en el shtetl y no les permitió anticipar la tragedia. Por eso los hombres, las mujeres y los niños, todos presos de la memoria, continuaron sus vidas a pesar de la guerra y del temor que esta les infundía, y no huyeron despavoridos ante la muerte segura que les esperaba.

"Trachimbrod itself was overcome with a strange inertness. The citizenry, which once touched so many things it was impossible to know what was natural, now sat on their hands. Activity was replaced with thought. Memory. Everything reminded everyone of something, which seemed winsome at first-when early birthdays could be recalled by the smell of an extinguished match, or the feeling of one's first kiss by sweat in the palm-but quickly became devitalizing. Memory beget memory beget memory. Villagers became embodiments of that legend they had been told so many times, of mad Sofiowka, swaddled in white string, using memory to remember memory, bound in an order of remembrance, struggling in vain to remember a beginning or end."<sup>707</sup>

---

<sup>706</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 198. En la edición española: "Vista, oído, olfato, tacto, gusto... y memoria. Así como los gentiles experimentan y procesan el mundo a través de los sentidos tradicionales, recurriendo a la memoria solo en segunda instancia y como mera fuente de interpretación de los hechos, para los judíos la memoria no es menos primordial que la constatación del pinchazo de una aguja, su brillo plateado, o el sabor de la sangre procedente del dedo. Cuando un judío se pincha con una aguja, recuerda otras agujas, y solo a través de ese retroceso hacia el pasado aquella tarde que su madre intentó montarle la manga del abrigo con su brazo dentro, cuando los dedos de su abuelo sufrieron una rampa tras acariciar durante horas la húmeda frente de su abuelo, cuando Abraham probó el filo del cuchillo para asegurarse que Isaac no sufriría ningún dolor, es capaz de saber por qué duele. Cuando un judío encuentra una aguja, pregunta: ¿A qué me recuerda?" FOER. *Todo está iluminado*, p.267

<sup>707</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 258. En la edición española: "Una extraña sensación de apatía invadió Trachimbrod. Los ciudadanos, que en aquella ocasión tocaron tantas cosas que al final era imposible saber cuál era su color original, languidecían sentados sin hacer nada. La actividad fue reemplazada por el pensamiento. La memoria. Cualquier cosa recordaba algo a alguien, lo cual al principio cuando el olor de una cerilla apagada traía a la mente la ilusión de los primeros cumpleaños, o el sudor de la mano la sensación del primer beso parecía entrañable, pero que no tardó en revelarse como un proceso agotador. El recuerdo engendraba recuerdo. Los ciudadanos se convirtieron en encarnaciones de aquella leyenda que habían escuchado tantas veces, del loco Sofiowka, cubierto de cuerda blanca, usando la memoria para recordar la memoria, ligados por un orden

El interés de estos dos libros es que dotan de solidez a la novela. En algunos momentos la lectura de sus entradas se convierte en una desaceleración un tanto excesiva e incluso pesada para la lectura de la novela, pero le dan un plano de profundidad que nos permite comprender la densa tradición y el estilo de vida del shtetl de Trachimbrod.

## **7.5. LA VIDA Y LA CULTURA EN EL SHTETL DE TRACHIMBROD Y EL ANTISEMITISMO**

### **7.5.1. La historia, la vida y la cultura de los habitantes de Trachimbrod**

En la trama B, lo que nosotros entendemos como el compendio de las tramas B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub>, hay también las tres partes de la narración: el principio, el nudo y el desenlace de la historia protagonizada por la comunidad de Trachimbrod. En primer lugar, se explican los orígenes de Trachimbrod absolutamente entrelazados con los orígenes de Brod, la protagonista de la trama B<sub>1</sub>. En el nudo de la narración, se explican varios aspectos de la vida de los trachimbrodianos, que nos muestran cómo vivían las gentes de su comunidad a lo largo de ese tiempo, y que proceden tanto de la trama B<sub>1</sub> como de la trama B<sub>2</sub>. Finalmente, se explica la desaparición del shtetl y de sus habitantes, trama absolutamente ligada con la historia de Safran y el Holocausto.

La historia de Trachimbrod se remonta al menos a doscientos años antes del accidente de la carreta, en la que el narrador explica que hubo la escisión de los fieles a la sinagoga en dos comunidades: la de los Verticales y la de los Oblicuos. También sabemos que en 1763 se permitió a las mujeres entrar en la sinagoga, pero relegadas a los sótanos. Como los hombres en la sinagoga estaban más pendiente de las mujeres y sus escotes que de lo que decía el rabino, el Venerable Rabino decidió llenar de basura el sótano y hacer que las mujeres solo pudiesen ver lo que sucedía en la sinagoga (el arca y los pies de los hombres) a través de un agujero tallado en el muro trasero de la sinagoga. En esta acción se hace evidente el relegado papel público de las mujeres.

Además de la separación entre Oblicuos y Verticales, y entre hombres y mujeres, hay la terrible constancia de la separación entre judíos y gentiles. Es

---

concreto luchando en vano para recordar el principio del fin." FOER. *Todo está iluminado*, p.343-344

terrible, porque esta evidencia está lubricada con sangre, como el narrador deja constancia en los dos pogromos anteriores que se mencionan de pasada en el libro.<sup>708</sup> Como son fechas relativamente cercanas a 1791, se puede apreciar la cantidad de pogromos que sufrió el shtetl (y por ampliación, la cantidad de pogromos que sufrían las comunidades judías centroeuropeas). También es remarcable la cantidad de víctimas, puesto que la mortalidad era de aproximadamente la mitad de la población.

Finalmente, otro aspecto de la vida en el shtetl es la explicación de la división física del pueblo en dos barrios. El barrio judío, en el que tenían lugar las cosas sagradas, como los estudios religiosos, el matadero *kosher*, etc., y los tres cuartos mundanos, en los que se impartían los estudios seculares, la justicia común, el comercio, etc. La sinagoga debía estar en la línea divisoria de los dos barrios, de modo que los rollos de la Torah estuvieran en ambos lados. Por eso la sinagoga se movía, y por esa necesidad, en 1783 se le puso ruedas a la sinagoga.

Con estos cuatro elementos explicativos de la historia del shtetl, se cuenta como había funcionado el pueblo a lo largo de esos años, a la vez que se explica algunas de las características comunes de los shtetls centroeuropeos con un formato *aparentemente* histórico. Decimos en apariencia, porque poner fechas y detalladas explicaciones de lo sucedido tiene una apariencia histórica, que solo queda cuestionada por la comicidad implícita de lo que se cuenta, ya que los motivos de las escisiones son de lo más ridículo: una mosca separa Verticales de Oblicuos, y los escotes de las mujeres son el motivo de ser de nuevo relegadas fuera del espacio público de la sinagoga.

1791 se convierte en una fecha importante para la historia de ese anónimo shtetl ucraniano. El 18 de marzo de ese año tiene lugar el accidente de la carreta y la misteriosa y sorprendente aparición del bebé en las aguas del río Brod. Esto se convierte, indirectamente, en un importante hecho fundacional, que dota de identidad al pueblo puesto que por un lado le da el

---

<sup>708</sup> "She woke him up and whispered, *Memory*. –*There we go*, he said, not missing a beat as he riffled through a stack of papers on his pulpit, which was really a chicken coop. *Memory* [...] *But first, we must review last month's entries*" En: FOER. *Everything is Illuminated*, p. 36-37. En la edición española: "Le despertó y le susurró al oído: *la memoria*. *Exacto*, dijo él sin perder un segundo mientras hojeaba frenéticamente el montón de papeles esparcidos por el púlpito, que en realidad era un gallinero. *Memoria* [...] *Pero antes* [...] *debemos revisar las entradas del mes anterior. Hay que retroceder si queremos avanzar.*" FOER. *Todo está iluminado*, p.58



nombre, Trachimbrod, y por otro lado se crea la tradición fundacional del shtetl, el Trachimday.

Finalmente, en el relato final de la muerte de Zosha y el bebé de Safran se cierra el círculo iniciado con el nacimiento del bebé Brod. Por eso creemos que las dos tramas, la de Brod y Safran respectivamente, tienen una macrotrama compartida, que es la que se refiere al pueblo de Trachimbrod. En la trama de Brod, además de su nacimiento, se cuenta sobre todo la historia de la creación de un mito compartido, mientras que en el desenlace de la historia de Safran se explica la historia de destrucción del shtetl. Se cierra así el círculo que explica la vida en el shtetl de Trachimbrod, su principio y su fin.

### **7.5.2. El antisemitismo atávico**

En los primeros capítulos la evidencia del antisemitismo atávico es casi tan importante como la necesidad de presentar la vida de la comunidad de Trachimbrod. Las muestras del antisemitismo adquieren una gradación diversa: desde los crueles pogromos que constatan el odio de los siglos precedentes, hasta las manifestaciones más o menos sutiles de la transmisión de este antisemitismo en una sociedad en la que ya no quedan judíos.

Los pogromos son una constante a la que estaban acostumbrados los habitantes del shtetl de 1791. En la novela se narran dos pogromos en pocos años de diferencia<sup>709</sup> en los que la mitad de la población del Trachimbrod murió.

Por otro lado, hay una exigua comunidad de judíos ucranianos, como explica Alex de este contradictorio, y casi insultante comentario: "OK, I had never met a Jewish person until the voyage. But this was their fault, not mine, as I had always been willing, and one might even write lukewarm, to meet me"<sup>710</sup> A pesar de no haber judíos, el antisemitismo todavía está vivo en los tópicos de los ucranianos, que recoge Alex.

Cuando Alex descubre la verdad del antisemitismo ucraniano, se niega ofendido a creérselo y se siente molesto por las afirmaciones de Jonathan. Ahora bien, queda confirmado cuando una camarera, al enterarse que Jonathan

---

<sup>709</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 10

<sup>710</sup> FOER. *Everything is Illuminated*, p. 3. En la edición española: "Yo no había conocido a ningún judío hasta el viaje. Pero eso era culpa suya, no mía, ya que siempre había estado deseoso, y podría decir que hasta indiferente, de conocer a uno." FOER. *Todo está iluminado*, p.11

era judío, le pide a Alex que le diga a Jonathan que le enseñe los cuernos y la cola, mostrando la pervivencia de los tópicos más allá del sentido común y del contacto con la realidad.

### **7.5.3. Un apunte final sobre la historia de Trochenbrod**

Hasta hace poco, había poca constancia de la historia de la vida del shtetl de Trochenbrod<sup>711</sup>, nombre original del shtetl que inspira el Trachimbrod de *Everything is Illuminated*. Recientemente, en octubre de 2010, la historia de Trochenbrod se ha publicado en el libro *The heavens are empty. Discovering the Lost Town of Trochenbrod* cuyo prólogo redactó Jonathan Safran Foer. Esta ha sido una obra ambiciosa de Avrom Bendavid-Val, hijo de otro superviviente del shtetl, que ha compilado variados testimonios de supervivientes y fotografías que ilustran la vida de Trochenbrod antes del exterminio. En el prólogo del libro Jonathan Safran Foer reflexiona del siguiente modo:

“En 2002, contribuí con mi novela, *Todo está iluminado*, a la pequeña y variada biblioteca de libros dedicados a Trochenbrod. Fue una respuesta altamente ficcionalizada a un viaje que hice, como estudiante de veinte años, en un intento de encontrar a la mujer que salvó a mi abuelo, Louis Safran, de los nazis. Este libro fue un experimental, más que histórico, documento de Trochenbrod. O quizá sea más apropiado decir que fue una expresión profundamente personal de un hombre joven que se enfrenta a la experiencia del destruido hogar de sus ancestros.

---

<sup>711</sup> El nombre del shtetl Trochenbrod (o Trochinbrod) tiene un doble significado en yiddish: “pan seco” o “pan sin mantequilla”. Su historia se remonta a 1835, en la que una originaria colonia de granjeros judíos crece hasta convertirse en un pueblo. De hecho, a Trochenbrod también se lo conoce como Sofievka o Zofiówka por Sofía, el nombre de la princesa rusa de origen alemán que permitió en el siglo XIX que los judíos estableciesen colonias agrícolas. El crecimiento de la población se cifra de 1.200 habitantes en 1889 (235 familias) a más de 5.000 habitantes del vital pueblo comercial en el que se convirtió Trochenbrod. Era un shtetl exclusivamente judío, y con una notable variedad y actividad religiosa y cultural como muestra el hecho que había siete sinagogas. Las fronteras centroeuropeas varían notablemente a lo largo del siglo XX a causa de las distintas guerras y con ello se modifica el país al que pertenece Trochenbrod. Durante la guerra polaco-soviética, el shtetl pasa a formar parte de territorio polaco, aunque en 1939 el shtetl, como el resto de la Ucrania Occidental, fue invadido por la Unión Soviética. Durante la ocupación nazi de Ucrania, se estableció el gueto de Trochenbrod. Los judíos de los pueblos y ciudades vecinos fueron deportados allí y asesinados por los nazis en los meses de agosto y septiembre de 1942. Trochenbrod fue totalmente destruido por el fuego, y ahora sólo quedan campos y bosques. BENDAVID-VAL, Avrom. *The heavens are empty. Discovering the Lost Town of Trochenbrod*. New York: Pegasus Books, 2010

*Los cielos están vacíos* [*The heavens are empty*] es la historia definitiva de este lugar definitivo. El libro respira hechos más fantásticos que los de mi novela, o que cualquier otra novela que nunca hayas leído, por la ingenuidad de Trochenbrod, la ferocidad del Holocausto y la heroica investigación y narración de Bendavid-Val. Este libro rigurosamente periodístico se lee a veces como ciencia ficción, a veces como realismo mágico, a veces como un *thriller* y siempre como una tragedia. Te encontrarás llorando en muchas de las partes que no son tristes.<sup>712</sup>

La tragedia de la historia relatada en el libro de Bendavid-Val supera la ficción y la fantasía que Jonathan Safran Foer puso en juego en su novela, desdibujándose el papel de memoria que hace la historia y la ficción hasta convertirse en necesarios el uno para el otro. También creemos que el enorme éxito de la novela generó gran parte del interés por la historia de este desconocido shtetl.

*Everything is Illuminated* fue un éxito de ventas, y esta súbita fama hizo que los descendientes de los supervivientes del shtetl ucraniano de Trochenbrod se pusieran en contacto, y en la primavera de 2008 se encontraron en Washington. El motivo de la reunión era bien inusual: un grupo de desconocidos se encontraban por primera vez bajo el común motivo que sus padres y abuelos fueron vecinos en el desaparecido Trochenbrod. Jonathan Safran Foer dice:

“No era la intención de mi libro crear una comunidad de descendientes de Trochenbrod. El Trachimbrod sobre el que yo escribí era enteramente ficcional. Pero al mismo tiempo, sabemos que hay algo real a lo que se refiere, y esto es muy poderoso. Parece que uno no puede evitar sentir una conexión especial con el sitio de donde procede su propia familia”<sup>713</sup>

Está claro que la escritura del libro motivó el encuentro de los supervivientes del Holocausto, y fruto del intercambio de información y de datos de los supervivientes y sus descendientes presentes en ese encuentro, se pudo hacer un libro que narra la historia del desaparecido shtetl de Trachimbrod.

---

<sup>712</sup> BENDAVID-VAL. *The heavens are empty. Discovering the Lost Town of Trochenbrod*. New York: Pegasus Books, 2010

<sup>713</sup> BROSTOFF, Marissa. “Novel Illuminates Memories of Lost Shtetl” *The Jewish Daily Forward*. 30 de febrero de 2008 <<http://www.forward.com/articles/12585/#ixzz1M3jjCrK9>> [Consultado el: 2 de marzo de 2011]



## CONCLUSIONES

En *Everything is Illuminated* confluye un doble movimiento aparentemente paradójico: la transgresión, propia del momento de la popularización del Holocausto en el que se inscribe la novela, y una representación ética que encaja con la tradición académica expuesta a lo largo de la tesis.

*Everything is Illuminated* es posterior a las principales obras que transgreden los tabúes del Holocausto a partir de mediados de la década de 1990, y por lo tanto, la novela asimila la ruptura de los tabúes de representación de estas obras precedentes, a la vez que en esta misma obra se establece una nueva ruptura de un tabú representacional: el respeto reverencial a la figura del superviviente.

*La Lista de Schindler* fue la primera obra de la popularización del Holocausto. Desde el corazón mismo de Hollywood se abrió la caja de Pandora de las representaciones *massmediáticas* sobre el exterminio de los judíos europeos, y por ello recibió durísimas críticas por parte de los partidarios de imponer límites a la representación del Holocausto que percibieron nítidamente la ruptura que suponía la película de Spielberg. Pero *La lista de Schindler* se convirtió en la punta de lanza de otras obras posteriores como *Everything is Illuminated*.

La película evidencia que el trauma y el dolor del Holocausto se han convertido en un producto de consumo cultural para el entretenimiento. Pero además, de los beneficios de la película emerge el proyecto de la *Shoah Foundation* para preservar el testimonio audiovisual de los supervivientes y testigos del Holocausto. Este es un ejemplo paradigmático de cómo del núcleo mismo de la industria del entretenimiento puede surgir un proyecto académico fundamental. Así pues, la industria de la cultura no existe aislada y también influye en la academia.

*La vida es bella* es el otro precedente substancial de *Everything is Illuminated*. Su planteamiento tragicómico se convirtió en un referente que allanó el terreno para las producciones posteriores que también hacían uso del humor. La aceptación pública del humor de Benigni permitió que la condición sagrada del Holocausto se debilitase y dejase de ser un objeto intocable. Ahora bien, el humor ha sido un tabú que se ha establecido *a posteriori*, cuando el Holocausto se convirtió en un objeto sacralizado, puesto que el humor se convirtió en una herramienta psicológica para la supervivencia mientras duró el Holocausto. Por lo tanto considerar el humor como algo antagónico al Holocausto, forma parte de la voluntad de preservarlo como un objeto sagrado.

No obstante, el humor se convierte en una revelación que nos facilita la comprensión de las mayores atrocidades del genocidio.

También creemos que la aceptación de la crítica del libro *El niño del pijama de rallas* pone de manifiesto como en los diez años que lo separan de *La lista de Schindler*, se han llegado a relajar los estándares de lo que se considera aceptable o no en la representación del Holocausto. En el libro de John Boyne se reproducen algunos de los mismos planteamientos que se criticaron arduamente a *La lista de Schindler*, pero de los que no hemos constatado una crítica contundente al respecto.

Del mismo modo, la crítica fue benevolente con algunas las transgresiones de *Everything is Illuminated* que hubiesen resultado inadmisibles tan solo una década antes. Jonathan Safran Foer explica en la entrevista que, según sus mismas palabras, su novela enamoró a la crítica estadounidense, y esto evidencia un cambio de actitud generalizado por parte de los críticos, puesto que no cabe duda que pocos años antes el enfoque del abuelo superviviente hubiese parecido escandaloso. Por lo tanto, ya hay un cambio de percepción social por parte de la crítica y del público, y creemos que este cambio se debe sin duda a las producciones previas del Holocausto de difusión mass mediática, como pueden ser las comentadas películas *La lista de Schindler* y *La vida es bella*.

El humor en *Everything is Illuminated* tiene distintas manifestaciones. Una de ellas, es el sarcasmo con la que el autor se ceba en la figura de su abuelo superviviente. Al inventarse una vida sexual tan activa y que se inicia precozmente de niño de un modo tan escabroso, el autor desmitifica la figura del superviviente a través de la obscenidad humorística con la que crea a su personaje-abuelo-superviviente.

No obstante, el humor tiene por otro lado la función de contrarrestar la tragedia suavizándola. Por medio del humor, el autor disminuye la tensión propia de la narración del Holocausto y de este modo, la novela no es sólo un cúmulo de horrores y penas, sino que a la vez, se produce un acercamiento emotivo al Holocausto y en los momentos más trágicos se llega a causar un mayor efecto y conmoción. Hay varios ejemplos en la novela que ilustran la necesaria conexión entre la tragedia y la comedia para hacer más soportable el dolor que se desprende del Holocausto. Este concepto aparece expreso en alguno de los símbolos de la obra. Es el caso de la doble reacción de las gemelas al presenciar el accidente de la carreta: la risa y el llanto de Hannah y Chana se convierte en una representación de la tragicomedia simbolizada en las máscaras del teatro. En otro ejemplo, en las cartas de Alex se hace explícito de modo metaficcional el sentido del humor en la novela. Alex tiene un incontrolable ataque de risa cuando se da cuenta que su hermano llora por el

maltrato que sufre por parte de su padre. Esa risa, en un momento tan trágico, tiene una función catártica.

Finalmente, en la entrevista, Jonathan Safran Foer nos cuenta que el humor, que se puede llegar a solapar en algún momento de su novela, puede ser muy útil "tanto al intentar captar la totalidad de las respuestas humanas como en el efecto que tiene para el lector".<sup>714</sup> No obstante, el autor es muy consciente de los límites del humor y procura no hacer coincidir la risa con los momentos más trágicos en los que se narra el asesinato genocida. En los momentos más serios no hay atisbo alguno de risa.

De este modo, el humor en la novela tiene distintas funciones. Por un lado, el autor se permite ser sarcástico y transgresor con un elemento que no percibe para nada ofensivo: el de arrebatar o liberar al superviviente del pedestal al que ha sido subido por su misma condición de superviviente. Por otro lado, el humor se puede usar conjuntamente con la tragedia, con la intención de captar mejor la complejidad humana o para generar ciertos estados de ánimo en el lector. Y en tercer lugar, el humor queda radicalmente fuera de las narraciones más dramáticas sobre el exterminio y el horror absoluto que supuso. Así pues, es a través del humor que la novela se convierte en transgresora y a la vez se inscribe dentro de la tradición de narración tragicómica del Holocausto.

El autor Jonathan Safran Foer ha hecho uso de una gran variedad de recursos narratológicos plenamente justificados en la novela, y que no responden a la simple voluntad de captar la atención del lector, sino que tienen por objeto transmitir el modo de entender el Holocausto. A continuación detallamos las opciones narrativas y estilísticas que elige el autor de *Everything is Illuminated* y que sitúa la obra en el contexto de la literatura del Holocausto, fundamentalmente, incorporando los principales debates sobre su representación.

En primer lugar, el análisis detallado de la trama de *Everything is Illuminated* muestra como Jonathan Safran Foer ha optado por una trama con una enorme complejidad y con una voluntad de artificio literario muy alta. El autor no ha seguido una disposición cronológica de los hechos, sino que ha descompuesto el orden temporal de la historia en los distintos capítulos, para dotarla de mayor interés e intensidad. Ahora bien, no es un desorden anárquico, sino que hay una lógica e intencionalidad claras, aunque no muy evidentes a primer golpe de vista.

Como hemos expuesto con detenimiento en el capítulo 5 de la tesis, las distintas tramas están ordenadas siguiendo siempre un orden establecido en

---

<sup>714</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 460

forma de tríada encadenada (que hemos llamado A-B-C). Este orden no es casual. Está motivado por la voluntad de un personaje del presente (Jonathan Safran Foer) de conocer el pasado de su familia durante el Holocausto, y por eso inicia un viaje por Ucrania de búsqueda de Augustine para que le cuente qué sucedió en el pasado (A). Así pues, es desde el presente que se va a buscar al pasado. Ahora bien, conocer el pasado de su abuelo requiere también conocer los orígenes del asentamiento de su familia en Trachimbrod, y por esto se narra la historia de la fundadora de su rama familiar y los orígenes del shtetl de Trachimbrod (B1), y después se narra la historia de su abuelo Safran (B2), que vive la destrucción del shtetl en el Holocausto. En la última de las tramas, las cartas que Alex le envía a Jonathan (C), se muestra la importancia de conocer el pasado familiar para poder interpretar el propio presente. Así pues, el modo de ordenar los capítulos según la tríada A-B-C tiene la intención de remarcar que el acceso al Holocausto se hace desde un presente concreto en el que hay una voluntad de conocer el pasado, para poder explicar ciertos elementos tormentosos en la vida de los descendientes.

Con esto, la intención del autor es mostrar como la búsqueda del pasado del Holocausto es una tarea ardua y difícil. El acceso al pasado traumático familiar nunca es sencillo ya que por fuerza está mediado por el paso del tiempo y está bloqueado por silencios y oculto tras múltiples capas. La trama compleja tiene la finalidad de introducir la idea de la enorme dificultad de recuperar los acontecimientos del pasado, y también de la dificultad para digerir esos descubrimientos. El Holocausto es complicado de abordar, y este libro de ficción sobre el Holocausto lo muestra en su misma estructura interna.

En segundo lugar, los dos narradores de la novela, Alex y Jonathan, son a su vez personajes de la trama A. Cada uno de ellos tiene un estilo propio de narración en función de su propia identidad. Jonathan opta por un narrador omnisciente y sus textos gozan de una ficción más extravagante y alejada de las posibilidades de nuestro mundo. En cambio Alex, es un narrador poco fiable al principio de la historia, mentiroso, con un lenguaje raro a causa del desconocimiento del inglés, y conforme va madurando va modificando y mejorando su escritura para convertirse en un narrador honesto y fiable. Pero quizá la característica más remarcable de ambos narradores, es que son narrarios el uno del otro y se escriben cartas mutuamente. Es a través de lo que narran, que se explican a sí mismos y explican las historias de sus antepasados para poder comprender mejor su lugar en el mundo.

Por lo tanto, el análisis narratológico desvela como la elección de los narradores y narrarios es absolutamente necesaria, puesto que un objetivo de la novela es mostrar el sufrimiento de los dos jóvenes heredado del



sufrimiento padecido por los abuelos en el Holocausto. Así pues en los efectos sobre los descendientes se evidencia la tragedia del genocidio.

En tercer lugar, Trachimbrod es el lugar por antonomasia de la novela, ya que es el nexo de unión de todas las tramas. Es tanto *el lugar de la acción* de los ancestros de Jonathan, como *el lugar al que se desea llegar* por parte de la expedición que busca a Augustine. Pero no solo hay un Trachimbrod, sino que aparece descrito en tres etapas históricas (1791-1809; 1924-1942; y 1997), que se superponen en tres capas. Las imágenes de su superposición se fijan en nuestra imaginación y los lectores nos convertimos en agentes activos en la recreación del desaparecido shtetl, puesto que tras las descripciones del autor ubicamos el shtetl, creamos vida en él, y finalmente se la quitamos, dejándolo yermo. La superposición y recreación de las imágenes de Trachimbrod por medio de nuestra imaginación nos permite comprender la mutabilidad de los paisajes y lugares del Holocausto en tiempos distintos. Trachimbrod sufre una constante evolución, se convierte en un personaje de novela con su origen y su destrucción, y la *nada* a la que se reduce Trachimbrod muestra la terrible huella del exterminio.

En cuarto lugar, respecto al tiempo de la historia, lo más remarcable es la coincidencia de fechas. Desde 1791 a 1942 suceden una gran cantidad de acontecimientos, aunque sin duda, todos los hechos más importantes suceden un día 18, y más específicamente, un 18 de marzo. Del mismo modo, hay una concentración de fechas en la trama A en cuatro días (del 1 al 4 de julio de 1997), y en las fechas de la trama C en seis meses, hasta que Alex puede echar a su padre de casa, a raíz del descubrimiento del pasado de su abuelo. Aunque la concentración de fechas esté justificada por necesidades narrativas, la coincidencia de los hechos remarcables el mismo día 18 nos pretende mostrar la causalidad en los sucesos. Los puntos se pueden conectar una vez ha sucedido todo. El nacimiento de Brod, que da nombre al pueblo, está conectado con su exterminio. El trauma individual de la violación de Brod y la muerte de Yankel está conectado con el trauma colectivo del genocidio. Así pues, a través de la coincidencia de fechas se establece una causalidad entre los orígenes y la destrucción, y la conclusión que extraemos es clara: el exterminio es algo que se incubaba tiempo antes.

En quinto lugar, los personajes principales de la novela se caracterizan por una notable complejidad psicológica presentada en forma de máscaras que se van descubriendo conforme nos acercamos al desenlace de la historia. Lo que al principio de la historia nos parecen peculiaridades cómicas del carácter de estos personajes principales, más adelante descubrimos que están plenamente justificadas por su sufrimiento, directamente vinculado al horror del Holocausto. Incluso en el caso de los personajes principales que viven antes del

Holocausto, puesto que sus vidas también están marcadas por el sufrimiento y se convierten en prefiguraciones del horror que está por llegar.

El carácter peculiar de los personajes principales cumple generalmente una condición: oculta algún secreto que los hace padecer enormemente. En el caso de los ancestros de Safran, sus nombres van cambiando a lo largo de sus vidas, acumulándose una identidad tras la otra. Por ejemplo, Yankel, anteriormente fue Safran; o el Kolker, anteriormente fue Shalom, y luego Safran o la Esfera. Y ambos personajes le ocultan un secreto a Brod. Cada uno de estos nombres implica una identidad, una máscara concreta, y estos cambios están motivados por alguna cosa que los ha hecho sufrir.

El resto de personajes principales son posteriores al Holocausto, y el secreto que nos ocultan deriva del sufrimiento que han padecido directa o indirectamente a causa del exterminio. Por lo tanto, los personajes se convierten en evidencias vivas del horror del genocidio. Su trauma, como supervivientes o descendientes de supervivientes, es una huella de la magnitud dramática del genocidio de los judíos europeos. De este modo, estos personajes de ficción nos ayudan a recrear a través de su dolor, el extremo padecimiento humano durante el Holocausto.

Así pues, el análisis de los distintos elementos narratológicos de la novela permite concluir como a través de las elecciones narratológicas el autor muestra la dificultad de acceso al núcleo del Holocausto, y los efectos devastadores tanto para los personajes supervivientes como para sus descendientes. La completa desaparición de Trachimbrod también se convierte en una herramienta para exponer la destrucción total del Holocausto. Así pues, la novela narra el dolor de las víctimas y muestra el sufrimiento del exterminio de los judíos europeos en el drama de las familias de Jonathan y Alex.

Al fragmentar una historia para construir una trama compleja, el autor corre un peligro: que la novela adolezca de falta de cohesión. Por eso, Jonathan Safran Foer establece una serie de sólidas conexiones en una serie de temas, hechos, palabras, imágenes o símbolos que se repiten en las distintas tramas, de modo que un lector atento reconoce y establece así un juego de espejos que le permite tejer la unión textual. De este modo la novela adquiere un mayor grado de densidad y de profundidad simbólica.

Los secretos de familia y sus efectos en las vidas de los descendientes es uno de los temas principales de la novela. Los secretos surgen de los hechos traumáticos que han vivido los ancestros y que prefieren ocultar a las generaciones posteriores. Ahora bien, este silencio no permite liberar la tensión y el sufrimiento que han padecido los ancestros y que se manifiesta de un modo subterráneo dentro de la familia. El trauma queda oculto pero los descendientes perciben el dolor y el sufrimiento de su antepasado sin conocer

la causa, de modo que desconocer el pasado de sus ascendientes no les permite dar una explicación a lo que les sucede. Por eso, aunque el secreto se haya guardado con la mejor de las intenciones, como puede ser para proteger a los hijos y nietos del dolor, se convierte en un lastre vital para estos mismos hijos o nietos, del que solo escapan cuando conozcan la verdad que ocultan sus familiares.

Jonathan Safran Foer cuenta en la entrevista que plantea la novela como una lucha personal para romper con los tabúes familiares del Holocausto. Es decir, que su novela se convierte en una lucha para poder llevar la palabra a los silencios y rellenar las lagunas de las historias de sus antepasados con palabras que permitiesen romper esa dificultad para decir. Por eso, a pesar de no tener claro que escribiría una novela sobre el Holocausto, se da cuenta que la escribe para liberar su propio silencio.

En conclusión, está claro cómo el trauma que deja en silencio al superviviente del que hemos hablado en la tesis se extiende hasta sus descendientes, que captan la gravedad del horror vivido por sus antepasados, pero sin que se pueda hablar directamente sobre ello. Por lo tanto, el silencio del trauma no termina en la vida del superviviente, sino que el sufrimiento se filtra a la descendencia y este es uno de los temas principales de la novela. Así pues, no solo es una novela del trauma individual de los supervivientes, sino que también es una novela que muestra el trauma intergeneracional heredado por los descendientes de los supervivientes.

La memoria también es antagónica o dual, puesto que se convierte en condición esencial del judaísmo a la vez que en un elemento mortalmente asfixiante en el Holocausto. En *Everything is Illuminated* se hace una doble lectura de la memoria. Por un lado, la memoria aparece como un elemento cultural substancial del judaísmo. Por ejemplo, en el oficio religioso en el que le comunican a Yankel que será el padre adoptivo de Brod, están todos reunidos recordando, y se dice explícitamente que lo más importante es el hecho de recordar, incluso más que lo que se recuerda. En otro fragmento de la novela, casi a modo de parábola, se cuenta como la memoria se considera el sexto sentido del judío.

Pero a la vez la memoria tiene una vertiente más sórdida en *Everything is Illuminated*. La memoria se convirtió en tan asfixiante que imposibilitó a los hombres y mujeres de la década de 1940 darse cuenta del exterminio que estaba a punto de llegar. La memoria se simboliza con una cuerda blanca, que ataba a los habitantes de entonces irremediabilmente a su vida en el shtetl y no les dejó prever en modo alguno el futuro inmediato. Por eso los hombres, las mujeres y los niños, todos presos de la memoria, continuaron sus vidas a

pesar de la guerra y del temor que esta les infundía, y no huyeron despavoridos previendo la muerte segura que les esperaba.

Así pues, el autor propone por medio de anécdotas, historias y parábolas, la memoria como un tema transversal que se considera como esencial en el judaísmo, y que justamente por eso, no les permitió escapar del peligro inminente que se cernía sobre ellos.

Otra de las conclusiones más relevantes de la novela es la reflexión explícita sobre la ficción en la misma obra por medio de la metaficción en las cartas que Alex manda a Jonathan. En estas cartas, el autor se anticipa a la crítica por sus elecciones de ficción, y a la vez justifica plenamente las elecciones narrativas.

El ucraniano expone en las cartas, con total naturalidad y espontaneidad, aquellos aspectos que le disgustan o no comprende de los capítulos escritos por su amigo. Pero a la vez, estas cartas le sirven al autor de la novela para justificar sus elecciones más controvertidas de ficción. Parapetándose tras el personaje de Alex, el autor remarca los aspectos más problemáticos, pero además, se reivindica en sus elecciones. Así pues, cuando Alex protesta por el modo en que el personaje de Jonathan inventa a su abuelo, el autor reivindica el modo obscuro como lo ha retratado, y se mantiene a pesar de ser consciente que despierta rechazo. De este modo el autor se anticipa a aquellos aspectos que llegan a generar polémica y desagrado al lector de la novela. Esta elección es un acierto indudable: así el autor se ratifica en las elecciones más conflictivas e incluso escandalosas escogidas para su ficción del Holocausto.

De este modo se hace evidente que no son elecciones irreflexivas, sino que el hecho que el personaje de Alex las remarque, nos muestra, por un lado, que el autor es consciente del efecto que causa sobre el lector, y por el otro, que estas decisiones han sido tomadas con plena consciencia y tienen un significado. Así el autor muestra su punto de vista sobre la ficción del Holocausto, y es a partir de estas decisiones que el autor se posiciona sobre la prohibición de la ficción del Holocausto que hemos expresado en la parte teórica de nuestra tesis. El ejemplo más claro es la ruptura del tabú principal de la novela: la sacralización del superviviente, puesto que Jonathan inventa un abuelo antihéroe en lugar del épico personaje que cabría esperar. Esta decisión es consciente, y tiene una intención que el lector debe interpretar. Del mismo modo, el autor reflexiona sobre la risa en momentos dramáticos, el poder catártico que tiene y su necesidad cuando Alex le cuenta a Jonathan como se reía a escondidas cuando descubrió la tristeza de su hermano por el maltrato sufrido.

Así pues, las cartas que Alex manda a Jonathan tienen una importancia capital para nuestra tesis, porque en ellas el autor se permite hacer reflexionar

al lector y anticiparse a su crítica, parapetado tras el personaje de Alex, sobre las elecciones de ficción del Holocausto por las que él ha optado.

Además, es justamente en estas cartas de Alex que, por medio de la metaficción, se reflexiona sobre la vinculación entre ficción y verdad histórica a partir de las elecciones efectuadas por Jonathan que Alex valora positivamente o repudia. Por ejemplo, a partir del relato que Alex hace a Jonathan de la buena relación entre su abuelo y abuela, el joven escritor inventa e incorpora en la novela ciertas bromas que supuestamente se hacían los abuelos de Alex para ilustrar su historia de amor. El joven ucraniano queda gratamente sorprendido: sabe que sus abuelos no se hacían las bromas que Jonathan cuenta, y claro está, Jonathan no conoció a la anciana pareja y por lo tanto no podía saber como se hablaban. Ahora bien, la complicidad y las risas que provocan estas bromas ficticias en los abuelos contienen la esencia de su relación. Esta manera de proceder es mucho más efectiva que simplemente afirmar que ambos tenían una excelente relación. Por eso Alex acepta gustoso este cambio que le propone Jonathan para ilustrar mejor la relación entre el abuelo y la abuela de Alex. El interés de este pequeño gesto es que la ficción sirve para fijar la realidad de un modo curiosamente más real, y es reconocido por Alex como una verdad. Por lo tanto, la ficción actúa como un modo de narrar que cuenta unos hechos que contienen una verdad substancial, aunque no relaten de modo fidedigno la verdad histórica.

Finalmente, surge una discrepancia substancial entre los dos chicos: Alex intenta convencer a Jonathan que convierta a sus personajes en "buenos y mejores". Le pide reiteradamente, y cada vez con más acritud que haga felices a los personajes sobre los que Jonathan escribe. Jonathan en cambio se mantiene en su posición: hace una ficción en la que los personajes no consiguen la felicidad y padecen enormemente sin conseguir lo que desean y teniendo que afrontar trabas muy difíciles. Por lo tanto, el papel de la ficción no es el de dar a la vida un *happy end*, sino de plasmar mediante la invención del autor, la compleja esencia de la realidad del Holocausto.

En la entrevista a Jonathan Safran Foer, el autor explica que el tema principal de la novela emerge de la dificultad de decir que percibió en su abuela a lo largo de sus años de infancia. Y su elección es la escritura de una novela, una ficción, para ilustrarnos de la dificultad inherente en el hecho de narrar el Holocausto. Pero además, el autor regula el grado de ficción que emplea en las distintas tramas de *Everything is Illuminated*. La novela adopta un mayor grado de ficcionalización en las tramas del pasado remoto, de las que no queda ningún registro histórico. Es decir, el autor escoge un nivel de ficción más mágico en las tramas protagonizadas por Brod y por Safran. La elección del tono de la narración se convierte en algo substancial: debe quedar claro que la

narración del pasado que hace el personaje-narrador Jonathan es una reconstrucción *más* ficcional porque las evidencias del pasado han desaparecido. Del pasado no queda constancia histórica porque Trachimbrod ha sido absolutamente destruido. Su tono es marcadamente mágico y mitológico, pero no compromete la verosimilitud de la historia. Por eso aceptamos que Jonathan Safran Foer, el personaje de una parte de la historia, nos explique la otra parte de la historia, de la que sabemos que no puede saber nada, porque apenas han quedado vestigios de sus antepasados y del lugar en el que habitaron. En cambio, esperamos que la narración de Alex sea más próxima a nuestros parámetros de realidad, puesto que su vivencia es más cercana a nuestro presente, tanto temporalmente como por la experiencia relatada.

Por lo tanto, la opción que nos presenta el autor Jonathan Safran Foer es, *de facto*, que la ficción es *justamente* el medio idóneo para contar aquello traumático, lo más difícil de decir del Holocausto. La ficción es inspiradora de ideas, indaga en la experiencia traumática y explora en los aspectos emocionales y afectivos de experiencias posibles, a parte de las ya conocidas. A través de la ficción expresa la convivencia con la dificultad de decir que conoció a su abuela superviviente, y encuentra el modo de contarlo. Su concepto de ficción es por lo tanto opuesto a la idea de la imposibilidad de representar el Holocausto por medio de la ficción que expresaba Elie Wiesel en su artículo de 1977.

La ficción se convierte en inspiradora de ideas y explora aspectos emocionales y afectivos de experiencias que pudieron ser posibles, y que nos ilustran sobre que fue el Holocausto. El autor de la novela da a conocer al común de la población un lugar histórico exterminado tras el Holocausto (el auténtico shtetl de Trochenbrod) a partir de la invención de un shtetl ficticio que casi se llama como el de verdad (Trachimbrod).

Un aspecto más que relevante, que ilustra la vinculación entre ficción e historia, es que en este caso, la fama de la novela estimuló un encuentro entre los descendientes de los supervivientes de Trochenbrod. A partir de ese encuentro se elaboró un libro sobre la historia del auténtico shtetl.<sup>715</sup> En este caso, la ficción ha estimulado la investigación histórica.

En las narraciones de las historias de Brod y Safran, la novela salta continuamente de un componente familiar y personal, a un componente cultural y colectivo. El libro no sólo habla de la creación y la destrucción de una familia y un pueblo (Trachimbrod), sino también de la destrucción de una cultura, una lengua, el yiddish, y una manera de vivir y sentir, que se eliminó de la faz de la tierra. El autor reconstruye mediante la ficción, un pasado y una cultura que

---

<sup>715</sup> BENDAVID-VAL. *The heavens are empty. Discovering the Lost Town of Trochenbrod*. New York: Pegasus Books, 2010

han quedado completamente destruidas. En su novela el shtetl vuelve a ser un lugar poblado de nuevo, y de este modo la ficción se convierte en una forma de recuperación del pasado, a través del remolino de las emociones que despierta en los lectores.

El sufrimiento es evidente para las familias con algún abuelo que sobrevivió al exterminio, pero a la vez, el sufrimiento afecta también a las sociedades en las que tuvo lugar el Holocausto y en las que ha quedado silenciado. Las huellas del Holocausto son profundas aunque hayan sido silenciadas. En la novela se muestran varios ejemplos: las propiedades y los objetos que dejaron las víctimas tras de sí; la completa desaparición del shtetl de Trachimbrod; la existencia de una empresa, *Heritage Touring*, destinada a los descendientes judíos que quieren conocer sus orígenes, etc. Por eso, en el libro hay una enorme cantidad de huellas que muestran como el Holocausto tuvo un enorme impacto social y a pesar de ello ha quedado silenciado en la sociedad en la que sucedió.

*Everything is Illuminated* es una autoficción puesto que el autor del libro, Jonathan Safran Foer, pone su mismo nombre a un personaje, que además, es el narrador de una parte de la historia. Así pues, bajo el mismo nombre coinciden los tres elementos básicos de la autoficción: autor, narrador y personaje. Además, sin duda se priorizan los reclamos de ficción por encima de los autobiográficos o reales: prevalece el punto de vista del escritor de ficción y se juega con los límites entre las convenciones de escritor, narrador y personaje.

Ahora bien, Jonathan Safran Foer no es el protagonista de la novela, a pesar que así se declara de modo engañoso en el primer capítulo del libro. Y por otro lado, no todas las tramas tratan sobre la vida del autor-narrador-personaje Jonathan Safran Foer, puesto que la novela también trata la historia de los ancestros de Jonathan, y la historia de Alex. Así pues, el interés no reside tanto en abordar el yo del autor y el desvelo de su identidad a través de la ficción, como abordar la influencia del pesado legado familiar sobre el autor.

En conclusión, la autoficción en esta novela está al servicio del descubrimiento de la propia identidad del joven escritor a partir de la exploración sobre los hechos acontecidos en sus antepasados y en los secretos que estos antepasados han ocultado a las generaciones posteriores. Por eso, una novela que, como desvela el autor en la entrevista, empezó como una historia del siglo XXI acaba desarrollándose y desdoblándose hacia el pasado familiar. Ese pasado familiar es el que le permite al escritor definir su propia identidad.

Una de las conclusiones más importantes es que Jonathan Safran Foer, en *Everything is Illuminated*, no rehúye las cuestiones problemáticas sobre la

representación del Holocausto, sino que afronta estas cuestiones y las soluciona con las decisiones prácticas que toma en su novela. De hecho, algunas de las escenas que inventa en su novela, como su misma forma de escribir parecen indefectiblemente condicionadas por los debates y discusiones alrededor de la representación del Holocausto.

No obstante, Jonathan Safran Foer afirma en la entrevista que la interdicción académica sobre la representación de la ficción del Holocausto no ha condicionado conscientemente su escritura, aunque le da un gran valor a la construcción "inconsciente" de su primera novela. Para Jonathan Safran Foer, el origen de la impronta del silencio y de la voluntad de doblegarlo mediante el peculiar estilo de su escritura proviene de su vivencia familiar. El hecho de haber crecido emocionalmente apegado a su abuela materna, superviviente del Holocausto, ha hecho que su convivencia con el tabú del Holocausto y la sombra del silencio haya condicionado su escritura sobre el exterminio.

En la entrevista afirma además que "un pájaro no es un ornitólogo"<sup>716</sup>, y que no siempre conoce los motivos de las cosas que decide escribir. Por eso, como conoce las obras de referencia del Holocausto que le mencionamos en la entrevista (*Shoah, Maus, La lista de Schindler, etc.*) es viable afirmar que su conocimiento y reflexión sobre el Holocausto tuviese un origen más subconsciente (utilizando sus propias palabras). Es decir, que su obra esté determinada también por la recepción de los clásicos del Holocausto a pesar que él no lo haya considerado una influencia muy relevante, y por eso, algunas de sus elecciones estéticas tengan vinculación con los problemas de representación que le son inherentes.

Jonathan Safran Foer adopta un estilo muy peculiar, entre la excentricidad y la sobriedad, al servicio de lo que está relatando. Es excéntrico en el uso de varios recursos visuales para dotar la narración de mayor expresividad y plasticidad (el uso de mayúsculas, repetición de palabras, puntos suspensivos, palabras estructuradas en forma de árbol, etc.). También hace un uso extravagante del lenguaje en la narración mágica de Trachimbrod y muy especialmente en los primeros capítulos escritos por Alex, que al ser poco competente con el inglés, crea unas expresiones que resultan cómicas. De este modo, su particular estilo, original y al límite del lenguaje, es una respuesta propia al silencio y los tabúes en los que creció el autor.

Usa también recursos más sobrios como las palabras que se juntan, las elipsis, etc. con la finalidad de acercar el texto al colapso cuando se narra el exterminio. Así pues, cuando más se aproxima la narración al horror, más se doblega el estilo para adecuarse a lo que se debe narrar. Jonathan Safran Foer

---

<sup>716</sup> Entrevista a Jonathan Safran Foer. Ver documento 1.1. del anexo, p. 461



desvela en la entrevista el sentido que tiene su estilo tan peculiar. Justamente en su voluntad de procurar rasgar el silencio para encontrar las palabras que cuenten lo que tanto le ha costado contar a su abuela, el estilo se convierte en su aliado.

En conclusión, la dificultad de narrar el genocidio de los judíos europeos, especialmente por medio de la ficción, es una cuestión inherente que no tiene una única respuesta buena a día de hoy, pero que se debe encarar en la producción de cualquier novela del Holocausto. *Everything is Illuminated* aborda este tema de raíz, y a través de su propuesta de ficción expone sus creencias sobre el modo de representar el Holocausto. La respuesta de *Everything is Illuminated* está entre la transgresión, ya aceptada, y la representación ética del Holocausto.



## BIBLIOGRAFÍA

- AARON, Soazig. *El no de la Klara*. Prólogo de Jorge Semprún. Barcelona: Empúries, 2003
- ABELLAN, Joan; BALLART Pere; SULLÀ, Enric. *Introducció a la teoria de la literatura*. Barcelona: Angle, 1997
- ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1989
- . *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000
- AÏSSAOUI, Mohammed. "Rumerurs, accusations, malveillances..." *Le Figaro* (17 de noviembre de 2006)
- AIZENBERG, Edna. "Deutsches Requiem 2005" *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* (2005), núm. 20, p. 33-57
- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luís Borges*. Madrid: Gredos, 1968
- ALBERCA, Manuel. "El pacto ambiguo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* (1996), núm. 1, p.9-18
- . "En las fronteras de la autobiografía". En: *Escritura autobiográfica y géneros literarios. Jaén: Aula de Literatura Comparada. II Seminario. Escritura autobiográfica*, Universidad de Jaén, 1999
- ALEXANDER, Jeffrey. "On the Social Construction of Moral Universals. The Holocaust from War Crime to Trauma Drama" *European Journal of social Theory* (Febrero 2002), vol. 5, núm. 1, p. 5-85
- ALLEN, Woody. *La filosofía del humor*. Barcelona: Tusquets, 2002
- ALY, Götz. *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*. Barcelona: Crítica, 2006
- AMAT-PINIELLA, Joaquim. *K. L. Reich*. Barcelona: Edicions 62, 2001

- . *Les Ilunyanies. Poemes de l'exili (1940-1946)*. Barcelona: Columna, 1999
- AMBAZOPOULOS, Frankiski. "La literatura como testimonio". *Raíces. Revista judía de cultura* (1998), núm. 37, p. 45-48
- AMÉRY, Carl. *Auschwitz ¿comienza el siglo XXI? Hitler como precursor*. Madrid: Turner publicaciones, 2002
- AMÉRY, Jean. *Levantar la mano contra uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*. Traducción de Marisa Siguán y Eduardo Aznar. Valencia: Pre-textos, 1999
- . *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-textos, 2001
- ANDERS, Günter. *Nosotros los hijos de Eichmann. Carta abierta a Klaus Eichmann*. Barcelona: Paidós, 2001
- ANGLADA, Maria Àngels. *El violí d'Auschwitz*. Barcelona: Columna, 1996
- ANISSIMOV, Myriam. *Primo Levi o la tragedia de un optimista*. Madrid: Complutense, 2001
- ANTELME, Robert. *La especie humana*. Madrid: Arena, 2001
- ANTON, Jacinto. "Catastro fúnebre de Zoran Music en los campos del horror. Semprún arroja en Barcelona la exposición del pintor deportado en Dachau" *El País* (28 de febrero de 2008)
- APPELFELD, Aaron. *Historia de una vida*. Barcelona: Península, 2004
- ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003
- . *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1999
- ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard; TUBELLA, J.Maria. "Ravensbrück l'infern de les dones". *30 minuts*. Dir. Joan Salvat. Televisió de Catalunya, emitido el 1 de mayo de 2005
- ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard. *El comboi dels 927 [DVD]*. Barcelona: Televisió de Catalunya, Enciclopèdia catalana, 2004

- . "Els nens perduts del franquisme". *30 minuts*. Dir. Joan Salvat. Televisió de Catalunya, emitido el 20 de enero de 2002 y el 27 de enero de 2002
- . *Les fosses del silenci*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de cultura Económica, 1979
- BAER, Alejandro. *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada, 2006
- . *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: CIS, 2005
- . "La representación del Holocausto y sus límites" *Raíces. Revista judía de cultura* (2002), núm. 50-51
- . "Auschwitz y el cine" [En línea]. Madrid: Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) <<http://www.ifs.csic.es/holocaustos/textos/cine.doc>>
- . "De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuerdo". *Anthropos* (2004), núm. 203, p.76 – 94
- BAER, Alejandro; ZUKIERMAN, Federico. "Israel y el judaísmo en el humor gráfico español (2000-2003)". En: ISRAEL, Jacobo, (et al.) (eds.) *El estigma imborrable: reflexiones sobre el nuevo antisemitismo*. Hebraica: Madrid, 2005
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990
- BALLÓ, Jordi. "Lo que no queremos ver". En: *Culturas. La Vanguardia* (2005), núm. 136, p. 4-5
- BANNER, Gillian. *Holocaust literature: Schulz, Levi, Spiegelmann and the memory of the offence*. London: Vallentine Mitchell, 2000
- BAPTIST, Johan; WIESEL, Elie. *Esperar a pesar de todo. Conversaciones con E. Schuster y R. Boschert-Kimmig*. Madrid: Trotta, 1996
- BÁRCENA, Fernando. *La esfinge muda: el aprendizaje del dolor después de Auschwitz*. Rubí: Anthropos, 2001

- BÁRCENA, F.; CHALIER, C.; LÉVINAS, E.; LOIS, J.; MARDONES, J.M.; MAYORGA, J. *La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre*. Rubí: Anthropos, 2005
- BARRERO, Manuel. "Sátira, intromisión y transgresión. El humor como atentado gráfico". *Morfología del humor II. Fabricantes. Jornadas de estudio y análisis del humor desde la antropología, la psicología y la cotidianidad*. Sevilla: Padilla libros, 2007
- BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993
- . *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987
- BARTOV, Omer. *Murder in our Midst. The Holocaust, Industrial Killing, and Representation*. New York: Oxford University Press, 1996
- BASSA, David; RIBÓ, Jordi. *Memòria de l'infern*. Barcelona: Edicions 62, 2002
- . *Memòria de l'infern. Catàleg de l'exposició*. Granollers: Museu de Granollers, 2002
- BASSANI, Giorgio. *El jardín de los Finzi Contini*. Barcelona: Seix Barral, 1973
- BASSETS, Marc. "Europa es Auschwitz. Entrevista al escritor Imre Kertész". *La Vanguardia* (12 de octubre 2002), núm.43.442, p.31
- BAUER, Yehuda. *Rethinking the Holocaust*. New Heaven / London: Yale University Press, 2002
- . *The Holocaust in Historical Perspective*. Washington: University of Washington Press, 1978
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur, 1997
- BEAUVOIR, Simone de. "La mémoire et l'horreur", prefacio a LANZMANN, Claude. *Shoah*. París: Fayard, 1985
- BECKER, Jurek. *Jackob el mentider*. Barcelona: Edicions de 1984, 2000
- BELL, Daniel. "Modernidad y sociedad de masas: variedad de la experiencia cultural". En Bell et. al. *La industria de la cultura*. Madrid: Alberto corazón, 1962

- BELPOLITI, Marco (ed.). *Entrevistas y conversaciones*. Barcelona: Península, 1998
- BENDAVID-VAL. *The heavens are empty. Discovering the Lost Town of Trochenbrod*. New York: Pegasus Books, 2010
- BEN-ITTO, Hadassa. *La mentira que no ha querido morir. Cien años de los Protocolos de los Sabios de Sión*. Madrid: Riopiedras, 2006
- BENIGNI, Roberto. (Dir.) *La vida es bella* [Película] Barcelona: Lauren Films, 1998
- BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Madrid: Taurus, 1977
- BENSOUSSAN, Georges. *Historia de la Shoah*. Rubí: Anthropos, 2005
- BERENBAUM, Michael. "Who Owns the Holocaust?" *Moment* (Diciembre de 2000), núm. 33
- BERGSON, Henry. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza, 2008
- BERMEJO, Benito. *Francesc Boix, el fotògraf de Mauthausen*. Barcelona: La Magrana, 2002
- BERNARD-DONALDS, Michael; GLEJZER, Richard. *Between Witness and Testimony. The Holocaust and the Limits of Representation*. Albany: State University of New York, 2001
- BETTELHEIM, Bruno. *Sobrevivir: el holocausto una generación después*. Barcelona: Crítica, 1981
- . *El peso de una Vida. "La Viena de Freud" y otros ensayos autobiográficos*. Barcelona: Crítica, 1991
- . *El corazón bien informado. La autonomía en la sociedad de masas*. México: Fondo de cultura económica, 1973
- BINET, Laurent. *HHhH*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2010
- BLAKE NELSON, Tim. *La zona gris (The grey zone)* (Dir.) Filmaffinity, 2001
- BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990

- . *El instante de mi muerte*. Madrid: Editorial Nacional, 2002
- BLANCO, Maria Luisa. "Jorge Semprún: Soy un deportado de Buchenwald", *Babelia. El País* [En línea] 2001 [Consulta: 30 de mayo de 2004] <<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010518/02b.html>>
- BLECH, Benjamin. "This well-meaning book ends up distorting the Holocaust". <http://www.aish.com/ci/a/48965671.html> [Consultado: 9 de marzo de 2011]
- BLUMFELD, Samuel. "Il faudra du temps pour expliquer ce succès". Entretien a Jonathan Littell. *Des Livres. Le Monde* (17 noviembre 2006), p.2
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997
- BOROWSKI, Tadeusz. *Nuestro hogar es Auschwitz*. Alba: 2004
- BOU, NÚRIA. *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidós, 1998
- BOYNE, John. *El niño en el pijama de rayas*. Barcelona: Salamandra, 2007
- BRAHAM (ed.) *Reflection of the Holocaust in Art and Literature*. New York: Randolph L. Braham's, 1990
- BRENNER, Rachel F. *Resistencia ante el Holocausto: Edith Stein, Simone Weil, Ana Frank y Etty Hillesum*. Madrid: Narcea, 2005
- BROCKMANN, Stephen. "The Politics of German History", *History and Theory* (1990), núm. 29, p. 179-189
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New Heaven: Yale University Press, 1996
- BROSTOFF, Marissa. "Novel Illuminates Memories of Lost Shtetl" *The Jewish Daily Forward*. 30 de febrero de 2008 <<http://www.forward.com/articles/12585/#ixzz1M3jjCrK9>> [Consultado el: 2 de marzo de 2011]
- BROWNING, Christopher R. *Aquellos hombres grises: el Batallón 101 y la solución final en Polonia*. Barcelona: Edhasa, 2002



- BRUCHFELD, Stéphane; LEVINE, Paul A. *De esto contareis a vuestros hijos. Un libro sobre el Holocausto en Europa (1933-1945)*. Estocolmo: Secretaria del gobierno. Historia Viva, 1997
- BRUNETEAU, Bernard. *El siglo de los genocidios. Violencias, masacres y procesos genocidas desde Armenia a Ruanda*. Madrid: Alianza, 2004
- BUBER-NEUMANN, Margarete. *Milena*. Barcelona: Columna, 1989
- BUSQUET, Jordi. *Els escenaris de la cultura: formes simbòliques i públics de l'era digital*. Barcelona: Trípod, 2005
- . *Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia de un mito*. Barcelona: UOC, 2008
- CABALLERO, Oscar. "Generación Littell. El éxito de 'Las benévolas' alienta la literatura sobre los años del nazismo". *La Vanguardia* (9 de agosto de 2010)
- CAMPILLO, Maria. *Memòria literària i ficció de l'univers concentracionari*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer, 2006
- CARCEDO, Diego. *Un español frente al Holocausto*. Madrid: Temas de hoy, 2000
- CARLEBACH, Elisheva; EFRON, John (ed.) *Jewish history and Jewish Memory. Essays in Honor of Yosef Hayim Yerushalmi*. New England: Brandeis University Press, 1998
- CARR, Steven Alan. "Staying for Time: The Holocaust and Atrocity Footage in American Public Memory". *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema*. New York: Continuum, 2008, p.57-69
- CASAS, Montserrat; PAGÈS, Joan. *Republicans i republicanes als camps nazis. Testimonis i recursos didàctics per a l'ensenyament secundari*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i l'Amical Mauthausen, 2005
- CATALÀ, Neus. *De la resistència y la deportación: 50 testimonios de mujeres españolas*. Barcelona: Península, 2000
- CAVANI, Liliana. (Dir.) *El Portero de noche* [Enregistrament video] Madrid: Suevia Films, Motion Pictures: 2005

- CAYROL, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Paris: Seuil, 1998
- CELAN, Paul. *Poemes*. Barcelona: Edicions 62, 2000
- . *Amapola y memoria*. Madrid: Hiperión, 1996
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Círculo de lectores, 2002
- CHAPLIN, Charles. (Dir.) *El Gran dictador* [DVD]. Warner home video, 2003
- CHOMSKY, Marvin J. (Dir.) *The Holocaust: the story of the family Weiss* [vídeo]  
/ written by Gerald Green; producer: Robert Berger. Madrid: Sogemedia,  
2003
- CHOMSKY, Noam. "The responsibility of Intellectuals". *New York Review of  
Books* (23 de febrero de 1967)
- CLENDINNEN, Inga. *Reading the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University  
Press, 2002
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Aux Cedex:  
Tristram, 2004
- CONNOLLY, Kate. "German director's Holocaust film causes outrage". *The  
Guardian* (12 de noviembre de 2010)
- CORLISS, Richard. "Cinema: Saints in the Neighborhood" *Time* (4 marzo de  
1996).  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,984213,00.html#ixz1C9cCwS00> [Consulta: 4 de octubre de 2009]
- CORY, Mark E. "Some Reflections on NBC's Film *Holocaust*" *The German  
Quarterly* (Noviembre 1980), núm. 53, p. 444-451
- CULLA, Joan B. *Israel, el somni i la tragèdia: del sionisme al conflicte de  
Palestina*, Barcelona: La Campana, 2004
- CYRULNIK, Boris. *Los patitos feos: la resiliencia: una infancia infeliz no  
determina la vida*. Barcelona: Gedisa, 2002
- CZERNIAKOW, Adam. *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow: prelude to  
doom*, Nueva York: Stein and Day, 1979
- DANEY, Serge. "Le traveling de Kapo". *Trafic* (otoño 1992), núm. 4.

- DAWIDOVICZ, Lucy. *The Holocaust and the Historians*. Cambridge: Harvard University Press, 1981
- DEL CASTILLO, Michel. *Tanguy: historia de un niño de hoy*. Introducción de Antonio Muñoz Molina. Vitoria: Ikusager, 1999
- DELBO, Charlotte. *Auschwitz y después*. Madrid: Turpial, 2003
- DE MAN, PAUL. "La autobiografía como desfiguración". Trad. de Ángel G. Loureiro, en *Anthropos* («La autobiografía y sus problemas teóricos»), núm. 29, 1991, pág. 113-118.
- DELORME, Marie-L.; HERZLICH, Guy. "L'art contre l'oubli. L'écriture ravive la mémoire". *Le Monde des Débats* (2000), núm. 14, p.10-13
- DENEB, León. *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Biblioteca nueva, 2001
- DÉS, Mihály. "Entrevista a Imre Kertész: la libertad también es peligrosa". *Lateral* (2004), núm.112
- DIAZ DE LA TUESTA, M. JOSÉ. "Entrevista a Jorge Semprún. El hombre sólo puede asimilar la esencia del mal a través de la ficción" *El País* (6 de mayo de 2003), p. 38
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004
- DINER, Dan. *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*. Frankfurt: 1988
- DONESON, YUDITH. *The Holocaust in American Film*. Philadelphia: The Jewish Publications Society, 1987
- DOSSE, François; TOMAS, Rafael. *La marcha de las ideas: Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007
- DRESDEN, Sem. *Extermination et littérature: les récits de la Shoah*. Paris: Nathan, 1997
- DUGUAY, Christian. (Dir.) *Hitler: el reinado del mal*. [DVD] Madrid: Crest films, 2003

- EAGLESTONE, Robert. *The Holocaust and the postmodern*. Oxford: Oxford University, 2004
- ECKHARDT, Alice. "Studying the Holocaust Impact Today: Some dilemmas of Language and Method" En ROSENBERG y MEYERS (comp.) *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*. Philadelphia: Temple University, 1988
- EGOYAN, Atom. (Dir.) *Ararat* [DVD]. Madrid: Cameo, 2004
- EPSTEIN, Jennifer. "Creative writing program produces aspiring writers". *The Daily Princetonian*. 6 de diciembre de 2004. <<http://www.dailyprincetonian.com/2004/12/06/11661/print>> [consultado el 4 de octubre de 2010]
- EZRACHI, Sidra Dekoven. *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- FACKENHEIM. *To Mend the World: Foundations of Post Holocaust Jewish Thought*. New York: Schocken, 1989
- FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992
- FELMAN, Shoshana. "In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah". *Yale French Studies* (2000), núm.97, p. 103-150
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Antonio. "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe". *A parte Rei. Revista de Filología* (2008), núm.48, p. 1-12
- . "Pensar desde el silencio. Representación y discurso después de Auschwitz" *A parte Rei. Revista de Filología* (2006), núm. 43, p. 1-7
- . "De la Pérdida y la Imposibilidad. Obligación Moral y Resentimiento en Jean Améry". *A parte Rei. Revista de Filología* (2005), núm.40, p. 1-12
- FERRAN, Ofelia. «"Cuanto más escribo, más me queda por decir": Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún», en *Modern Language Notes*, vol. 2, núm. 116, 2001, p. 265-293.

- FINCHELSTEIN, Federico. *Los alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva: el debate Goldhagen*. Eudeba: Buenos Aires, 1999
- . Introducción en LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005
- FINKELSTEIN, Norman. *La Industria del holocausto: reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*. Madrid: Siglo XXI de España, 2002
- FISHER, Marc. "The Truth That Can Only Hurt: To Claude Lanzmann, the Holocaust Has a Human Face and a Cold Heart". *Washington Post* (25 de junio de 1999)
- FLANZBAUM, H. *The Americanisation of the Holocaust*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999
- FOER, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated*. New York: Houghton Mifflin, 2002
- . *Todo está iluminado*. Barcelona: Lumen, 2002
- . *Tan fuerte, tan cerca*. Barcelona: Lumen, 2005
- . *Convergence of Birds: Original Fiction and Poetry Inspired by the work of Joseph Cornell*. New York: Penguin, 2007
- . *Comer animales*. Barcelona: Seix Barral, 2011
- FORGES, Jean-François. *Educación contra Auschwitz: historia y memoria*. Prólogo de Ferran Gallego; prefacio de Pierre Vidal-Naquet. Rubí: Anthropos, 2006
- FRANKL, Víctor. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder, 1995
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu / Biblioteca Nueva, 2000
- FRIEDLÄNDER, Saul. *Probing the limits of representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard University Press, 1992
- . *Reflets du Nazisme*. París: Seuil, 1982
- . *¿Por qué el holocausto? Historia de una psicosis colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2004

- . "Historical Writing and the Memory of the Holocaust". Berel Lang (ed.) *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier, 1988, p.66-77
- . "Davant l'Holocaust: memòria, història, metàfora." Dins de *l'Espill. Revista cultural València* (2ª època, hivern 1999), núm.1, p.93-122
- FRIEDMAN, Violeta. *Mis memorias*. Barcelona: Planeta, 2004
- . "Una triste comedia". *El Mundo* (25 de febrero de 1999)
- FRIEDRICH, Jörg. *El incendio, Alemania bajo los bombardeos*. Madrid: Taurus, 2003
- FRODON, Jean-Michel. "El travelling en cuestión". *Culturas. La Vanguardia* (2005), núm. 136, p. 4-5
- GALLEGO, Ferran. *De Muchnich a Auschwitz: una historia del nazismo, 1919-1945*. Barcelona: Plaza & Janés, 2001
- GAMBETTA, Diego. "Los últimos momentos de Primo Levi". *Revista de Occidente* (2004), núm. 277, p. 5-26
- GARBER, Zev; ZUCKERMAN, Bruce. "Why do they call the Holocaust "The Holocaust"? An Inquiry into the Psychology of Labels". *Modern Judaism* (Mayo de 1989), núm. 9, p. 197-211
- GARCIA GUAL, Carlos. *Orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972
- GARDNER, John. *El arte de la ficción*. Madrid: Fuentetaja, 2001
- GELLATELY, Robert. *No sólo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*. Barcelona: Crítica, 2002
- GENETTE, Gérard. "Discurso del relato". *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989 p.75-327
- GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus, 2000
- GILBERT, Martin. *The Holocaust. A History of the jews of Europe during the Second World War*. New York: Henry Holt Books, 1985
- GIRARD, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1986

- . *Ruta antigua de los hombres perversos*. Barcelona: Anagrama, 1989
- GINZBURG, Carlo. "Just one witness". En: FRIEDLÄNDER, Saul. (ed.) *Probing the limits of representation. Nazism and the "Final Solution"*. Londres: Harvard University Press, 1992
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998
- GOLDHAGEN, Daniel. *Los Verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el holocausto*. Madrid: Taurus, 1998
- GORDIMER, Nadine. "La costilla de Adán: ficciones y realidades". *Escribir y ser. Las conferencias Charles Eliot Norton 1994*. Barcelona: Península, 1997
- GÓMEZ, Angeles. "Un transtorno de película. Las vidas reinventadas de impostores que pretenden 'ser alguien'". *Expansión* [Madrid] (13 de mayo de 2005)
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio. *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*. Granada: Universidad de Granada, 2002
- GRASS, Günter. *Tot pelant la ceba*. Barcelona: Edicions 62, 2007
- . *Escribir después de Auschwitz*. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace balance de 35 años. Barcelona: Paidós, 1990
- GROSS, Gerard. *Vecinos*. Barcelona: Crítica, 1995
- GROSSMAN, Vasili. *Vida y destino*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007
- GRYNBERG, Michael. *Voces del gueto de Varsovia*. Barcelona: Alba editorial, 2004
- GUSDORF, Georges. «Condiciones y límites de la autobiografía», en *Anthropos* («La autobiografía y sus problemas teóricos»), núm. 29, 1991, pág. 9-18
- GUTMAN, Israel (Ed). *Encyclopedia of the Holocaust*. Tel Aviv: Sifriat Poalim Publishing House, 1995
- GUTMAN, Roy; RIEFF David (Eds.) *Crímenes de guerra. Lo que debemos saber*. Prólogo de Baltasar Garzón. Barcelona: Debate, 2003
- HALBWACHS, Maurice. "Memoria colectiva y memoria histórica". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (1995), núm. 69, p. 209-219

- . *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1968
- HANSEN, Miriam. "Schindler's List and Shoah". *Critical Inquiry* (1996), núm. 22, p.292-312
- HARRIS, Mark J. (Dir.) *El largo camino a casa* [video]: First Hand Films, 1997
- HARTMAN, Geoffrey. *The Longest Shadow: in the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 1996
- . *Holocaust Remembrance: the Shapes of Memory* (ed.) Cambridge: Harvard University Press, 1994
- . "The Cinema Animal: On Spielberg's Schindler's List". *Salmagundi* (1995), núm. 106-107, p. 127-145
- . "About the Survivors of the Shoah Visual History Foundation". *International Journal on Audiovisual Testimony* (1999), núm. 2, p. 82-89
- HAYNES, Peter; ROTH, John K. (ed.) *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*. New York: Oxford University Press, 2010
- HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005
- HILLESUM, Ety. *El corazón pensante de los barracones: Cartas*. Rubí: Anthropos, 2001
- HINOJOSA, S; MARTÍN, E. "Amical Mauthausen destituye a su presidente porque nunca estuvo en un campo nazi". *La Vanguardia* [Barcelona] (11 de mayo de 2005)
- HIRSCHBIEGEL, Oliver. (Dir.) *El experimento (Das experiment)* [Película]: Senator Films Typhon Film y Fanes Film, 2001
- . (Dir.) *El Hundimiento* [DVD] Barcelona: DeAPlaneta home video, 2004
- HITLER, Adolf. *Mi lucha*. Barcelona: Mateu, 1962
- HOROWITZ, Elisabeth. *Liberarse del destino familiar*. Barcelona: Zenith-Planeta, 2007
- HOROWITZ, Sara. *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1997



- HORNSTEIN, Shelley; JACOBOWITZ, Florence. *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 2003
- HUMBERT, Fabrice. *L'origine de la violence*. Paris: Le Passage, 2009
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002
- INBAR, Herzi. "Auschwitz está aquí". *Raíces. Revista judía de cultura* (2001), núm. 48, p.14
- INSDORF, Anette. *Indeleble Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- ISRAEL GARZÓN, Jacobo. "Franco, el Holocausto y los judíos (1939-1945)". En: David Bankier e Israel Gutman (eds.) *La Europa nazi y la solución final*. Losada: Madrid, 2005
- JANUÉ, Marició. "L'Holocaust i la polèmica Goldhagen". *Arxius de Sociologia* (1998) núm. 2, p. 9-12
- JULIANA, Enric. "Una polémica comedia de Benigni sobre el holocausto arrasa en Italia" *El País* (25 de enero de 1998)
- . "La vida es bella. Benigni acapara la atención con una lectura tragicómica del infierno de los campos de exterminio nazis". *La vanguardia* (17 de diciembre de 1997)
- JÜRGEN SYBERBERG, Hans. (Dir.) *Hitler, ein Film aus Deutschland* [Vídeo] Regie and buch: TMS Film, cop. 1977
- KAES, Anton. "The American television series Holocaust is shown in West Germany". En: Sander L. Gilman and Jack Zipes, eds. *The Yale Handbook of Jewish Writing in Germany*, New Haven: Yale University Press, 1997, 783-790
- KENEALLY, Thomas. *La lista de Schindler*. Barcelona: Ediciones B, 1996
- KERSHAW, Ian. *Hitler 1936-1945*. Barcelona: Península, 2001
- KERTÉSZ, Imre. *Sin destino*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002

- . *Un instante de silencio en el paredón*. Barcelona: Herder, 1999
- . *Kaddish por el hijo no nacido*. Barcelona: Acantilado, 2001
- . *La lengua exiliada*. Madrid: Taurus, 2007
- . *Fiasco*. Barcelona: El acantilado, 1988
- . *Liquidación*. Madrid: Alfaguara, 2004
- . *Diario de la galera*. Barcelona: El acantilado, 1992
- . *Yo, otro: crónica del cambio*. Barcelona: El Acantilado, 2002
- . *Dossier K*. Barcelona: El Acantilado, 2007
- . "La libertad también es peligrosa". *Lateral* (2004), núm. 112
- KINDERSLEY, Dorling. *Signos y símbolos. Guía ilustrada de su origen y significado*. Hong Kong: Pearson, 2008
- KLARSELD, Serge (ed.) *Auschwitz Album. Lilly Jacob's Album*. New York, 1980
- KLEMPERER, Victor. *LTI: La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Minúscula, 2004
- KLÜGER, Ruth. *Seguir viviendo*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997
- KOCH, Gertrud. "The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's Shoah". *October* (Primavera 1989), núm. 48, p. 15-24
- KOEPPEL, Wolfgang. *Anotaciones de Jakob Littner desde un agujero bajo tierra*. Barcelona: Alba editorial, 2004
- KOGON, Eugen. *Sociología de los campos de concentración*. Madrid: Taurus, 1965
- . *El estado de la SS: el sistema de los campos de concentración alemanes*. Barcelona: Alba editorial, 2005
- KOHAN, Silvia Adela. *De la autobiografía a la ficción*. Barcelona: Grafein, 2000
- KORMAN, Gerard. "The Holocaust in American Historical Writing" *Societas* 2

(1972), p. 251-270

KREMER, Lillian. *Witness through the Imagination: Jewish American Holocaust Literature*. Wayne State University Press.

—. (ed.) *Holocaust literature: an Encyclopedia of Writers and their Work*. New York: Routledge, 2003

LACAPRA, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2006

—. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva vision, 2005

—. *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994

LAGROU, Pieter. "Victims of Genocide and National Memory: Belgium, France and the Netherlands. 1945-1965". *Past and Present* (1997), núm. 154, p. 181-222

LANG, Berel. *Post-Holocaust, Interpretation, Misinterpretation, and the Claims of History*. Bloomington: Indiana University Press, 2005

—. *Act and idea in the Nazi Genocide*. New York: Syracuse University Press, 2003

—. "The History of Evil and the Future of Holocaust". En: Peter Haynes (ed.) *Lessons and Legacies: The Meaning of the Holocaust in a Changing World*, 1991

LANGER, Lawrence. *Admitting the Holocaust: Collective Essays*. New York: Oxford University Press, 1995.

—. "Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature." En: *Reflection of the Holocaust in Art and Literature*. Radolph L. Braham's: 1989

—. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven, CT: Yale University Press, 1975.

—. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven, CT: Yale University Press, 1991.

- . *Preempting the Holocaust*. New Haven, CT: Yale University Press, 1998.
  - . *Versions of Survival: The Holocaust and the Human Spirit*. Albany: State University of New York Press, 1982.
- LANZMANN, Claude. "Holocauste, la représentation impossible". *Le Monde. Supplement Arts & Spectacles*. [Paris] (3 de mayo de 1994) p. I-IV
- . "Parler pour les morts". *Le Monde des Débats* (2000), núm. 14, p. 14-15
  - . "Lanzmann juge "les Bienveillantes". *Nouvel observateur* (21 septembre 2006), núm. 2185
  - . (Dir.) *Shoah* [DVD]. Nova York: New Yorker Films Video, 2003
  - . *Shoah*. Madrid: Arena, 2001
  - . (Dir.) *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* [DVD]. France: 2001
  - . (Dir.) *Un vivant qui passe* [DVD]. France: Filmaffinity, 1997
- LAQUEUR, Walter (ed.) *The Holocaust Encyclopedia*. New Heaven: Yale University Press, 2001
- . *Le terrifiant Secret. La "Solution Finale" et l'information étouffé*. Paris: Gallimard, 1981
- LAUB, Doris. *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*. A FELMAN, S.; LAUB, D. (eds.) *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge: New York, 1992
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Madrid: Megazul-Endymion, 1975
- LEMKIN, Raphael. *El dominio del eje en la Europa ocupada*. Madrid: Prometeo libros, 2009
- LENTIN, Ronit. *Memory and Forgetting: Gendered Counter Narratives of Silence in the Relations Between Israeli Zionism and the Shoah*. Florence: European University Institute, 2001
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 1999
- . *La treva*. Barcelona: Edicions 62, 1997

- . *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik, 1995
- . *La llave estrella*. Barcelona: Muchnik, 1997
- . *La búsqueda de las raíces*. Barcelona: El Aleph, 2004
- . *Informe sobre Auschwitz*. Barcelona: Reverso, 2005
- . *The Mirror maker: Stories & Essays*. Nueva Cork: Shocken Books, 1989
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós, 1992
- LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: Visor, 1996
- LIGOCKA, Roma; VON FINCKENSTEIN, Iris. *La niña del abrigo rojo*. Barcelona: Plaza & Janés editores, 2002
- LINDHOLM, Charles. *Carisma*. Barcelona: Gedisa, 1992
- LIPSTADT, Deborah. "America and the Memory of the Holocaust 1950-1965". *Modern Judaism* (Octubre 1996), núm. 3, p. 195-214
- LINENTHAL, E. *Preserving Memory: The Struggle to Create America's Holocaust Museum*. New York: Viking Penguin, 1995
- LIPOVETSKI, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2006
- LITTELL, Jonathan. *Las benévolas*. Barcelona: RBA, 2007
- LOACH, Ken. (Dir.) *Tierra y libertad* [vídeo] Barcelona: Cameo Media, DL 2009
- LODGE, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1998
- LOEW, Camila. *La Memoria del dolor: testimonios de mujeres sobre el holocausto*. [Tesis doctoral] Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament d'Humanitats, 2004
- LOUREIRO, Angel. "Problemas teóricos de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* (1991) núm. 29, p. 18-33
- . "Los afectos de la historia" dentro de MONEGAL, Antonio (comp.) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007
- LOZANO, Arturo. *Steven Spielberg. La Lista de Schindler*. Barcelona: Paidós, 2001

- (ed.) *La Memoria de los campos: el cine y los campos de concentración nazis*. Valencia: La Mirada, 1999
- LUBITSCH, Ernst. (Dir.) *Ser o no ser* [vídeo] Madrid: Motion Pictures, DL 2000
- LYOTARD, Jean-François. *La Diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988
- MAIER, Charles S. *The Unmasterable Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1988
- MALLE, Louis. (Dir.) *Au revoir les enfants* [vídeo] Londres: Curzon Video, 1993
- (Dir.) *Lacombe Lucien* [Vídeo] Francia: Nouvelles Éditions de Films, 1974
- MANTEGAZZA, Rafaele. *El olor del humo. Auschwitz y la pedagogía del exterminio*. Rubí: Anthropos, 2006
- MATE, Reyes. *Por los campos de exterminio*. Rubí: Anthropos, 2003
- *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*. Madrid: Trotta, 2003
- *La filosofía después del Holocausto*. Madrid: Riopiedras, 2000
- Introducción al número "La filosofía después del Holocausto". *Isegoría* (2000), núm. 23, p.5
- "La singularidad del Holocausto". Proyecto de investigación "La filosofía después del Holocausto" <http://www.ifs.csic.es/holocausto/textos/sinholo.pdf>
- *La razón de los vencidos*. Rubí: Anthropos, 1991
- MÈLICH, Joan-Carles. *La Ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Rubí: Anthropos, 2001
- *Totalitarismo y fecundidad: la filosofía frente a Auschwitz*. Rubí: Anthropos, 1998
- "Narración y hospitalidad". *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* (2000), núm. 25, p. 129-142
- *La lliçó d'Auschwitz*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2001
- "La vergüenza del testigo". *Quimera* (2004), núm. 238-239, p.27-29

- MERAS, Icchokas. *Tablas por segundos*. Barcelona: RBA, 2004
- MERTENS, Pierre. *Ecrire après Auschwitz?: Jorge Semprun, Primo Levi, Jean Cayrol, Imre Kertesz*. Paris: Renaissance du livre, 2003
- METZ, J. Baptist. *Por una cultura de la memoria*. Presentación y epílogo Reyes Mate. Rubí: Anthropos, 1999
- MIHAILEANU, Radu. (Dir.) *El Tren de la vida* [DVD] Madrid: Manga films, 2003
- MILGRAM, Stanley. *Obediencia a la autoridad: un punto de vista experimental*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2004
- MILLER, Yudith. *One, by one, by one: Facing the Holocaust*. New York: Simon and Schuster, 1990
- MILLU, Liana. *El fum de Birkenau*. Barcelona: Quaderns Crema, 2005
- MICHMAN, Dan. *Holocaust Historiography: A Jewish Perspective; Conceptualizations, Terminology, Approaches and Fundamental Issues*. London: Valentine Mitchell, 2003.
- MINTZ, Alan. *Popular Culture and The Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: University of Wahington Press, 2001
- MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*. Barcelona: Seix Baral, 1999
- MONEGAL, Antonio (Ed). *Política y (po)ética de las imágenes de Guerra*. Barcelona: Paidós, 2007
- MOLL, James (Dir.) *The Last Days*. [DVD] Barcelona: Lauren Films, 2001
- MORGAN FORSTER, Edward. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1990
- MORSE, Jonathan. "Words Devoted to Unspeakable" *American Literary History* (1993), núm. 4, p. 715-734
- MUNTÉ, Rosa-Àuria. "Una entrevista a Jorge Semprún. La narración de la vivencia de los campos de concentración en la literatura y el documental". *Trípodos* (2004), núm. 16, p.127-138
- . "El cas Marco: engany o autoengany?". *Avui* [Barcelona] (21 mayo 2005), núm. 9936, p. 19

- . *La Narració de l'experiència en els camps nazis en la literatura i l'audiovisual: proposta d'un model teòric comunicatiu*. Barcelona, 2005 [Treball d'investigació]
- NANCY, Jean-Luc (ed.) *L'Art et la mémoire des camps Représenter-Exterminer*. Paris: Seuil, 2001
- . *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006
- NAUPERT, Cristina. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco Libros, 2001
- NEHER, André. *El exilio de la palabra. Del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*. Barcelona: Riopiedras, 1997
- NOVICK, Peter. *The holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin, 1999
- . *The Holocaust and collective memory: the American experience*. London: Bloomsbury, 2000
- . "Holocaust and Memory in America" En: James Young (ed.) *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*. New York: Jewish Museum with Prestel-Verlag, 1994 p.159-176
- NUÑO, Ana. "Les Benveillantes". *Letras libres* (Febrero de 2007), núm.98
- OFER, Dalia; WEITZMAN, Leonore J. (eds.). *Women in the Holocaust*. New Heaven: Yale University Press, 1998
- . "Linguistic Conceptualization of the Holocaust in Palestine and Israel, 1942-53". *Journal of Contemporary History* (1996), núm. 31, p.567-95
- OLICK, Jeffrey. "Memoria colectiva y diferenciación cronológica: historicidad y ámbito público". En: J. Cuesta Bustillo (ed.) *Memoria e Historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998
- OSTROWER, Chaya. *El humor como mecanismo de defensa* [En línea]. Parte de tesis doctoral. Tel Aviv <http://web.macam98.ac.il/~ochayo/me.html>. Parte traducida al español: <http://holocaustoenespanol.blogspot.com/2010/01/el-humor-como-mecanismo-de-defensa-en.html> y



[http://holocaustoenespanol.blogspot.com/2010/01/el-humor-como-mecanismo-de-defensa-en\\_26.html](http://holocaustoenespanol.blogspot.com/2010/01/el-humor-como-mecanismo-de-defensa-en_26.html) [consultado el 27 de febrero de 2010]

PARRAU, Alain. *Écrire les camps*. Berlín: 1995

PIQUER, Isabel. "He tenido suerte de ganarme mi propia libertad. Woody Allen, director de cine". *El País* (1 de mayo de 2002)

PLANAS, Rosa. *Literatura i Holocaust: aproximació a una escriptura de crisi*. Palma: Leonard, 2006

POLANSKI, Roman. (Dir.) *El Pianista* [DVD] Barcelona: SAV editora. DeAPlaneta home video, 2006

POLIAKOV, LEON. *Breviario del odio: los judíos y el Tercer Reich*. Buenos Aires: Stilcograf, 1954

PONS, Arnau. *Celan, lector de Freud*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner, 2006

PONTÓN, Gonzalo. (ed.) *Quimera. Revista de literatura* (Enero 2004) *Después de Auschwitz los libros del recuerdo*, Núm. 238-239

POWER, Samantha. *A problem from hell. America and the Age of Genocide*. New York: Basic Books, 2002

PRAT, Jean (Dir.) *El Largo viaje (Le grand voyage)* [Telefilm. video], Emitido en "La noche temática". Arte y Televisión Española el 24 d'abril de 1996, Francia: 1969

PRESSLER, Mirjam. *¿Quién era Anna Frank?* Barcelona: El Aleph, 2001

PROSE, Francine. "Back in the Totally Awesome U.S.S.R." *The New York Times* (14 de abril de 2002). <http://www.nytimes.com/2002/04/14/books/back-in-the-totally-awesome-ussr.html> [Consultado el 4 de octubre de 2010]

PUNSET, Eduard. *El viaje a la felicidad*. Barcelona: Columna, 2006

QUÍLEZ, Laia. *De la verdad imposible a la verosimilitud necesaria. Testimonio y ficción en la narrativa de Jorge Sempún*. [Manuscrito]: tesina; dirigida por Nora Catelli Quiroga

- RACZYMOW, Henri. *Writing the book of Esther*. Nueva Cork: Holmes & Meier, 1995
- RASTIER, François. *Ulises en Auschwitz: Primo Levi, el sobreviviente*. Barcelona: Reverso, 2005
- REES, Laurence. (Dir.) *Auschwitz: los nazis y la "solución final"*. [DVD] BBC, Televisión Española, Sagrera TV, 2005
- REICH-RANICKI, Teofila. *Fue el ultimo instante: la vida en el ghetto de Varsovia (Acuarelas y textos)*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2001
- REITER, Andrea. *Narrating the Holocaust*. New York / London: Continuum, 2000
- RESNAIS, Alain. (Dir.) *Nuit et brouillard (Noche y niebla)* [DVD]. Guión de Jean Cayrol. Com-Films, Argos-Films, y Cocinor: Francia, 2005
- . (Dir.) *Hiroshima mon amour* [vídeo] guión de Marguerite Duras. London: Argos Films, 1996
- RIAMBAU, Esteve. *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*. Barcelona: Lerna, 1988
- RICOEUR, PAUL. *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro, 1990
- . *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003
- . *Tiempo y narración*. Madrid : Siglo XXI, 1995
- RIEFENSTAHL, Leni. (Dir.) *El triunfo de la voluntad* [DVD] Gran Canaria: Francisco Herrera, DL 2002
- RIERA, Carme. "Grandeza y miseria de la epístola" en M. Mayoral (ed.) *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra, 1990
- RIERA, Miguel. "Al filo de la escritura. Entrevista con Jorge Semprún". *Quimera* (1989), núm. 88, p.20
- RINGELBLUM, Emmanuel. *Crónica del gueto de Varsovia*. Barcelona: Alba editorial, 2003
- RIVADENEIRA, Ariel. *El escritor y su oficio. Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*. Barcelona: Escritura creativa, 1997

- ROAS, David. "Humor, parodia y obscenidad en torno al Holocausto". *Quimera. Revista de literatura* (Enero 2004) *Después de Auschwitz los libros del recuerdo*, Núm. 238-239, p.61-67
- ROIG, Montserrat. *Els catalans als Camps Nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1991
- . *La Lluita contra l'oblit: escrits sobre la deportació*. Barcelona: Amical de Mauthausen i altres camps de concentració nazis, 2001
- ROSEMAN, Mark. *La vil·la, el llac, la reunió*. Barcelona: La Magrana, 2001
- ROSENFELD, Alvin. *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- . (ed). *Thinking about the Holocaust: After Half a Century*. Bloomington: Indiana University Press, 1997
- ROSI, Francesco. (Dir.) *The Truce (La Tregua)* [Video]. Madrid: BMG Music , 1997
- ROSKIES, David. *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- . *The Literature of Destruction Jewish Responses to Catastrophe*. Philadelphia: The Jewish Publications Society, 1988
- ROTHBERG, Michael. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000
- ROTHER, Bernd. *Franco y el Holocausto*. Madrid: Marcial Pons, 2002
- ROTMAN, Patrick; PERRIN, Laurent. (Dir.) *La escritura o la vida* [video], [emitido el 24 d'abril de 1996] Francia: La Sept, Arte y Cinetévé, 1995
- ROUSSET, David. *El universo concentracionario*. Rubí: Anthropos, 2004
- ROZETT, Robert. *Approaching the Holocaust: Texts and Contexts*, London: Vallentine Mitchell, 2005
- RYKNER, Arnaud. *Le wagon*. Paris: La Brune, 2010
- SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1997
- SACHS, NELLY. *Huida y transformación*. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1995

- . SACHS, Nelly. *En las moradas de la muerte*. Barcelona: Orbis, 1983
- SÁEZ I CASAS, Albert. *De la representació a la realitat*. Barcelona: Dèria, 1999
- SÁEZ MATEU, Ferran. "Democràcia i comunicació: de la inherència a l'anomalia". *Trípodos* (2001), núm. 10, p. 11-24
- . *Comunicació i argumentació*. Barcelona: Trípodos, 2003
- SALABERT, Juana. *Velódromo de invierno*. Barcelona: Seix Barral, 2001
- SALOMONE, Alicia. "Sobre borgeana de Grínor Rojo". *Revista chilena de literatura* (Abril 2010), núm. 76, pp.279-283
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006
- . "Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis". *Débats* (1997), núm. 61, p. 27
- . "Equívocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz". *Anthropos* (2004), núm. 203, p. 210
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Madrid: Montesinos, 2010
- SAND, Shlomo. *El Siglo XX en pantalla: cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica, 2005
- SARTRE, Jean-Paul. *Reflexiones sobre la Cuestión Judía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988
- SCOTT, A.O. "Sobibor: Escape from the Final Solution". *The New York Times*. (11 Octubre 2001)
- SCHANDLER, Jeffrey. *While America Watches: Television and the Holocaust*. New York: New York University Press, 1999
- SCHMUCLER, Héctor. "Spielberg y el escándalo de estetizar el horror" (eds) *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos, 1997
- SCHNEIDER, Helga. *Déjame ir madre*. Barcelona: Salamandra, 2002
- SCHWARZ, Daniel R. *imagining the Holocaust*. New York: St. Martin's Press,

1999

SCHWARZ-BART, André. *El darrer just*. Barcelona: Vergara, 1964

SEBALD, W. G. *Els emigrants*. Barcelona: Edicions 62, 2002

SEGEV, Tom. *The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust*. New York: Hill and Wang, 1993

SEMILLA, M.A. "Vivir, resistir, escribir. Entre el testimonio y literatura." *Quimera* núm. 238 – 239, enero 2004, p. 36 - 43

SEMPRÚN, Jorge. *El largo viaje*. Barcelona: Seix Barral, 1994

—. *Aquel domingo*. Barcelona: Tusquets, 1999

—. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1995

—. *Viviré con su nombre, morirá con el mio*. Barcelona: Tusquets, 2001

—. "De la perplejidad a la lucidez". [Discurso de Jorge Semprún pronunciado el 19 de marzo de 1989 en el acto de investidura de Doctor Honoris Causa en la Universidad de Tel Aviv] *Raíces* (1989), núm. 6, p.22-28

—. "Buchenwald y la experiendia de vivir" [En línea]. *Babelia. El País*. 19 de mayo de 2001. [Consulta: 30 de mayo de 2004] <<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010518/02b.html>>.

—. "Entretien à Jorge Semprun. L'écriture ravive la mémoire". Dossier Mémoire et Fiction. *Le Monde des Débats* (mayo 2000), núm.14, p.10-13

—. "El holocausto sesenta años después". *El País Semanal*. (30 de enero 2005)

SEMPRÚN, Jorge; WIESEL, Elie. *Se taire est impossible*. Turin: Mille et une nuits, 2003

SENTÍS, Carles. *El procés de Nuremberg viscut per Carles Sentís*. Barcelona: La Campana, 1995

—. *Memòries d'un espectador: 1911-1950*. Barcelona: La Campana, 2006

SERENY, Gitta. *Into that Darkness: From Mercy Killings to Mass Murder*. Londres: 1974

- SERRANO, David. *L'hora blanca. Holocaust i Joaquim Amat-Piniella*. Sabadell: Fundació Ars, 2004
- . *Les dones als camps nazis*. Barcelona: Pòrtic, 2003
- . *Españoles en los campos nazis: hablan los supervivientes*. Barcelona: Llitera, 2003
- . *Un català a Mauthausen. El testimoni de Francesc Comelles*. Barcelona: Pòrtic, 2001
- SHORT, Geoffrey. "Learning through Literature: Historical fiction, Autobiography, and the Holocaust" En: *Children's Literature Education*, (1997) núm. 28, p. 179-190
- SICHER, Efraim (ed.) *Breaking Crystal: Writing and Memory after Auschwitz*. Urbana: University of Illinois Press, 1998
- SIEGEL, Harry. "Extremely Cloying & Incredibly False. Why the author of Everything is Illuminated is a fraud and a hack". *New York Press* (20 de abril de 2005). <<http://www.nypress.com/article-11418-extremely-cloying-incredibly-false.html>> [Consultado el 4 de octubre de 2010]
- SIGUÁN, Marisa; JANÉ, Jordi; VILAR, Loreto; PÉREZ, Rosa. (Ed.) "*Erzählen müssen, um zu überwinden.*" *Literatura y supervivencia*. Barcelona: Sociedad Goethe, 2009
- SNETH, P; COSAKA, J. *La Shoah en el siglo. Del lenguaje del exterminio al exterminio del discurso*. Buenos Aires, 1999
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1980
- . *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2004
- . "Fascinating Fascism", *The New York Review of Books* (29 de mayo de 1980), p.28
- SOTO-FERNÁNDEZ, Liliana. *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*. Madrid: Pliegos, 1996
- SPEER, Albert. *Memorias*. Barcelona: El Acantilado, 2001

- SPIEGELMAN, Art. *Maus: relato de un superviviente*. Barcelona: Planta-De Agostini, 2002
- SPIELBERG, Steven. (Dir.) *Schindler's List (La lista de Schindler)* [DVD]. Universal Studios, 2004
- . *Survivors of the Shoah Foundation. Voices from the List. Schindler's List* [DVD]. Universal Studios, 2004
- . (Dir.) *Salvar al Soldado Ryan (Saving Private Ryan)* [DVD]. Madrid: Paramount home entertainment, 2003
- STEINBERG, Paul. *Crónicas del mundo oscuro*. Barcelona: Montesinos, 1999
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1994
- . *La barbarie de la ignorancia*. Barcelona: Muchnik, 1999
- . *Errata. Història d'una vida*. Barcelona: Proa, 1999
- STEINER, Jean-François. *Treblinka*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1973
- STEVENS, George. (Dir.) *El Diario de Ana Frank* [vídeo]. 20th Century Fox Home Entertainment, 2000
- STONE, Dan (Ed). *The historiography of the Holocaust*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave, Macmillan: 2004.
- STROUMSA, Jacques. *Tria la vida. El violinista d'Auschwitz*. Barcelona: Columna, 1999
- STRÜMPPEL, Jan. "En el torbellino de la cultura de la memoria". *Nuestra memoria* (agosto 2001), núm. 18, Buenos Aires: Fundación para la Memoria del Holocausto.
- STYRON, William. *La decisión de Sophie*. Barcelona: Círculo de lectores, 2005
- SULLÀ, Enric. *Introducció a l'estudi de la literatura*. Barcelona, UOC: 2010
- . *Teoria de la literatura*. Barcelona, UOC: 2010
- . *Teoria literària I - II*. Barcelona, UOC: 2008

- . (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2001
- . "La narratologia" dins de *Teoria de la literatura. Corrents de la teoria literària al segle XX*. Jordi Llovet (E.) Barcelona: Columna, 1996
- SZPILMAN, Wladyslaw. *El pianista del gueto de Varsovia*. Pozuelo de Alcorcón: Amaranto, 2000
- TAFALLA, MARTA. "Primo Levi y la razón anamnética". *Enrahonar* (1999), núm. 30, p. 89-97
- . *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder, 2003
- TERRICABRAS, Josep-Maria. *La comunicació. Tòpics i mites de filosofia social*. Barcelona: Proa, 1996
- THOMSON, Peter. "Talking Heads, with Peter Thompson. Interview with Thomas Keneally". *Australian Broadcasting Corporation (ABC)* [consulta febrero de 2011]
- TODOROV, Tzvetan. "Dire, juger, comprendre" *Face a l'extrême*. Paris: Seuil, 1994, p.265-299
- . *La vida moral en los campos de concentración*. Barcelona: Península, 1995
- . *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 1995
- TORAN, ROSA. *Vida i mort dels republicans als camps nazis*. Barcelona: Proa, 2002
- TORNER, Carles. *Shoah. Una pedagogia de la memòria*. Barcelona: Proa, 2002
- . "El silenci d'Abraham Bomba. Shoah de Claude Lanzmann". *Idees* (2003), núm. 18, p. 112-122
- . "Lo que no se puede ver tiene que mostrarse en imágenes" *Shoah* de Claude Lanzmann. *Quimera* (2004), núm.238-239, p.68-72
- . "Una fita entre generacions". *L'Avui*. [Barcelona] (23 de marzo de 1994) p.30



- TORRES, Francesc. "Si no puedes hacer nada, no deberías estar ahí" dentro de MONEGAL, Antonio (comp.) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007
- TÖTÖSY, Steven; VASVARI, Louise. *Imre Kertész and Holocaust Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005
- TOURNIER, Michel. *El rey de los Alisos*. Madrid: Alfaguara, 1970
- TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra - Filmoteca Española, 2001
- TORRENS, Xavier. *Com expliquem l'Holocaust: guia per a l'educació sobre la Shoah* [DVD]. Regidoria de Dona i Drets Civils de l'Ajuntament de Barcelona, Gandhiji Cultural. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. 2006
- TRAVERSO, Enzo. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder, 2000
- . *La violencia nazi. Una genealogía europea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003
- TRESSERRAS, Miquel. *Wittgenstein: integritat i transcendència*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2003
- VV.AA. *Memòria dels camps: fotografies dels camps de concentració i extermini nazis, 1933-1999*. Clément Chéroux, editor. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002
- VV.AA. "Vigencia y singularidad de Auschwitz. Un acontecimiento histórico que nos da que pensar". *Revista Anthropos* (2004), núm. 203
- VV.AA. *New German Critique* (verano de 1991), Edición especial sobre la reunificación alemana, núm.52
- VV.AA. *New German Critique* (primavera-verano de 1988), Edición especial sobre el debate de los Historiadores, núm.44
- VAN ALPHEN, Ernst. *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford University Press: 1997
- VÁNDOR, Jaime. "Los campos en la literatura. Reflexiones y ejemplos de la narrativa concentracionaria". *Anthropos* (2004), núm. 203, p. 125-139

- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. México: Punto de lectura, 2009
- VERHOEVEN, Paul. (Dir.) *El Libro negro* [DVD] Barcelona: Manga films, DL 2007
- VICE, Sue. *Holocaust fiction: from William Styron to Binjamin Wilkomirski*. New York: Routledge, 2000
- VIDAL, Cesar. *El Holocausto*. Madrid: Alianza, 1997
- VILLATORO, Vicenç. *Memòria del traïdor*. Barcelona: Edicions 62, 1996
- VISCONTI, Luchino. (Dir.) *La Caída de los dioses* [DVD] Warner home video, Seven Arts, 1997
- WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001
- WALKER, Janet. "The Traumatic Paradox: documentary films, historical fictions and cataclysmic past events". *Singns* (1997), núm. 22, p. 803-825
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Methuen, 1984
- WERTMÜLLER, Lina. *Pascualino siete bellezas* [vídeo] Medusa Distribuzione. Sabadell: Regia Films, 2009
- WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003
- . *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992
- . "Historical Emplotment and the Problem of Truth" En: Saul Friedländer (Ed). *Probing the limits of representation. Nazism and the "Final Solution"*. Harvard: 1992
- . "The Fictions of Factual Representation". *The tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978
- . *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992
- WIESEL, Elie. *La noche, el alba, el día*. Barcelona: El Aleph, 2008

- . *La nit*. Barcelona: Proa, 1997
  - . *Contra la melancolía*. Madrid: Caparrós, 1996
  - . "The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction". *The New York Times* (16 abril 1978)
  - . "Trivializing memory". *From the Kingdom of Memory: Reminiscences*. New York: Schocken Books / Summit Books, 1990
  - . *After the darkness. Reflections on the Holocaust*. New York: Random House, 2002
- WIESEL, Elie; DAWIDOWICZ, Lucy; RABINOWITZ, Dorothy; MCAFEE, Robert. "The holocaust as literary inspiration". *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press, 1977
- WIESENTHAL, Simon. *Los límites del perdón*. Barcelona: Paidós, 1998
- . *Max y Helen: El holocausto y una historia de amor*. Barcelona: Gedisa, 2009
- WIEVIORKA, Annette. *Auschwitz explicat a la meva filla*. Barcelona: Pòrtic, 2000
- . *L'ère du témoin*. Paris: Hachette, 2002
- WILKOMIRSKI, Benjamín. *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra*. Buenos Aires: Atlántida, 1997
- WILLS, Colin. *Memory of the camps* [Video]. Granada: RTVE, 1994
- WINGEATE, Pike. *Españoles en el Holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*. Barcelona: Mondadori, 2003
- WISEMAN, Richard. *Rarologia. La curiosa ciencia de la vida cotidiana*. Madrid: Temas de hoy, 2008
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Traducció i edició de J.M. Terricabras. Barcelona: Laia, 1981
- WOLF, Christa. *Patterns of childhood (formerly a Model Childhood)*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980

- YERUSHALMI, Yosef. "Reflexiones sobre el olvido". En: E. Rabossi (ed.) *Usos del olvido*. Nueva visión: Buenos Aires, 1998
- YOUNG, James E. *Writing and Re-Writing the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990
- . *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Heaven: Yale University Press, 1993
- . "Have We Learned Anything? An Interview with Prof. James E. Young" en *Shoah Resource Center* (24 mayo 1998)
- . (ed.) *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*. New York: Jewish Museum with Prestel-Verlag, 1994
- ZAMORA, José Antonio. "Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz." En Reyes Mate (ed.) *La filosofía después del Holocausto*. Madrid: Riopiedras, 2000
- ZELIZER, Barbie. "Every Once in a While: Schindler's List and the Shaping of History". En: Y. Loshitzky (ed.) "Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List". Indiana University Press: Bloomington, 1997
- . *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago: Chicago University Press, 1998

## ANEXO

### 1. ENTREVISTAS

#### 1.1. Entrevista a Jonathan Safran Foer

Entrevista realizada el 12 de mayo de 2011 en Barcelona.

**ROSA-ÀURIA MUNTÉ:** *Antes de escribir tu primera novela Todo está iluminado debías reflexionar cuál era el mejor modo de escribirla y representar un tema tan complejo como el Holocausto. ¿Qué decisiones tomaste para abordar la representación de un tema tan complicado?*

JONATHAN SAFRAN FOER: La verdad es que al empezar a escribir el libro no tenía en mente el Holocausto. Los escritores escriben usando tanto elementos elaborados conscientemente como los del subconsciente. Cuando empecé el libro, que era el primero que escribía –y como puedes imaginarte el primero es bastante único en la carrera de un autor puesto que creo que es el más subconsciente de todos los que escribe– tenía muy pocas expectativas en él. No escribía para un público concreto y eso es lo fantástico de los primeros libros, ya que se escriben de una manera mucho más intuitiva. En cierto modo creo que lo que escribí es la mejor prueba para tu tesis, más que si hubiera sido mi segundo o tercer libro. No sabía que iba a escribirlo como novela, no sabía ni si iba a acabarlo o si sería publicado. Realmente escribía sin ninguna expectativa, sólo siguiendo mi instinto. No me sorprende que mi instinto fuera hablar sobre lo que se puede o no se puede decir, así como también cómo encuentras nuevas maneras para tratar temas imposibles. Esto tiene relación con mi vida y la historia de mi familia. Como sabrás, mi abuela es superviviente del Holocausto y mi madre nació en Europa. El Holocausto era un tema tabú en mi casa. No hasta el punto de ser castigados en caso de mencionarlo, sino más bien se sabía que era un tema del que no se debía ni hablar ni preguntar. Por ese motivo la manera en la que escribí, que es una reacción a ese silencio y secretismo

en el que viví. ¡Hay tanto en el libro que trata del lenguaje! El protagonista lo pasa verdaderamente mal, es alguien que tiene serios problemas comunicándose, pero a Jonathan le pasa lo mismo. Así que creo que sale a relucir de dos maneras muy diferentes en el libro: por un lado el uso extravagante del lenguaje en las secciones sobre Trachimbrod, que son un tanto mágicas y exageradas, pero también en las secciones de Alex, donde el lenguaje es una especie de herramienta de humor. Algunos fragmentos con usos opuestos sirven de contrapeso, como cuando Alex y Jonathan mantienen conversaciones sobrias y austeras, o cuando la mujer anciana cuenta su historia y todas las palabras se juntan, o también, cuando hay todas esas páginas con tantas elipsis. Estas sirven simbólicamente para describir el colapso. Al principio se crea una historia fantástica, graciosa, hiperbólica, y al acercarse el final, en el clímax del libro, hay estos distintos tipos de crisis.

**RAM: *¿Piensas que es posible explicar la verdad de lo que fue el Holocausto mediante la ficción?***

JSF: La verdad acaba siendo que no hay una única verdad. Hubo millones de historias y experiencias distintas. No hay una versión que pudiera reducir ningún hecho histórico y particularmente esta, que tuvo 20 o 40 millones de participantes... sin embargo, si me preguntas si se puede alcanzar la verdad en la experiencia de una persona, mi respuesta sería sí. Hay múltiples verdades: hay una verdad periodística, biográfica así como también una verdad experimental y otra artística, pero al no ser la misma pueden entrar en conflicto entre ellas. En caso de querer tratar una realidad basada en la experiencia, deberás decir otro tipo de mentiras. De modo que cuando hablas sobre un gran evento acaba pareciendo que intentas escribir la versión definitiva que cubra todo el momento. Lo relaciono con la idea de la Gran Novela Americana, en la que una idea lo describe todo. Verdaderamente, eso era lo último en lo que pensaba al escribir mi libro, no tenía la idea de que fuera una novela sobre el Holocausto. Intentaba explorar una experiencia en ese momento histórico que no fuera sobre alguien que vivía en los años cuarenta, sino de alguien que estuviera vivo en el siglo XXI y lo que significaba volver a visitar ese instante de la vida con las memorias que resurjan.

**RAM: *¿Tuviste algún temor al decidirte a escribir sobre el Holocausto?***

JSF: Hay quien tiene miedo de escribir sobre el Holocausto o sobre el 11-S para no terminar comercializando con el tema. En ese caso, lo entiendo, pero aun así no comprendo el temor por convertirlo en arte. Se preguntan cómo hacer que sea arte, cosa que para mí es extraño puesto que mediante el arte es como más sensibles somos al tratar con este tipo de material tan sensible. Es casi imperativo en caso de tratarse de algo tan profundo o importante. Así que creo que Adorno suele malinterpretarse, es verdad, pero no creo que esa sea una idea con la que los escritores judíos tengan mucho dilema.

**RAM: *Me gustaría tratar algunas de las decisiones que tomaste en la novela. Es muy relevante la manera en que el narrador Jonathan inventa el desconocido pasado de su abuelo Safran. Resumiendo la historia del personaje Safran en la novela: este mantuvo relaciones sexuales a los diez años con una anciana viuda e incluso cobró por parte de la congregación religiosa a la que pertenecía por visitar a ancianitas. Este planteamiento es bastante escandaloso. ¿Por qué elegiste tratar de esa manera al personaje Safran? ¿Has recibido críticas por ello?***

JSF: No las recibí. De hecho esta pregunta sería mejor hacérsela al terapeuta en vez de al paciente. Tal y como he dicho, el proceso fue muy subconsciente, y yo tenía unos 19 años cuando escribía algunas de esas cosas que tenía en la cabeza. Quizás tenía la idea de rebajar el heroísmo o la mitología del superviviente, y hacerlo más humano. Uno de los peligros de la manera en que se trata el Holocausto hoy en día es que se mantiene alejado de la comunidad joven judía, y yo tenía el deseo de acortar esa distancia de modo que esa era una manera simbólica de intentarlo.

**RAM: *Tu novela rompe con tópicos sobre el Holocausto, especialmente el tabú del humor. ¿Cuál es la importancia del humor en tu novela y por qué lo usaste para hablar del genocidio?***

JSF: Bueno, de hecho no lo usé para hablar del Holocausto, sino que se tratan las dos cosas en el mismo libro. Hay quien hace bromas sobre el Holocausto, cosa que yo no hice. No es que crea que haya nada malo en hacerlo, pueden o no hacerme gracia, pero considerar que alguien no

debe tener la opción de bromear no me parece adecuado. De todos modos, lo que yo hice es algo muy diferente, puesto que el libro tiene partes graciosas, y partes trágicas, que incluso se solapan, pero no siempre. Al llegar a los momentos históricos más serios, no hay ninguna señal de humor. Creo que el humor puede ser muy útil tanto en intentar captar la totalidad de las respuestas humanas como en el efecto que tiene para el lector. Puede colocar al lector en una posición que los haga más vulnerables para los momentos trágicos de la historia.

**RAM: *Tu novela está llena de secretos. Yankel no le dice la verdad a Brod, el abuelo de Alex le oculta su pasado a su nieto... Los sufrimientos que han padecido en sus vidas se ocultan a las generaciones venideras, pero esa ocultación paradójicamente genera una transmisión intergeneracional del sufrimiento, y ese es uno de los temas principales del libro. ¿Por qué le diste tanta importancia a este asunto?***

JSF: Creo que está de acuerdo con lo que te comenté anteriormente sobre mi infancia. Hay una transmisión de los secretos, los silencios heredados son muy poderosos y no creo que sea coincidencia. Mucha de la literatura judía en la segunda mitad del siglo XX se volvió ruda, gráfica, sexual. Suele ser cruda, con palabras malsonantes y personas con mal comportamiento. Creo que podría ser una reacción a una posible represión emocional o a la falta de habilidad para hablar sobre ciertos temas abiertamente. Como si al no poder hablar en la vida real sintieran la vía de escape en la ficción.

**RAM: *Esto que comentas me recuerda al tipo de humor israelí, que es muy particular, muy duro...***

JSF: Sí, sí, los judíos americanos y los israelíes son muy diferentes. Los israelíes tienen una relación muy diferente a la americana respecto el Holocausto. Los judíos israelíes ya lo han superado, pero para los judíos americanos aún es muy tabú. De hecho yo cuando voy a Israel lo encuentro extraño.

**RAM: *Volvamos a aspectos concretos de la novela. Jonathan emprendió un viaje para encontrar respuestas sobre el pasado de su familia. En cambio Alex, que no va a buscar nada, encuentra una explicación al sufrimiento que padece en su día a día: las palizas***



***que recibe de su padre parecen tener sus orígenes en la cruda historia que vivió el abuelo. Mi pregunta es si con este caso pretendías hacer una reflexión que fuese más allá de las historias de las dos familias. Es decir, ¿de algún modo pretendías mostrar que hay una ruptura en la civilización de los países donde sucedió el Holocausto, pero no se habla de ello abiertamente?***

JSF: Solo trato de hablar de una persona concreta en una familia concreta. No trato de disculpar a nadie. No he pasado suficiente tiempo allí. Aun así, sí que tuve muchas experiencias. Fui allí durante un par de días y conocí a gente amable que al preguntarles por una persona a la que buscaba, ellos se ponían a llorar. Obviamente los sucesos fueron tan traumáticos que se sentirán durante muchas generaciones. No hay que olvidarse que muchas personas que lo pasaron siguen vivas hoy. Creo que deben soñar con el tema, seguramente la culpa se ha materializado así como los silencios se han formado en la comunidad judía. Son temas demasiado horribles de los que hablar.

***RAM: ¿Por qué Alex y Jonathan rompen su relación de amistad al final del libro?***

JSF: No termino de saber porqué. Ayer en rueda de prensa comenté que un pájaro no es un ornitólogo. No siempre conozco los motivos de las cosas. Creo que Alex seguramente quería enfrentarse a la vida, y por eso se agarra a Jonathan como a un sueño, y desarrolla el ideal de ir a América. Parte de su conversión en hombre es desplazar a su padre de su vida. Es su manera de ponerse serio. Del mismo modo, prescindir de Jonathan es igual que prescindir de su padre. Por un lado, su padre era la pura realidad, la violencia y la crueldad; y por otro, a Jonathan lo tenía en un pedestal. Uno estaba bajo tierra y el otro por encima, y en su lucha para mantenerse a flote debe de renunciar a los dos.

***RAM: ¿Cuáles son tus influencias principales en el libro? A mi me parecen ver elementos comparables con Claude Lanzmann, con el cómic Maus, y también con La lista de Schindler, por ejemplo. ¿Reconoces alguna influencia concreta en tu novela?***

JSF: No, de hecho no pensaba en esas cosas, a pesar de haberlas visto o leído. Mis influencias no eran necesariamente judías. *Cien años de soledad* fue una influencia, así como también Italo Calvino. Muchas otras cosas

también me influenciaron, a veces muy sutilmente y otras más específicamente. He visto *La lista de Schindler* y he leído *Maus*, pero también he visto las películas de Woody Allen, y también he leído a Phillip Roth. Todo acaba saliendo. Al decir que escribía desde el subconsciente, quiero decir que todo esto no viene de la nada, y cuando soñamos, los sueños profundos del subconsciente, juntan piezas de cosas que hemos visto con anterioridad. Por ejemplo, mi madre me puede comentar que en su sueño yo llevaba puesto el traje de mi padre, o a veces, los sueños parecen extraños y lejanos. Pero todos estos elementos reúnen material de cosas que hemos experimentado antes. Se trata de una composición de experiencias. Creo que este libro es lo mismo, hay material más sutil pero no considero que sea más importante que cualquier influencia literaria o incluso una conversación con amigos. Es decir, cosas diarias pero sutiles.

**RAM: *¿Cuál es tu metodología al escribir?***

JSF: Es como andar. Suelen decidir ir en una dirección, pero pones un pie delante del otro sin pensar. Con este libro particularmente no tenía la sensación de seguir un proceso, porque este era un libro muy especial para mí al ser el primero. No tenía ninguna sensación de ambición o intención. Sencillamente perseguía lo que me parecía interesante, aquello que me emocionaba o que quería. Eso es lo que era, perseguir lo que quería y conducirlo a un resultado inusual. Desearía poder escribir de ese modo todavía hoy, sin embargo me cuesta cada vez más.

**RAM: *Pero la trama de tu novela es muy compleja para que surgiese de este modo tan aparentemente sencillo, debes haberla planificado...***

JSF: Pienso que la trama salió cómo si la mente subconsciente quisiera hacer un argumento más complicado que la mente consciente. Cuando lo escribí, al principio mantuve las secciones de Alex y las secciones del pasado histórico separadas, pero más tarde pensé que debía mezclarlas. En mi primer intento decidí que serían siete capítulos, de modo que conté las palabras y las dividí en siete partes arbitrariamente, sin embargo fue interesante observar como al terminar un capítulo y empezar otro se formaban todo de conexiones sin querer, que no podrían haberse establecido intencionadamente pero que resultaron ser

mucho más interesantes que si me hubiera propuesto una división concreta. En cierto modo pienso que describir el proceso de escribir puede decepcionar al lector.

**RAM: *Pero una de las características más remarcables de tu novela es el discurso metaficcional que Alex establece sobre lo que escribe Jonathan. Por ejemplo, Alex se queja amargamente a Jonathan por hablar del modo como lo hace de su abuelo, y esto responde al sentir de algunos lectores. Esto por fuerza requiere haber pensado la trama con cierta antelación.***

JSF: Es cierto, una vez establecí la separación hice uso de ella. Alex comentaba algo, por ejemplo, de modo que los temas estructurales eran decisiones que tomé a mitad de escribir el libro. Una vez tomaba esas decisiones iba con mucho cuidado a la hora de aprovecharme de ellas.

**RAM: *¿Cómo es que usaste un estilo tan especial cuando escribes el relato del Abuelo y de Lista sobre el momento del exterminio de los judíos de Trachimbrod y Kolki?***

JSF: Seguramente eso es lo que más se acerque a tu tesis, la inexpresabilidad. Cuando confronté el lenguaje a sus límites quería que estuviera al borde de perder el sentido, de la misma manera que la historia a veces parece no tener sentido. Es la única manera en que te lo puedo explicar.

**RAM: *Creo que el libro es una actualización muy interesante del Holocausto para las nuevas generaciones. Mis alumnos están encantados con la lectura de tu novela. Hago que lo lean en este curso y hace dos semanas un alumno mío me dijo que antes de leer el libro pensaba que el Holocausto era algo muy antiguo, y después de leerlo había descubierto que era un tema que le interesaba mucho. ¿Tenías esta idea de actualizar el Holocausto cuando escribías la novela, o que pensaste sobre ello al terminar?***

JSF: No, pero yo me planteaba de una manera personal, desde mi propia experiencia, ¿cómo no olvidarse del todo sin recordar demasiado? Hay ganas de seguir adelante, de que ese no sea el único vínculo entre la persona y el judaísmo. No tiene sentido que una cultura se defina a partir de eso, sino que sería bastante mejor que estuviera definida por algo positivo. De modo que creo que esta tensión debe estar reflejada en

el tono del libro, en el estilo del libro, el cual obviamente tenía la intención de entretener mediante el humor y la belleza a la vez. Mediante la verdad y el horror.

**RAM: *Casi para acabar, ¿qué opinión tienes de los críticos? ¿Cómo te han tratado?***

JSF: Me tratan muy bien en el sentido que hablan mucho de mí, y eso es lo que significa que te traten bien. No significa que todo lo que hagas guste, más bien que lo que haces engancha. Me recuerda al dicho que hace elegir entre un beso y un puñetazo, en ese caso eliges un beso, pero si tuvieras que elegir entre un puñetazo o nada, elegiría un puñetazo. Mi primer libro enamoró. En EEUU tuve una sola mala crítica. Con mi segundo libro pasó casi al contrario, pero al menos eran críticas mucho más variadas e hizo que no me disgustaran las reacciones porque hacía que el libro estuviera vivo. Como autor no quieres admiración, sino que buscas remover sentimientos. Es parecido al número absoluto en matemáticas, no importa si estas a seis o menos seis, la distancia de cero es la misma. Lo que busco es alejarme del cero lo máximo posible. Lógicamente, prefiero el amor al odio, pero el odio no es lo peor, la indiferencia sí lo es.

**RAM: *Finalmente, para concluir con la entrevista, me gustaría saber como tu nueva novela Comer animales está conectada con el Holocausto, puesto que en este tercer libro aparece la idea de genocidio animal. Quería saber que piensas sobre una plausible relación entre ambos temas.***

JSF: Sí, creo que mis tres libros están conectados de un modo extraño. En todos ellos hay protagonistas que están buscando algo, en todos ellos hay una conexión especial con el pasado para responder cuestiones sobre el presente. Es divertido porque cuando estaba escribiendo *Comer animales* pensaba: "Bueno, este libro realmente es distinto a los otros dos. ¡Qué diferente llega a ser!" Cuando acabé el libro me dije: "¡Uau! Has escrito el mismo libro. ¡Otra vez!". También sale mi abuela, que es una especie de protagonista muy presente en mis libros; en el libro hay un joven en un viaje que encuentra una especie de alivio o paz al final; y me ha salido un libro mucho más novelístico de lo que creía que saldría cuando lo empecé a escribir. Por lo tanto como decía el poeta "escribo

para saber lo que pienso” y esta ha sido mi experiencia. Muchas veces cuando se escribe una novela no se sabe las ideas que van a llevar al final. Por otro lado, en la contraportada de *Todo está iluminado* hay una frase que dice: “ahora está escribiendo una novela que tiene lugar en un museo”. Y solo dice esto, porque estaba seguro que iba a hacer ese libro, pero nunca he escrito un libro que tiene lugar en un museo. Mi particular modo de escribir es muy poco eficiente y parece una pérdida de tiempo. Abro posibilidades que luego pueden cambiar dramáticamente. Hay un gran libro llamado *Enormous changes at the last minute* [*Enormes cambios en el último minuto*] y este es el modelo que yo sigo en mi escritura. Yo lo prefiero porque libera el proceso, está abierto a la intuición y a los accidentes. Cuando estaba en la universidad hice escultura, y el profesor hizo una definición del arte diciendo que el arte es lo que no es útil. Si algo se puede utilizar no es arte. Un puente se puede utilizar, y por lo tanto, no debe ser tomado como arte porque la gente lo usa para ir de un sitio a otro. Yo no estoy de acuerdo con esto, pero me parece interesante reflexionar al respecto. Siempre siento que mi escritura es mejor, no sé si para el resto del mundo, pero sí para mi, cuanto menos uso tiene y cuanto más abierta está. Por eso fue tan frustrante para mi escribir mi último libro *Comer animales* porque no era arte, era algo diferente. Por eso tengo ganas de retornar a la ficción.



## 1.2. Entrevista a Jorge Semprún (2004)<sup>717</sup>

Trípodos, número 16, Barcelona, 2004

### Una entrevista a Jorge Semprún La narración de la vivencia de los campos de concentración en la literatura y el documental

Rosa-Àuria Munté

Rosa-Àuria Munté és llicenciada en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra, professora de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna-URL i membre del grup de recerca en Violència i Televisió.

RosaAuriaMR@blanquerna.url.es

**J**orge Semprún Maura va néixer el 1923 a Madrid, on va viure fins que, al final de la Guerra Civil, la seva família es va haver d'exiliar a París. Va lluitar en la Resistència francesa i el 1943 va ser detingut per la Gestapo i deportat a Buchenwald, on va ser durant vint-i-dos mesos, fins a l'alliberament del camp. Va ser dirigent del Partit Comunista Espanyol a l'exili i del 1957 al 1962 va actuar clandestinament a Espanya amb el pseudònim de Federico Sánchez. Fou exclòs del PCE el 1964, per divergències amb la línia política del partit, i es dedicà plenament a la tasca d'escriptor. El 1988 fou nomenat Ministre de Cultura del govern espanyol, càrrec que exercí fins al 1991. Els seus llibres, entre novel·les i obres autobiogràfiques, sorgeixen majoritàriament de l'experiència en el camp de Buchenwald i del període de clandestinitat política. El reconeixement literari internacional li arribà el 1995 amb la publicació de *La escritura o la vida*. Altres obres destacades són *El largo viaje* (1963, premi Formentor i Prix

127

<sup>717</sup> MUNTÉ, Rosa-Àuria. "Una entrevista a Jorge Semprún. La narración de la vivencia de los campos de concentración en la literatura y el documental". Trípodos (2004), núm. 16, p.127-138

Littéraire de la Résistance), *La segunda muerte de Ramón Mercader* (1969, premi Fémima), *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977, premi Planeta), *Aquel domingo* (1980), *La algarabía* (1981), *La montaña blanca* (1987), *Netchaiev ha vuelto* (1988), *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001) y *Veinte años y un día* (2003).

L'estiu del 2004 amb motiu d'un curs a la Universitat Menéndez Pelayo sobre la seva vida i la seva obra, *Trípodos* el va poder entrevistar i preguntar-li, entre d'altres coses, la seva opinió sobre la manera com els documentals reflecteixen l'experiència dels camps de concentració i d'extermini nazis.

—En *La escritura o la vida* usted relata que, junto con otros compañeros que sobrevivieron a Buchenwald, se preguntaban cómo se podía contar su vivencia, ya que tenían la impresión de que la gente que no lo ha vivido no los podría entender.

—Sí, creo que se puede afirmar que esta impresión estuvo muy generalizada. Más que no poder contar, o la presunta incapacidad de poder contarlo, lo que sentíamos es que “no nos van a entender”. No sólo porque no quisieran oír hablar de ello o no quisieran entenderlo (luego nos dimos cuenta de que había poca disposición para escuchar y para entender) sino sobre todo porque era *inimaginable*. Esa era una opinión muy generalizada. Luego, en la experiencia personal había variantes. Dependía del medio familiar al cual se volvía. El que volvía a una familia sólidamente constituida (con lazos familiares, sentimentales y de respeto), aunque de entrada enmudeciera, estaba en un medio. Lo primero que quería era reconquistar un poco de vida, un poco de calma, un poco de ternura familiar. Imagínese el caso de quien volvía a un medio familiar destruido por la guerra. Este caso era frecuente entre los judíos, ya que eran deportados por familias enteras. En una familia de resistentes políticos antinazis, podría haber uno en la familia que hubiese estado movilizado en la resistencia, pero toda la familia no. Incluso podía darse el caso de familias que no estuviesen de acuerdo con aquel que se comprometió en la resistencia. Podían decirse: “¿Por qué se mete ese? ¿Para qué meternos? Vamos a esperar a que se termine la guerra”. Esos casos no son criticables, en absoluto; eran frecuentes. Dependía mucho del medio familiar. Quien dice medio familiar, debería decir un medio más amplio: el entorno social. Esto hace una primera diferencia, enorme, entre los que vuelven porque son deportados políticos resistentes y los que vuelven porque son deportados judíos. Para la sociedad, sin que



pueda decirse que sea por malevolencia o que sea una cosa voluntariamente negativa, estos últimos eran deportados de segunda clase, porque habían sido deportados por judíos. Incluso en la hipótesis de que hubiese deportados judíos que no fuesen adversarios del régimen nazi (porque eran tan perseguidos que, aunque fuera por autodefensa, eran antinazis) se podía ser judío víctima de la deportación y víctima del exterminio. En esos casos, aún era más difícil la comunicación.

Yo creo, para resumir, que la afirmación es correcta. Tuve la sensación, sobre todo, de que no valía la pena contarle porque no nos iban a entender. Los matices son de la historia personal de cada testigo, de las familias, pero la impresión es general. Así se explica el silencio de muchos ancianos. Yo, cuando empecé a publicar mi experiencia en *El largo viaje* o en algún otro libro de los campos, como *Aquel domingo* o *La escritura o la vida*, empecé a mantener correspondencia con lectores, y sobre todo con lectoras. Era una cosa muy frecuente, por no decir universal, la gente que empezaba diciendo: “Yo soy de la familia tal, y mi padre o mi abuelo ha sido deportado, pero nunca me ha contado nada...”. Era uno de los motivos para escribirme y comentarme que “parece que leyendo sus libros, él, que nunca me ha contado nada, me está contando cosas”.

—**Hubo un largo silencio por parte de muchos deportados.**

—Un silencio. Un silencio deliberado, o más o menos deliberado, fundamentalmente provocado por la convicción de que no valía la pena contar lo que nos había sucedido porque nadie lo iba a creer.

—**En *El largo viaje* cuenta el caso de Manolo Azaustre, a quien conoció en su época de acción clandestina en España, ya que cedía una habitación de su piso al Partido Comunista. Usted se alojó una temporada con él y su mujer, y él le explicó que había sido superviviente del campo de concentración de Mauthausen. Le relataba su vivencia y, según dice en el libro, lo hacía especialmente mal. Eso hizo que usted se planteara cómo debía narrarse la experiencia de los campos de concentración.**

—Por eso llegué a la conclusión de que hacía falta un mínimo artificio literario para que se comprendiera bien. Es evidente que en la vida, no sólo en acontecimientos como la deportación, hay gente que sabe contar las cosas mejor que otros. Hay gente que sabe contar un partido de fútbol y hay otros que no lo saben contar, que no entiendes lo que ha pasado. Aunque te lo cuenten con mucho detalle, no sabes quién ha ganado, quién ha marcado el gol, cómo

ha jugado el jugador que te interesa. Eso de saber o no saber contar es algo que existe en el ser humano. Con cualquier cosa. Contar una cena, por ejemplo. Hay gente que te cuenta una cena y te parece que la estas saboreando y se te hace la boca agua. Hay quien te cuenta la cena y no te enteras de nada, es un aburrimiento.

Existe una primera división entre los que saben contar y los que no saben contar. Manolo Azaustre tenía una parte de eso: no sabía contar. Estoy seguro de que tampoco habría sabido contar la guerra de España que él vivió. Ese chico fue un joven soldado del ejército republicano. Por su edad probablemente participó en la batalla del Ebro, una de las últimas batallas de la guerra. Manolo me la cuenta y probablemente no me entero de nada. Bueno, me entero de que ha estado en la batalla del Ebro, que lo ha pasado muy mal; me entero de que ha estado en una batalla sangrienta, eso sí, pero no me entero del movimiento. Hay otros, en cambio, que, aunque su experiencia haya sido muy limitada, habrán leído y habrán sabido contar. Manolo era un hombre que no sabía contar. *Esto* particularmente lo contaba mal porque *esto* no es un relato que exija un amontonamiento de situaciones de horror que no sabes de dónde vienen, pues parece un delirio shakespeariano. De ahí llegué a la conclusión de que era necesario un mínimo de artificio literario. Pero, claro, no se puede hacer una normativa literaria de cómo hablar de los campos de concentración. Eso ya depende del temperamento, de la mentalidad, de la experiencia y del talento del escritor. Primo Levi lo cuenta de una forma, Imre Kertész lo cuenta de otra, Antelme lo cuenta de una tercera forma. Cada uno tiene su estilo. Pero hay coincidencias en todos esos relatos, todos lo abordan desde un punto de vista de escritor. Desde un punto de vista literario: la ficción. Y la ficción no consiste sólo en inventar, sino que consiste en recortar, en encuadrar, en elegir del magma.

130

—Es lo que ha hecho usted en su obra, donde la verdad está sustancialmente en todo lo que cuenta. Es el caso de *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, donde la acción que relata sucedió a lo largo de varios días, pero usted opta por narrarla como si hubiese sucedido en un fin de semana.

—Aparte de contar la verdad hay que contarla de forma que parezca verosímil.

—Tanto Primo Levi —que habla del *unicum* en el inicio de *Los hundidos y los salvados*— como Elie Wiesel —con quien usted tuvo una conversación con motivo del cincuenta aniversario de la liberación de los campos recogida en el libro *Se taire est*

***impossible***— consideran que el holocausto ha sido un acontecimiento singular. ¿Cree usted que hay una singularidad histórica en la experiencia del holocausto?

—Yo considero que sí, y me voy a explicar. Pero antes le diré que no me gusta nada la palabra “holocausto”. No me gusta nada porque “holocausto”, en la versión bíblica, es “un sacrificio voluntario”. No se puede decir que los cuatro millones y medio (o los cinco o seis millones, o los que fueran, no se conoce la cifra exacta) que murieron en las cámaras de gas o sin las cámaras de gas, en los campos, fue voluntariamente. La palabra “holocausto” a mí me parece fuerte, importante, pero incorrecta. A mí tampoco me gusta la palabra *shoah*. Es un viejo término hebreo bíblico que no sabes muy bien lo que significa: ‘catástrofe’, ‘la gran catástrofe’. Pues no me gusta porque es una palabra extraña. No porque sea extranjera, porque cada idioma tiene sus palabras, sino porque esta palabra, *shoah*, no es de ningún idioma. Es una palabra de carácter religioso y misterioso. *Aquello* fue trágico, terrible, insoportable, pero no fue misterioso. Para *eso* hay palabras españolas y francesas y alemanas, y dicen todas lo mismo: “exterminio”. Estas palabras explican un proceso que no es ni misterioso, ni bíblico, ni sagrado. Es un proceso, por desgracia, humanamente racional, que viene de una decisión de un partido, de un jefe de partido y de un aparato de partido político y que dice: “A los judíos hay que eliminarlos”. Se justifica racionalmente con unas teorías racistas, que dicen que el pueblo judío no es de hombres de verdad, que son menos que hombres. Eso no significa que no haya una pulsión irracional en el antisemitismo, que la hay. Aunque no todos los antisemitismos son destructores. Hay antisemitismos de andar por casa, y que se observan en todos los lenguajes europeos. Eso de decir, cuando alguien es agarrado, “Es un judío”, o una expresión francesa (que proviene del este de Francia, de Alsacia y Lorena), que usan cuando hay mucho ruido y mucho alboroto: “Eso parece una sinagoga”. No dicen “una iglesia católica”, sino “una sinagoga”. Así que no se puede comparar. Aunque sea desagradable y se le pueda decir al chico o al señor, “Oye, ten cuidado con el lenguaje”, no se puede comparar con el antisemitismo del exterminio (“A estos señores los vamos a exterminar”). Y tengamos presente que está en el programa nazi. A mí los términos *shoah* y “holocausto” no me gustan por eso, porque complican las cosas. Ahora, es evidente que hay una singularidad. Es evidente que hay personas que son detenidas porque son judíos, sin más razón. Porque son deportadas familias enteras, lo que es un hecho técnicamente diferente de los

demás. Los casos de los demás, aunque fuera injusto el tratamiento, tienen una explicación: son el enemigo. “Señor, si usted pone una bomba para que este tren de mercancías alemán no circule o descarrile, o se va al maquis con una metralleta, estará muy mal que lo torturen y será muy feo que lo manden a un campo, pero hay motivo: la guerra es la guerra. Hay un motivo para que sea usted reprimido. No van a dejarse matar los alemanes porque usted diga que son los ocupantes nazis y el pueblo tenga que defender la patria”. Uno sabe por qué. Al detenido resistente, en el fondo no le extraña. El deportado judío se dice: “¿Pero qué he hecho yo? ¡Yo no he hecho nada!”. Hay esa singularidad en la raíz misma. Lo mismo podría decirse de los gitanos, en el sentido europeo de la palabra: los cingaros, los *romi*, que decían los alemanes. Esa población (que tiene que ver con los gitanos españoles, aunque estos están más integrados) es exterminada. Y fueron exterminados de veras, y son muchos menos que los judíos, no se pueden comparar numéricamente, pero son exterminados por la misma razón: porque eran cingaros. Podían ser médicos o caldereros, pero eran cingaros: “¡Fuera! ¡Exterminados!”.

132

Hay esa singularidad. Luego la singularidad del proceso mismo: la selección, la cámara de gas, la voluntad de destrucción organizada sistemáticamente. Yo creo que el problema para hacer una representación exacta de esto está en el ánimo de, por no querer aceptar el término “holocausto” o el término *shoah*, olvidarse de la singularidad. El otro problema consiste en exagerar la singularidad hasta el punto de pensar que no hay otra. Este proceso también existe. Ahora se acaba de publicar un libro muy interesante de una señora que se llama Alma Stern. El libro se titula *Le savoir déporté* (*El saber deportado o de los deportados*). Es un libro muy interesante, lo repito, pero en él no hay más que judíos. Hemos llegado al extremo contrario. Todo lo que sirve para elaborar la teoría y el concepto y la realidad (al menos conceptual, porque yo no sé si de verdad existe un saber deportado) todo lo que se da como elemento de referencia real, no textual, es judío. Como si no hubiese habido más que deportados judíos en los campos. Eso tampoco es verdad. Ha habido centenares de miles de deportados porque eran resistentes, porque eran rusos, porque estaban en el maquis, porque eran yugoslavos del ejército de Tito. ¡Por favor no me diga usted! Hay que buscar siempre ese equilibrio, y la historia, sobre todo en hechos tan trágicos, no tan elaborada científicamente, tiende siempre a globalizar las cosas: “¡Los judíos, y fuera los demás!”, o “¡Los resistentes, y fuera los demás!”. Hay que tener en

cuenta la singularidad, y yo afirmo, naturalmente, que existe una singularidad del exterminio judío. Hay cosas que son para ellos como para de los demás y otras que les son muy particulares.

—**¿Qué opina usted de la representación del holocausto en los documentales históricos?**

—El documental histórico es una cosa muy difícil porque quedan muy pocos documentos reales filmados en el momento mismo. En los archivos nazis se han encontrado algunas fotos que se han salvado de la destrucción de los archivos. Lo que queda es la posibilidad del testimonio documental, pero eso establece una diferencia. No es lo mismo estar que no estar. Esto no es una crítica al film *Shoah*, de Lanzmann, pero, a fin de cuentas, es cine y no es más que cine. Estamos en Jerusalén y hay un señor, un peluquero, que está contando unas cosas con mucha emoción. Unas cosas de las que no ves nada. Es un documental, sí, porque no hay ninguna razón para poner en duda que ese señor es un testigo de verdad, una víctima de verdad, y, por consiguiente, tiene derecho a contarnos lo que nos cuenta, pero hay una escenificación. En el momento en que lo cuenta bien, se emociona y deja las tijeras para hacer un gesto, ya está escenificando. Además, eso si lo cuenta bien. Si lo cuenta mal, Lanzmann no puede utilizarlo en la película. A mí no me molesta, pero comprendo que la gente le diga, “Bueno, señor, esto no es un documental”. El documental ideal es imposible, porque eso habría que haberlo hecho en aquel momento. Con una cámara escondida y filmando las cosas que se pueden ver. Eso es muy difícil. Entonces, claro, siempre es necesario cierto grado de reconstrucción de la memoria, de los lugares, de los hechos. Salvo que hay, en algunos casos, documentales sobre la liberación de los campos, del descubrimiento de los campos. Luego hay este otro archivo, todavía desconocido, de Spielberg, el autor de *La lista de Schindler*, que sistemáticamente ha enviado a tipos por el mundo entero para interrogar y grabar el sonido y la imagen de los testimonios de todos los judíos supervivientes del mundo. Eso es una tarea descomunal. No sé si llegará a tenerlo todo, pero conozco a muchos que ya han testimoniado ante las cámaras de Spielberg. Ese archivo va a proporcionar una selección para películas o va a permitir que los investigadores del futuro, que harán tesis como usted, vayan a ver y a oír e incluso a descubrir analíticamente cosas que no se han dicho todavía. O sea que hay posibilidades de documental; aunque sean limitadas, hay posibilidades de documental. Pero que no nos digan los hombres del estilo de Lanzmann: “Estamos mostrándoles la verdad”.

—Aun así, Lanzmann reivindica que *Shoah* sea concebida como una obra de arte y no como un documental, ya que lo que él pretende es que el espectador utilice la imaginación para reconstruir la verdad histórica. Este es, entonces, un nuevo planteamiento que no busca las imágenes de archivo, sino que, de hecho, las niega.

—No sé si las niega porque no las hay y construye, entonces, una teoría, interesante, sobre la ausencia de las imágenes de archivo. Él ha llegado a decir en una polémica en Francia, no recuerdo el motivo exacto, que si se descubrieran imágenes de la cámara de gas en funcionamiento habría que destruirlas. ¡No, por favor! Está bien su teoría. Así lo ha hecho él, aunque son nueve horas de película. Hay momentos de su película, extractos, que se han utilizado y se pueden seguir utilizando durante decenios, porque son un testimonio, o una obra de arte testimonial, que son imprescindibles, pero a veces Lanzmann es un poco fundamentalista.

—¿Qué opinión le merece el documental *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais, con el que usted colaboró en *La guerra ha terminado* y *Stravinsky*?

134

—Creo que es extraordinario. Es un muy buen documental, porque precisamente Resnais empezó su labor cinematográfica haciendo documentales de arte sobre pintores, sobre *El Guernica*, de Picasso. Es un documentalista que ha hecho muchas cosas. Y es un muy buen documental porque no hace ninguna trampa. Lo que es de hoy está en color; lo que son documentos de archivo está en blanco y negro. Además, hay un relato muy bien escrito por Jean Cayrol, que es un ex deportado. Un escritor que había sido deportado y que sabía de lo que hablaba: de lo que había vivido. O sea, hay un relato y unas imágenes correlativas que no pretenden, y nunca han pretendido, tener la verdad global pero que pretenden crear una especie de impresión sobre la cual se puede reflexionar. Creo que es un buen documental, una buena introducción a un conocimiento documental de lo que son los campos de concentración.

—Porque en el caso del documental, ¿es usted partidario de la mezcla de ficción y documentos?

—Tiene que haber mezcla de ficción y realidad, porque como la realidad ha desaparecido y no quedan documentos... Sin la imagen del momento es necesaria una mezcla con la ficción. Ficción en el sentido de reconstrucción de la realidad.

—Usted también menciona que cuando iba al cine después de salir de Buchenwald, proyectaban noticiarios antes de las pelí-

culas, en los que aparecían imágenes de la liberación de los campos. Esas imágenes se reunieron en un documental *Memory of the camps*, en el que participó Hitchcock. Estas imágenes de la liberación de los campos, ¿serían para usted las verídicas, las que podían acercarse más a lo que habían sido los campos?

—Exactamente. No sé si nadie ha intentado poner esas imágenes en orden. Ver las que hay del ejército americano, del ejército inglés, o de los otros ejércitos que van abriendo los campos. Quedan imágenes rusas. De los rusos se ha dicho, y creo que es verdad, aunque no lo sé, que ellos no filmaron la liberación de Auschwitz, sino que la reconstruyeron. Que el documento ruso que existe de la liberación de Auschwitz no es un documento hecho en el momento, sino que es como una obra de teatro, en la que volvieron a entrar para poder filmarlo tranquilamente y bien. Es una reconstrucción de la realidad, pero hecha en el momento mismo.

—¿Cómo tendría que explicarse la vivencia de los campos en el documental?

—No lo sé. Como de antemano sé que es imposible hacerlo... Ahora es imposible en torno a los campos de verdad. Hay varias opciones. Una de las posibilidades es en forma cinematográfica, de movimiento de actores. O descubrir archivos nuevos, cosas hechas. O reutilizar el archivo fotográfico que puede existir.

—Y sobre las películas de ficción, le quisiera preguntar por dos de las películas que más polémica han causado en los últimos diez años: *La lista de Schindler* y *La vida es bella*. ¿Qué opinión le merecen como obra de ficción sobre los campos?

—Yo, por una decisión de principios, soy adversario de los adversarios. O sea, soy adversario de los que dicen “¡Esto es un crimen, esto es un sacrilegio!” y todas esas cosas que se han dicho. No se puede hablar así, es traicionar, es humillar la memoria. No. Creo que es importante que no se cometan errores fundamentales del realismo de la imagen o errores de incomprensión conceptual de lo que fueron los campos. La ficción de Spielberg en *La lista de Schindler* y la ficción de Benigni en *La vida es bella* son muy diferentes, ya que la segunda es un cuento de hadas, una fábula. Lo otro es una película realista, dura, fuerte. Que quiere ser así y lo es. Si en una película de Spielberg hubiera algo que nos dijera que los deportados eran todos antisemitas y que además eran más antisemitas que los SS, o cosas de ese tipo, sería tergiversar la realidad. Pero eso no está. Ni en una ni en otra. Creo que la fábula permite que un público que hasta ahora no se había interesado por el tema

lo esté, y, por consiguiente, se multiplica por no sé cuantos miles de veces la amplitud de público de los documentales strictu sensu. A través de *La lista de Schindler*, un público nuevo capta nueva información donde no hay ningún elemento negativo de tipo revisionista, y donde hay una emoción suficiente para interesarse, para saber más e ir más allá. No es obligatorio que cada espectador de *La lista de Schindler*, haya indagado por su cuenta, pero algunos lo habrán hecho. Alguno después de *La lista de Schindler* habrá leído a Primo Levi u otras cosas. Y volviendo a Lanzmann, que es muy fundamentalista y que dice: "Horror, traición". Yo prefiero el intento de reconstrucción de Spielberg a la fábula de Benigni, porque la fábula está en el filo de la navaja constantemente. A punto de caer en lo imposible, en lo desagradable, y se salva porque es un gran artista. Cuando el padre, para seguir con la leyenda, con la fábula que le ha contado al hijo, llega y traduce lo que dice el SS, está al borde de lo insoportable, pero al borde. Ahora bien, como es una fábula y lo hace para salvar al hijo, se admite, y funciona. Además, luego viene el hijo y le cuenta: "Me han dicho que aquí hacen jabón con nosotros". O sea que se da la información de otra manera.

136

—Usted, que a menudo menciona a Primo Levi, y que lo cita, ¿qué es lo que le parece más significativo de su obra?

—Es muy difícil decir una cosa. Debería decir muchas cosas. Lo que yo resaltaría es que en Primo Levi hay una mezcla de absoluta frialdad científica narrativa y de emoción. El ejemplo es ese capítulo donde habla de la cita del canto de Ulises, de Dante,<sup>1</sup> en el marco de una decisión totalmente fría. No es que sea fría porque él es frío sino fría en el sentido de deliberadamente objetiva. Él está contando una cosa a través de esa evocación, pura evocación, porque tampoco es demasiado prolijo. Yo creo que la gran virtud de Levi es la escritura totalmente dominada que permite decir cosas con frialdad científica y al mismo tiempo hacer circular una especie de

<sup>1</sup> Jean el Pikolo, compañero del *Kommando* químico, pide a Primo Levi que le enseñe algunas palabras de italiano en el trayecto que recorren juntos para ir a recoger el rancho. Levi empieza a recitar el canto de Ulises de la *Divina comedia*. "Quién sabe por qué me he acordado de él: pero no tenemos tiempo de escoger, esta hora ya no es una hora. Si Jean es inteligente, lo entenderá. Lo entenderá: hoy me siento capaz de todo. [...] Jean está atentísimo, y yo empiezo, lento y con cuidado: *Y de la antigua llama el más saliente / de los cuernos torcióse murmurando / cual llama que del viento se resiente; / luego se fue la punta meneando / como si fuese lengua y así hablara / y echó fuera la voz y dijo: 'Cuando...'*". Al rememorar los versos de Dante en ese breve trayecto, Levi consigue abstraerse de la penosa vida de Buna-Monowitz, y transmite, como dice Jorge Semprún, la emoción característica de su relato.



emoción de cultura o de emoción sentimental o de emoción político-moral. Esa es la gracia. En el fondo, lo grande de Levi es cómo ha sabido expresar literariamente el contenido de su experiencia.

**—La idea de culpabilidad se considera una aportación de Levi. Una culpabilidad que sentían, especialmente, los supervivientes judíos. ¿Usted ha sentido esta culpabilidad?**

—No, no. Yo personalmente no la he sentido. Entiendo perfectamente que esta culpabilidad sea uno de los componentes, de los elementos de la memoria judía de los campos. Es otra de las singularidades de la experiencia judía. Lo entiendo porque precisamente la experiencia judía de los campos es que se llega con la familia y se ve como separan a unos, que van a la cámara de gas, y a otros no. “¿Por qué yo? ¿Por qué me han salvado a mí?”. La entiendo perfectamente, pero no la comparto porque no es la mía. Si yo hubiese sido judío y hubiese llegado con papá y mamá, y hubiese visto desaparecer a unos y a otros, pues todavía estaría preguntándome: “¡Pero, por favor, soy culpable de vivir, en cierto modo!”. La entiendo perfectamente, pero no la puedo compartir. Por otro lado, no quiero que se me imponga a mí la culpabilidad. Porque hay algunos que te imponen la culpabilidad: “Tú tienes que sentirte culpable”. Me siento privilegiado, me siento superviviente, que no tiene ningún mérito, como tampoco lo tendría haber muerto. La suerte en todos los sentidos, no sólo la suerte metafísica, sino la suerte concreta de haber estado en ese campo, en ese momento, donde había tales deportados, donde había un grupo de comunistas que te ayudan.

**—Usted al salir de los campos ha podido comprobar que hay diferencias entre los campos de concentración y los de exterminio. ¿Cuáles serían estas diferencias?**

—Hay diferencias. Cada campo tiene su propia historia. Quien está vinculado a un trabajo de tipo militar, de armamento, tiene más posibilidades de sobrevivir. Otros no. Hay el trabajo kafkiano que cuenta Levi: en la fábrica de Buna donde él trabajaba nunca se produjo nada. Es un objetivo puramente kafkiano. Todo eso diferencia mucho los campos. El régimen es común a todos: empieza la jornada a la misma hora en todos los campos, el tipo de ración alimentaria es muy comparable, por no decir idéntica en todos los campos, el horario de trabajo es más o menos el mismo en todos los campos, en fin, hay elementos estadístico-sociológicos que son los mismos. Pero dentro de eso, el hábitat interno siempre es hecho por los deportados. Ahí empiezan las diferencias: en el campo X son presos comunes de origen alemán y en el campo Y

son presos comunes pero de origen polaco, y en el campo tal son presos políticos. Ese margen que hay de diferencia humana hace que las cosas cambien mucho. Recuerdo perfectamente lo que me decía Elie Wiesel. Él llegó a Buchenwald evacuado de Auschwitz en enero o febrero de 1945, el campo fue liberado a finales de enero y su padre murió en el campo. Hablando de su experiencia muchos años después, él compara su experiencia de Buchenwald con Auschwitz y dice que aquél era otro universo, que aquél era otro mundo.

**—Y a pesar de todo, estaba en el “Campo Pequeño” de Buchenwald.**

—Estaba en el “Campo Pequeño”, estaba en las peores condiciones porque el “Campo Pequeño” estaba abarrotado y las condiciones de ración alimenticia eran malísimas en aquella época, el último mes de Buchenwald. Era otro universo. Y casi me dice: “Lo vuestro no era nada”.

## 2. LOS CUADROS DE ANÁLISIS DE LA ACCIÓN DE *EVERYTHING IS ILLUMINATED*

A continuación muestro los cuadros en los que he vaciado las acciones de la novela y a partir de los cuales he elaborado el análisis narratológico expuesto en el capítulo 5. Para comprender la información que contienen, es necesaria una explicación previa. En primer lugar, elaboré y numeré correlativamente el listado de las acciones.<sup>718</sup> En segundo lugar, agrupé las acciones en secuencias (o grupos de acciones), puesto que las acciones no son independientes, sino que para tener coherencia dependen las unas de las otras, y se agrupan en el texto con el objetivo de narrar una serie de sucesos. Y finalmente, en tercer lugar, agrupé las secuencias en grupos más amplios (que llamo bloques) a los que les asigné una letra del alfabeto. Cada *bloque* tiene asignada una letra para poderlo localizar (A, B, C, D, E...), y cada *secuencia*, también tiene asignado un número en relación con el bloque al que pertenece (por ejemplo, E1 y E2).

En la página siguiente reproduzco un cuadro, a modo de ejemplo, para mostrar cómo está organizada la información que vacié de la novela para poder trabajar las acciones. Es este cuadro de ejemplo aparecen los siguientes criterios de análisis, de derecha a izquierda, y de más concreto a más general:

- 1) el listado de las *acciones* (en el recuadro de línea simple)
- 2) las *secuencias* (en el recuadro de línea doble)
- 3) los *bloques*, que son agrupaciones de secuencias (en el recuadro de línea gruesa)

Finalmente, es necesario remarcar que la compleja trama de la novela me ha obligado a dividir el análisis de las acciones de la novela en tres grupos: las acciones de las tramas A y C, las acciones de la trama B<sub>1</sub> y las acciones de la trama B<sub>2</sub>.

---

<sup>718</sup> Para ello seguí los tres criterios de Mieke Bal expuestos en el capítulo 5: el criterio de cambio, de elección y de confrontación, para determinar cuales son las acciones de la novela. BAL. *Teoría de la narrativa*, p.22

Veamos uno de los cuadros a modo de ejemplo:

Bloque E	Nº	Secuencias	Nº	Acciones
INDICACIONES PARA ENCONTRAR TRACHIMBROD	E1	Los ucranianos que encuentran en el camino no les ayudan a encontrar Trachimbrod	35	Inician la búsqueda de Trachimbrod preguntando. El hombre de la gasolinera no ha podido nunca hablar de Trachimbrod
			36	La gente que se encuentran por el camino no les indican como llegar a Trachimbrod (no lo saben o no quieren indicárselo)
			37	Alex se acerca a preguntar a la casa de una anciana
			38	La anciana no quiere decir nada de Trachimbrod a Alex
			39	Alex insiste en las preguntas a la anciana
			40	La anciana dice que ella es Trachimbrod

Los bloques de secuencias con su letra identificativa

➔

Letra y número de cada secuencia

➔

Las secuencias

➔

Número de cada acción

➔

Listado de las acciones de la novela

**2.1.1. Análisis de la acción de las tramas A y C**

Bloque A		Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones
INTENCIÓN INICIAL DEL VIAJE		A	Encontrar Augustine	1	Jonathan Safran Foer quiere encontrar a Augustine y por esto contrata los servicios de Turismo Ancestral y viaja a Ucrania

Bloque B		Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones	
<p align="center">ANTES DE INICIAR EL VIAJE</p> <p>Padre de Alex no quiere hacer el viaje y convence a Alex y a el abuelo que lo hagan ellos</p>		B1	Alex acepta hacer el viaje	2	El padre de Alex no quiere hacer este viaje porque coincide con días festivos	
				3	El padre de Alex le pide a Alex y al abuelo que hagan ellos el viaje con Jonathan en su lugar	
				4		Alex accede a hacer de guía porque quiere conocer a un americano, y una parte del país desconocida
				5	<i>Conflicto 1:</i> Abuelo no quiere hacer viaje	El abuelo se niega a hacer el viaje
		B2		6		El padre de Alex le pide al abuelo por favor que haga el viaje
				7		El abuelo accede a hacer el viaje
				9		El abuelo tiene muy mala disposición a hacer el viaje
		B3		10	<i>Conflicto 2:</i> Abuelo no viaja sin perra	El abuelo quiere que la perra lo acompañe durante el viaje
				11		El padre se niega a que la perra los acompañe al viaje
				12		El abuelo se niega a hacer el viaje si no va la perra

Bloque C		Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones	
<p align="center">VIAJE EN COCHE: ODESA-LVOV-LUTSK (C)</p> <p>Recogen a Jonathan a la estación de Lvov. Malhumor constante del abuelo.</p>			Recogen a Jonathan en la estación de Lvov.	8	El abuelo tiene muy mala disposición para hacer el viaje	
				13	El abuelo y Alex inician su viaje con destino a la estación de Lvov	
		C1		<i>Conflicto 3:</i> error de ruta. Abuelo malhumorado con Alex	14	Jonathan tiene miedo a los perros y no quiere viajar con la perra
				<i>Conflicto 4:</i> Jonathan tiene miedo a los perros y no quiere viajar con Sammy Davis Junior	15	A la perra le gusta Jonathan y se le pone encima y lo molesta
		C2			16	Jonathan no puede hacer nada por impedir viajar con la perra del abuelo
					17	El abuelo está malhumorado y desagradable durante el primer día de viaje
					18	Alex arregla los improperios del abuelo porque no quiere que Jonathan se lleve una mala impresión de ellos
		C3			19	El abuelo y Alex inician su viaje con destino a la estación de Lvov

Bloque D	Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones
<p><b>NOCHE PREVIA A LA BÚSQUEDA(D)</b></p> <p>Llegada al hotel, cena, charla y dormir. Acumulación de tensiones y distensión. Comparten la intención: encontrar a Augustine</p>	D1	<p><i>Conflicto 5:</i> Le cobran el doble del precio por la habitación</p>	20	El abuelo y Alex deciden parar por la noche para dormir en un hotel
			21	Alex no quiere que Jonathan hable en el hotel porque teme que le cobren más por ser americano
			22	Jonathan no entiende porque quieren que calle y habla en inglés
			23	El recepcionista del hotel le cobra el doble del precio de la habitación a Jonathan
	D2		24	Jonathan no quiere comer carne
			25	Alex, el abuelo y la camarera no entienden porque Jonathan no come carne
			26	La camarera le trae patatas hervidas a Jonathan, y al pinchar la primera, le cae al suelo, cosa que causa una gran carcajada a todos
			27	Jonathan les explica con detalle la historia de su abuelo y porque quiere encontrar a Augustine
	D3		28	El abuelo y Alex escuchan con atención la historia de Jonathan
			33	El abuelo y Alex toman una copa y expresan su voluntad de encontrar a Augustine
			34	El abuelo y Alex no pueden dormir en toda la noche y se preguntan qué hizo el abuelo durante los años de guerra
	D4		29	La perra Sammy Davis Junior quiere entrar en la habitación de Jonathan
30			Jonathan no quiere que la perra entre en su habitación	
31			Alex deja entrar a la perra en la habitación de Jonathan cuando él duerme	
32			Sammy Davis Junior destruye los mapas para encontrar Trachimbrod	

CONEXIONES INTERNAS DE LOS BLOQUES B – C – D			
B	B1		<p>Dos conflictos por Secuencias</p> <p><i>Acción creciente</i></p> <p>Tensión que culmina con la distensión (las carcajadas del accidente de la patata)</p> <p>Es una búsqueda difícil "La muy rígida búsqueda" (adelanta las dificultades del nudo de la narración)</p>
	B2	Conflicto 1	
	B3	Conflicto 2	
C	C1	Conflicto 3	
	C2	Conflicto 4	
	C3		
D	D1	Conflicto 5	
	D2	Conflicto 6	
	D3	Distensión	
	D4	Conflicto 7	
			<p>Perra</p> <p>Perra</p> <p></p> <p></p> <p>Perra</p>
			<p>La perra como un agente que, también en acción creciente, genera una tensión en el viaje, puesto que lo dificulta. Función, puesto que la destrucción de los mapas es una dificultad más por el viaje.</p>

E	Indicaciones para encontrar Trachimbrod
F	El misterio de la identidad de la anciana
G	Casa de Lista
H	Historia del exterminio de Trachimbrod y de la familia de Lista; historia de Lista
I	Historia del exterminio de Koiki

<b>Bloque E</b>		<b>Nº</b>	<b>Secuencias</b>	<b>Nº</b>	<b>Acciones</b>
INDICACIONES PARA ENCONTRAR TRACHIMBROD	E1		Los ucranianos que encuentran en el camino no les ayudan a encontrar Trachimbrod	35	Inician la búsqueda de Trachimbrod preguntando. El hombre de la gasolinera no ha oído hablar nunca de Trachimbrod
				36	La gente que se encuentran por el camino no les indican el camino a Trachimbrod (no lo saben o no se lo quieren indicar)
	E2		La anciana los ayuda a encontrar Trachimbrod	37	Alex se acerca a preguntar a la casa de una anciana
				38	La anciana no quiere decir nada a Alex de Trachimbrod
				39	Alex insiste en las preguntas a la anciana
				40	La anciana dice que ella es Trachimbrod

<b>Bloque F</b>		<b>Nº</b>	<b>Grupos de acciones</b>	<b>Nº</b>	<b>Acciones</b>
EL MISTERIO DE LA IDENTIDAD DE LA ANCIANA	F1		Alex cree que ha encontrado Augustine, pero la anciana no es Augustine	41	Alex cree que ha encontrado a Augustine
				42	La anciana invita al abuelo, a Alex y a Jonathan a entrar a su casa
				43	El abuelo, Alex y Jonathan quieren saber el sentido de todos los objetos que guarda ordenados la anciana
				44	La anciana no es Augustine. Se llama Lista

<b>Bloque G</b>		<b>Nº</b>	<b>Grupos de acciones</b>	<b>Nº</b>	<b>Acciones</b>
CASA DE LISTA	G1		Lista les explica historias del pasado. Los jóvenes quieren escucharlas y el abuelo no, por eso la insulta	45	La anciana les explica historias del pasado
				46	Entre las muchas historias, Lista les explica la historia de Herschel y su amigo Eli, que lo mató
				47	Alex y Jonathan quieren conocer las historias del pasado que les explica Lista
				48	El abuelo insulta y acusa de mentirosa a Lista y no quiere conocer más historias del pasado
				49	La anciana pide a los jóvenes que salgan de la habitación
	G2		Secretos entre los ancianos	50	La anciana y el abuelo intercambian secretos dentro de la casa
				51	Alex quiere conocer las historias que anciana le explica al abuelo
				52	Alex quiere conocer la historia del abuelo (intención)
	G3		Voluntad de conocer los secretos y las relaciones entre abuelos y nietos	53	Alex quiere conocer cosas de la relación de Jonathan con su abuela
				54	Jonathan le explica a Alex cosas sobre su abuela



Bloque H	Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones
		Lista los acompaña, lentamente, a Trachimbrod	55	Lista acompaña a los 3 a Trachimbrod
	H1		56	Lista no quiere subir al coche para ir a Trachimbrod, y van en coche siguiendo a Lista que anda muy lentamente
			57	Llegan a Trachimbrod. El Abuelo, Alex, y Jonathan quieren conocer la historia de Trachimbrod, o al menos, lo que Lista les puede explicar de Trachimbrod
HISTORIA DEL EXTERMINIO DE TRACHIMBROD			59	Los nazis concentran a los judíos en la plaza del pueblo y quieren que los hombres escupan, maldigan, pisen y rasguen la Torah, bajo amenaza de muerte a sus familias
			60	El padre de Lista se niega a escupir sobre la Torah
			61	El general nazi amenaza de matar a la madre y a la hermana de 4 años de Lista
			62	El general nazi mata a la madre y la hermana pequeña de Lista
			63	El padre se niega a escupir sobre la Torah
			64	El general nazi amenaza a la hermana embarazada de Lista
			65	Los nazis disparan alas partes de la hermana embarazada de Lista
			66	El padre se niega a escupir sobre la Torah
			67	El general nazi le dice que si no escupe la dejarán morir de dolor
			68	El padre se niega a escupir sobre la Torah
HISTORIA DEL EXTERMINIO DE LA FAMILIA DE LISTA			69	El general nazi le dice que escupa a la Torah o lo dejarán vivo
			70	El padre escupe sobre la Torah
			71	El general nazi mata al padre
			72	Ella se arrastra por el pueblo pidiendo ayuda y como no la socorren va al bosque, dónde sorprendentemente no muere, y sobrevive
			58	Lista les explica la historia de su hermana:
HISTORIA DE LISTA	H3	Historia de Lista: Se desvela la identidad de Lista	73	Lista dedica su vida, desde entonces, a recoger los restos de la gente del pueblo
			75	Lista no habla de la historia de su hermana, sino de su propia historia

Bloque I	Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones
HISTORIA DEL EXTERMINIO DE KOLKI	11	Miran los objetos de la caja	74	Lista le da a Jonathan un caja con objetos diversos cuando vuelven de nuevo a su casa
			76	El Abuelo, Alex y Jonathan quieren ver el contenido de la caja
HISTORIA DEL EXTERMINIO DE HERSHEL.	12	La fotografía de dentro de la caja	77	El abuelo saca una fotografía de la caja y le saca importancia a la fotografía porque no quiere que Alex y Jonathan seden cuenta de quien aparece
			78	Jonathan mira la fotografía y se da cuenta que uno de los hombres que aparece es igual que Alex
HISTORIA DEL ABUELO	13	La historia del exterminio de Herschel. Historia del abuelo	79	Alex y Jonathan quieren saber porque Alex y el hombre de la fotografía se asemejan tanto y quieren saber saber la historia que hay detrás
			80	El Abuelo les explica que los de la fotografía son él, su mujer, su hijo, y su amigo Herschel. "El era mi amigo y yo le maté"
			81	Los nazis agrupan a la gente del pueblo de Kolkí en la plaza del pueblo
			82	Los nazis quieren que los habitantes del pueblo delaten a los judíos
			83	Los habitantes del pueblo no quieren morir, y van delatando a todos los judíos bajo las coacciones nazis
			84	El abuelo no quiere delatar a Herschel
			85	El general nazi apunta a la cabeza del abuelo para que delate a un judío
			86	El abuelo no quiere morir
			87	El abuelo no quiere dejar a su mujer y a su bebé
			88	El abuelo se ve obligado a delatar a Herschel
89	Herschel no quiere morir			
	90			Los nazis ponen a los judíos en la sinagoga y los queman vivos

E	E1	Los ucranianos del camino no les ayudan a encontrar Trachimbrod		Historia de Lista
	E2	La anciana los ayuda a encontrar Trachimbrod		
F	F1	Alex cree que ha encontrado Augustine, pero la anciana no es Augustine		
G	G1	Lista les explica historias del pasado. Los jóvenes quieren escucharlas pero el abuelo no, por eso insulta a Lista		Historia del abuelo
	G2	Secretos entre los ancianos		
	G3	Voluntad de conocer los secretos y relaciones entre abuelos y nietos		
H	H1	Lista los acompaña, lentamente, a Trachimbrod		Historia de Lista*
	H2	Historia de la familia de Lista		
	H3	Historia de Lista: se desvela la identidad de Lista		
I	I1	Miran los objetos de la caja		
	I2	La fotografía de dentro de la caja		Historia del abuelo*
	I3	La historia del exterminio de Herschel. Historia del abuelo		

\*Se desvela el misterio de Lista y del abuelo

Bloque J	Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones
MALTRATO DE PEQUEÑO IGOR	J1	Aceptación del maltrato y voluntad de protección de Pequeño Igor	94	Alex revela que su padre es un maltratador
			95	Su padre maltrata a Pequeño Igor
			96	Alex quiere proteger a Pequeño Igor
ALEX ECHA DE CASA A SU PADRE	J2	Alex decide hacer fuera y hace fuera de casa a su padre	97	Alex decide hacer fuera de casa a su padre
			103	Alex se enfrenta a su padre y le dice que se marche para siempre
			104	Alex le da el dinero a su padre y le dice que no vuelva
			105	Su padre accede y se marcha de casa
J3	Orgullo del abuelo	106	El abuelo se siendo muy orgulloso de Alex porque ha hecho fuera de casa a su padre maltratador y se ha convertido en un hombre bueno y decente	

Bloque K	Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones
EL PROCESO DE DEGRADACIÓN DEL ABUELO TRAS EL VIAJE	K1	Alex ahorra dinero para ir a vivir a los EE.UU. y abuelo está deprimido	92	Alex quiere ir a vivir a los Estados Unidos con Pequeño Igor
			93	El abuelo está muy deprimido desde su viaje para encontrar a Augustine
	K2	Abuelo quiere dinero y Jonathan no sabe si dárselo	98	El abuelo le pide el dinero que Alex tiene ahorrado para ir a los EE.UU. con la intención de encontrar a Augustine
			99	Alex no sabe si dar le o no el dinero
	K3	El dinero sirve para el padre, el abuelo se suicida	102	Alex no le da el dinero al Abuelo y utiliza ese dinero para pagar a su padre y que no vuelva a casa
107			El Abuelo se suicida	

Bloque L	Nº	Grupos de acciones	Nº	Acciones
AMISTAD DE ALEX Y JONATHAN Y CRÍTICA DE ALEX A LA FICCIÓN DE JONATHAN	L1	De voluntad de amistad a necesidad de ruptura de amistad	91	Alex y Jonathan quieren conservar su amistad y por eso se escriben
			100	Alex se enfada con Jonathan por lo que lee en los capítulos que Jonathan le manda de las historias de Brod y Safran, puesto que cree que en la ficción se deberán hacer felices a los personajes
	101	Alex quiere que Jonathan escriba cosas buenas de su familia y le pide: "Haznos buenos"		
	108	Alex y Jonathan se dejan de escribir		

## 2.2. Análisis de la acción de la trama B<sub>1</sub>

Bloque A. Accidente carreta				
Nº	Secuencias	nº	Acciones	
A0	Acontecimiento fundacional: accidente de la carreta	1	"Corría el 18 de marzo de 1791 cuando el carro de doble eje en el que iba o no iba montado Trachim B se precipitó en las profundidades del río Brod"	
1º anillo (A1) Los personajes más cercanos al hecho (a)	Hannah y Chana	2	Las gemelas Hannah y Chana son las primeras en ver los curiosos objetos que emergen del río. Hannah llora, Chana ríe mientras entra en el río para ver los objetos que salen del agua	
		3	El "desgraciado usurero Yankel D" ve a las hijas del Honorable Rabino dentro del agua, y les grita para que salgan, porque teme que se hagan daño	
		4	El buen pescadero Bitz Bitz pregunta a Yankel que sucede desde la barca y este le pide que vaya a buscar al Honorable Rabino, al médico y al hombre de leyes	
		5	Sofiowska sale de detrás de un árbol, afirma haberlo visto todo, y da su explicación de lo que ha sucedido en el accidente	
		6	Sofiowska afirma que el conductor de la carreta era Trachim B, y que el carro iba demasiado deprisa por la carretera, y de repente se elevó por los aires, por un viento procedente de Kiev, o por un ángel provisto de alas rígidas como el mármol para llevarse consigo a Trachim.	
A1 (b)	Primeras dudas del testimonio de Sofiowska	7	Yankel duda del testimonio de Sofiowska y pregunta: "¿Trachim no era el zapatero de Lutsk que murió de neumonía hace medio año?"	
	Respuesta d Sofiowska a las dudas. Las dudas aumentan	8	Sofiowska responde: "Ese era Trachim, con u. No con i. Ese Trachim murió la Noche de la Noche más Larga. Espera, no. Murió por ser un artista"	
A2 (a)	Bitz Bitz difunde la noticia y la gente llega al sitio del accidente	9	Bitz Bitz va avisando a la gente del pueblo que ha habido un accidente	
2º anillo (A2) La gente llega al lugar del accidente (a)	Pregunta 1. Respuesta 1a Pregunta 2 Respuesta 2	10	Los habitantes de Trachimbrod se van acercando al lugar en el que ha tenido lugar el accidente	
		11	¿Estamos seguros de que ha muerto? Preguntó una voz	
		12	Bastante, contestó Sofiowska	
		13	¿Intentaste salvarle? Inquirió Yankel	
		14	No, dice Sofiowska	
		A2 (b) Acción derivada respuesta 2: Shloim se sumerge para salvar al conductor Pregunta 3 Pregunta 4 Pregunta 5 Fuerte viento recorre el shtetl Respuesta 5 Pregunta 6	15	Shloim se sumerge en el agua con la intención de intentar salvar a quien conducía la carreta y luego sale sin éxito
			16	¿Le has encontrado? Pregunta Isaac, el hombre de leyes
			17	¿Alguien sabe con exactitud cuánto tiempo lleva ahí abajo?
			18	¿Estaba solo o tenía esposa? Pregunta la llorosa Shanda
			19	Una fuerte corriente de viento silbo con fuerza por las calles del shtetl
			20	Sofiowska responde: "Tenía esposa [...] Tenía un par de tetas de lo más voluptuoso"
21	¿Cómo sabes todo esto?, preguntó una voz			

2º anillo (A2) Preguntas y respuestas para aclarar el accidente (b)	Respuesta 6	22	"Una vez, cuando era niño, fui a Rovno a cumplir un encargo para mi padre. Estuve en la casa de ese Trachim [...] tenía una joven esposa de grandes tetas, un pequeño apartamento repleto de adornos, y una cicitriz que le iba el ojo a la boca, o de la boca al ojo, tanto da".
	Pregunta 7	23	El rabino le pregunta si le pudo ver la cicitriz
	Respuesta 1b	24	"Lo que está claro es que ya no está vivo" afirma Menasha, el médico
	Respuesta 1c	25	"Y, aunque estuviera vivo, no podríamos sacarle" dijo Shloim
	Proclama	26	Se acuerda que el Shtetl debe de hacer una proclama
	Pregunta 8	27	"¿Cuál era su nombre exacto?, pregunta Menasha"
	Pregunta 5 bis	28	"¿Podemos afirmar con seguridad que tuviera esposa?, preguntó la llorosa Shanda"
	Pregunta 9	29	"¿Las niñas vieron algo?, preguntó Avruum R"
	Respuesta 9a	30	"Las niñas no vieron nada, dijo Sofiowska. Yo vi que no vieron nada."
	Acción derivada respuesta 9: las gemelas rompen a llorar	31	"Y las gemelas, esta vez las dos, rompieron a llorar"
	Dudas sobre el testimonio de Sofiowska	32	"No podemos fiarnos únicamente de su palabra, dijo Shloim" refiriéndose a Sofiowska
	Respuesta 9b	33	"No preguntéis a las niñas, dijo Yankel. Dejadas en paz. Ya han pasado bastante"
	Debatir sobre lo que no sabían: el accidente	34	Para entonces, casi la totalidad de los trescientos singulares habitantes del shtetl se había congregado con el resuelto propósito de debatir aquello de lo que nada sabían"
	Debatir: actitud habitual	35	Esta era una actitud habitual. "El mes anterior la discusión había versado sobre si el hecho de tapar para siempre el agujero del bajel comportaría una enseñanza positiva para los niños, y dos meses antes había tenido lugar el cruel y cómico debate acerca de la imprenta", etc.
Solución propuesta por el rabino	36	El rabino propone no dar por zanjado el asunto, no rellenar el certificado de defunción. "¿Y SI DAMOS ADECUADA SEPULTURA AL CUERPO, QUEMAMOS TODO LO QUE LLEGUE HASTA LA ORILLA, Y DEJAMOS QUE LA VIDA SIGA ADELANTE PLANTANDO CARA A LA MUERTE?"	

**Bloque B. Descubren al bebé**

	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Acontecimiento fundacional 2: descubren a la niña	B1	Descubren a la niña	37	Mientras discuten que hacer la niña Hannah anuncia que ve algo entre la espuma del agua: "flotaba un bebé muy pequeño, una niña con los ojos aún pegados, morada como el corazón de una ciruela"
Reacciones concretas	B2	Reacción gemelas	38	"Las gemelas, cual fantasmas, se escondieron tras la capa de su padre."
		Reacción caballo	39	"El caballo del fondo del río, amortajado por el húmedo cielo nocturno, cerró sus fatigados ojos."
		Reacción hormiga prehistórica anillo Yankel	40	"Y la hormiga prehistórica del anillo de Yankel, que permanecía inmóvil en el ámbar color de miel desde mucho antes de que Noé clavara la primera tabla, ocultó la cabeza entre sus múltiples patas. muerta de vergüenza."

Bloque C Trachimday	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Acontecimiento fundacional 3: tradición Trachimday	C	Concurso para encontrar a Trachim	41	Se insta una tradición vinculada a la caída al agua de la carreta" durante los siguientes ciento cincuenta años, el shtetl organizaría un concurso anual para "encontrar" a Trachim"

#### Bloque D. Reacciones en la comunidad

Bloque D	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Versiones sobre qué pasó en el accidente	D1	Versión 1	42	"Había quien decía que Trachim nunca sería encontrado, y que la propia corriente le habría cubierto de sedimentos hasta proporcionarle adecuada sepultura"
		Versión 2	43	"había quien sospechaba que el destino de Trachim no fue quedar aplastado bajo el peso del carro, sino que la corriente le arrastró hacia el mar, a la deriva"
		Versión 3	44	"quizá una viuda le encontró y le llevó a su hogar: le compró una butaca, le cambió de suéter cada día, le afeitó hasta que el pelo dejó de crecer, le metió esperanzada en su cama cada noche, le susurró dulces naderías en lo que le quedaba de oreja, se rió junto a él ante una taza de café, lloró a su lado ante unas fotos amarillentas, le habló con avidez de sus deseos de tener hijos "
		Versión 4	45	"Algunos arguyeron que nunca hubo cadáver. Que Trachim, el rey del timo, quiso estar muerto sin morir"
		Versión 5	46	Otra versión apuntaba a la locura de Sofiowska
		Versión 6	47	Harry V, elaboró un prolongado argumento relativo a la presencia de la esposa de Trachim. Tal vez, conjeturó Harry, ella rompió aguas y, tal vez, Trachim espoleó al caballo hasta alcanzar una velocidad vertiginosa con el fin de llegar a un médico antes de que el bebé naciera. Cuando iban a toda velocidad Trachim se volvió hacia ella, y, tal vez, en ese instante fatídico, carro y pasajeros cayeron al río. Entre el último aliento de la madre y el último esfuerzo del padre, por liberarse nació el bebé. Tal vez. Pero ni siquiera Harry pudo explicar la ausencia del cordón umbilical.
		Versión 7	48	Los Anillos de Ardisht creían que Brod era la reencarnación de Trachim. Cuando este se enfrentó al juicio final, su alma no estaba lista para trascender, así que se le concedió la oportunidad de enmendar el mal de toda la generación previa volviendo a la tierra.
Opuestos 1 Escisión de la comunidad en dos: Verticales y Oblicuos (a)	D2(a)	Motivo de la escisión de la comunidad en dos	49	La división en dos de la comunidad se remonta a 200 años antes. El origen de la separación es una mosca que los incordia mientras están colgados de una cuerda con polea para estar más cerca de Dios. El Rabino se lo tomó como una prueba divina. Los que aguantaron a pesar de la mosca y no dejaron caer el libro de oraciones superaron la prueba.
		Escisión de la comunidad en Verticales y Oblicuos	50	Esta escisión genera una ruptura de la comunidad judía en dos grupos, los Verticales (prefieren caer antes que soltar el libro) y los Oblicuos (prefieren soltar el libro antes que caer)
		Exageración de los Verticales	51	"Algunos verticales llegaron al extremo de negarse completamente a caminar, para enfatizar aún más el dramatismo de la caída. Lo cual implicaba, por supuesto, su incapacidad para asistir a la sinagoga. REZAMOS SIN REZAR, decían. HONORAMOS LA LEY, TRANSGREDIENDOLA."

		Indiferencia mutua entre Verticales y Oblicuos	52	"Salvo por las escasas ocasiones en que Verticales y Oblicuos tiraban de la sinagoga en direcciones opuestas, intentando hacer al shteti más secular o más sagrado, cada grupo hacía su vida, sin prestar demasiada atención a las actividades del otro."
Opuestos 2 Hombres y Mujeres en la sinagoga (b)	D2 (b)	Prohibida la entrada de las mujeres en la sinagoga: causan malos pensamientos	53	Las mujeres no estaban autorizadas a entrar en la sinagoga Vertical porque provocaban malos pensamientos de los hombres
		(Cambio) Acceso de las mujeres al lúgubre sótano de la sinagoga	54	En 1763 se alcanzó una solución de compromiso. Se las autorizaba a entrar en la sinagoga, pero debían rezar en un sótano lóbrego y húmedo, bajo un suelo de vidrio.
		Los hombres les miran los escotes	55	Pero los hombres les miraban los escotes a las mujeres
		Solución: llenar el sótano de basura	56	El Venerable Rabino tuvo que abordar el desconcertante asunto. La solución adoptada fue llenar el sótano de basura del Brod.
		Las mujeres velan a través de un agujero tallado en el muro trasero de la sinagoga	57	La opción final fue la de tallar un orificio del tamaño de un huevo en el muro trasero de la sinagoga, a través del cual una mujer, y solo una, podía ver el arca y los pies de los hombres.
El pasado influye el presente 1: Origen del odio de las mujeres	D3	Mujeres ven a Brod por el agujero	58	Fue a través de ese agujero que las mujeres del shteti tuvieron la oportunidad de ver a Brod, por turnos
		Mujeres odian a Brod	59	Las mujeres se hicieron una imagen mental deformada de Brod, y su imposibilidad de tocarla hizo que odiaran a la pequeña Brod

Bloque G Trachimbrod	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Acontecimiento fundacional 4: Nombre para el shteti	G1	Obligación de dar nombre al shteti	98	En 1791 un magistrado de reclamó un nombre para el shteti y el Rabino propuso una elección popular.
		Votaciones populares	99	Se hicieron las votaciones
		Sofowska vigila la urna, la lleva a Lvov y se hace el recuento de votos	100	Sofowska fue el encargado de vigilar la urna con los nombres escogidos y la llevó a Lvov donde hicieron el recuento de votos
		Nombre oficial del shteti: Sofowska	101	El shteti recibe el nombre de Sofowska.
G2		El pueblo indignado, decide no llamarlo Sofowska	102	El pueblo se indigna "ante tamaño agravio –que el shteti tuviera que llevar el nombre de ese imbécil-, los ciudadanos sí tenían un nombre que no usar"
		Nuevo nombre del pueblo: Trachimbrod	103	Se decidió hacer un sorteo alternativo y ganó el nombre de Trachimbrod, escogido por Yankel en honor a su hija.

	Con el nuevo nombre algo cambia, a pesar que la mayoría de cosas permanecen	104	"En cierto modo, Trachimbrod se convirtió en un lugar distinto al anónimo shtetl que había existido en ese mismo lugar" a pesar que la mayoría de cosas siguieron como de costumbre."
	Nueva consciencia de identidad (vergonzosa)	105	Pero, con el nombre, llegaría una nueva consciencia de identidad, que a menudo se reveló de forma vergonzosa."

Acontecimientos traumáticos	Bloques	Secreto/Misterio	Resolución
Aparición-adopción de Brod	E,F,H,I	Ocultan a Brod su pasado	En el desenlace
Violación de Brod	I,J,K	¿Qué favor le pide al Kolker?	
El maltrato del Kolker a Brod	L,M	Brod ya no lo ama	

Bloque E. Adopción de Brod			
No	Secuencias	nº	Acciones
Adopción de Brod	Honorable Rabino decide dar a Brod en adopción	60	El Honorable Rabino decidió que se daría la niña en adopción
	E1	61	Se presentaron 52 demandas de adopción con sus respectivos argumentos
	Yankel afortunado: recibe a Brod en adopción	62	Como no sabía a quien darle la niña cogió una de las peticiones al azar y el afortunado fue Yankel
La memoria I	Yankel recibe la noticia a punto de concluir servicio semanal	63	"Yankel recibió la noticia de su buena suerte cuando los Oblicuos estaban a punto de concluir el servicio semanal"
	E2	64	En el servicio semanal de los Oblicuos "el recolector de patatas narcoléptico Didi S." explica la importancia de la memoria: "Lo más importante es recordar. [...] el qué no es tan importante como el hecho de recordar. Es el acto de recordar, el proceso de la remembranza, el reconocimiento de nuestro pasado... Los recuerdos no son más que pequeñas oraciones a Dios, si creyéramos en ese tipo de cosas... Sé que las escrituras dicen algo al respecto, o esto exactamente"
	Feligreses quieren incorporar sueños recurrentes al libro	65	Lila F., Shloim, y Yankel han tenido sueños recurrentes y los quieren contar para que sean recogidos en el Libro de los Sueños Recurrentes



Libro de los Sueños Recurrentes	E3	Antes, hay que leer sueños anteriores	66	Pero antes, susurró Shanda, debemos revisar las entradas del mes anterior. Hay que retroceder si queremos avanzar (Ver cuadro)
Adopción de Brod	E1	Felicitaciones a Yankel	81	Dos representantes de la Congregación Vertical anuncian a Yankel "¡Tu serás el padre del bebé del río! Y los fieles lo felicitan "¡Mazel tov!"



#### LIBRO DE LOS SUEÑOS RECURRENTE

Sueño	Nº acc	Explicación del Sueño Recurrente
Sueño 1 (512)	67	"4:512 El sueño del sexo sin dolor. Hace cuatro noches soñé con las manecillas del reloj que descendían del universo como si fueran gotas de lluvia, con una luna como un ojo de color verde, con espejos e insectos, con un amor eterno. No era esa sensación de plenitud que tanto necesitaba, sino la sensación de no estar vacío. El sueño acabó cuando noté que mi marido me penetraba."
Sueño 2 (513)	68	"4:513 El sueño de los ángeles que soñaban con hombres. "Soñé con una escalera por la que subían y bajaban ángeles, caminando como sonámbulos. [...] Tropecé con un viejo ángel, le desperté. [...] Tenía el mismo aspecto que mi abuelo justo antes de morir. [...] Oh, dijo el ángel, precisamente estaba soñando contigo"
Sueño 3 (514)	69	4:514 El sueño de, por tonto que parezca, el vuelo
Sueño 4 (515)	70	4:515 El sueño del vals del banquete, la hambruna, y el banquete
Sueño 5 (516)	71	4:516 El sueño de los pájaros incorpóreos (46): Sueño en el que se recuerda un hecho vivido por un personaje anónimo. Un pájaro choca contra la venta en la que se vela la muerte de un hijo. Se dan cuenta que el pájaro ha dejado una señal en el cristal: "La sombra, prueba más fehaciente de la existencia del pájaro que el pájaro en sí... ¿Quién estaba conmigo mientras velaba el cadáver de mi hijo, cuando me disculpé para ir a enterrar a ese pájaro con mis propias manos?"
Sueño 6 (517)	72	4:517 El sueño del enamoramiento, el matrimonio, la muerte, el amor. Sueño en el que la vida del que sueña se reproduce un número infinito de veces. "Sucede de nuevo un número infinito de veces: nos conocemos, nos casamos, tenemos hijos, repetimos los éxitos y los fracasos, exactamente igual, siempre incapaces de realizar el menor cambio. Estoy pegado a una rueda imparables, y cuando siento que la muerte me cierra los ojos, como lo ha hecho"
Sueño 7 (518)	73	4:518 El sueño del movimiento perpetuo
Sueño 8 (519)	74	4:519 El sueño de las ventanas bajas
Sueño 9 (520)	75	4:520 El sueño de la paz y la seguridad. Una mujer da me da a luz y me entrega a mi madre que le da las gracias. "Me has dado un hijo, el regalo de la vida. Y por esta razón, porque procedía de un cuerpo extraño, nunca sentí temor ante el cuerpo de mi madre y podía abrazarla sin vergüenza, solo con amor. Como no procedía de su cuerpo, mi deseo de ir a casa nunca me llevaba hasta ella, y yo era libre para decir Madre, y querer decir solo Madre"
Sueño 10 (521)	76	4:521 El sueño de los pájaros incorpóreos (47): Haciendo el amor con su mujer, ya mayor, recuerda un día de niño a unas palomas sueltas en su casa, mientras su madre cocina
Sueño 11 (522)	77	4:522 El sueño de conocer a tu yo más joven

Sueño 12 (523)	78	4:523 El suelo de los animales, de dos en dos
Sueño 13 (524)	79	4: 524: El sueño de no tendré vergüenza
Sueño 14 (525)	80	4: 525 El sueño que nosotros somos nuestros padres. El sentido de la memoria está en las argollas de la cadena padres-hijos. "¿Qué había en esa imagen que me atraía de tal modo? ¿Qué era lo que me gustaba de ella? Y entonces lo reconocí. Era muy sencillo. En el agua vi el rostro de mi padre, y ese rostro vio el rostro de su padre, y así sucesivamente, retrocediendo hacia el amanecer de los tiempos, hasta llegar a la cara de Dios, a cuya imagen fuimos creados."

Bloque F Yankel	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Yankel cuida al bebé	F1	Bebé a casa de Yankel	82	Esa misma tarde Yankel llevó al bebé a su hogar
		Yankel le cuida y le habla	83	Tiene un gran afecto por el bebé y le habla mucho
		Modo peculiar de cuidar	84	Cuida al bebé de un modo atípico: "con unos periódicos arrugados y una fuente honda de pan le construyó una cuna, y la depositó con cuidado en el interior del horno, para que el ruido de las pequeñas cascadas no perturbara sus sueños."
		Bebé con cuerpo manchado por la tinta	85	El cuerpo del bebé aparecía tatuado con la tinta del periódico. "En ocasiones la acunaba en sus brazos hasta dormirla, y la leía de izquierda a derecha, enterándose de toso cuanto necesitaba saber acerca del mundo. Si no estaba escrito en su piel, carecía de importancia."
		Precedentes en el periódico	86	Se lee en el periódico: "ITERMINO LA ÉPOCA DE LAS MANOS TENIDAS! ¡COLGAREMOS AL RATONI O, SOFIOWSKA, ACUSADO DE VIOLACIÓN, SE DECLARA POSEIDO POR PERSUASIÓN DEL PENE: "SE ME FUERON LAS MANOS". O AVRUM R, FALLECIDO TRAS UN ACCIDENTE EN EL MOLINA, HA DEJADO UN GATO SIAMÉS [...] GORDO COMO UN CERDO. SI ALGUIEN LO ENCUENTRA EL LIBRE DE QUEDARSELO".
		Hijos	87	Yankel había perdido a sus dos hijos (uno por fiebres y el otro muerto en el molino de harina)
Historia de Yankel	F2	Esposa	88	La esposa de Yankel lo abandona y simplemente le dejó una nota "no he podido evitarlo" a la vista de todo el mundo. "Él pudo odiarla por haberla dejado a la vista de todos, [...] pero su esposa fue su primer y su único amor [...] se manera que se obligó a entender, o a fingir que entendía."
		Infidelidad	89	Su esposa lo dejó por un burócrata bigotudo de Kiev. "Ella quería estar sin Yankel."
		Intenta perder la nota	90	Dobló la nota en forma de lágrima e intentó perderla. Pero no pudo perderla
		Safran era el antiguo nombre de Yankel	91	"Había perdido hasta un nombre: era Safran antes de huir del shtetl, fue Safran desde su nacimiento hasta su primera muerte. [...] Antes del juicio, Yankel-alias-Safran era un nombre incondicionalmente admirado."
		Mal aconsejado, pierde su buen nombre	92	Aconsejado por el abogado se declaró culpable, los habitantes del pueblo lo insultaron. "Al final perdió su licencia de usurero. Pero no solo eso. Con ella perdió también su buen nombre, lo cual, como se dice, es lo único peor que perder la salud".

		Regresó del exilio	93	Se marchó del pueblo y vivió de lo que pudo en los pueblos de los alrededores. Al cabo de tres años regresó: "Pasados tres años regresó al shtetl -yo soy la prueba última de que todos los ciudadanos que parten acaban regresando- y comenzó una vida tranquila, pegado a los bordes de Trachimbrod"
La influencia de la historia de Yankel sobre Brod	F3	Consecuencia del origen de Brod: Yankel le esconde la verdad a Brod y le inventa una nueva historia	94	Yankel decide esconderle la verdad a la niña: "Yankel inventó una historia acerca de la temprana muerte de su madre -indolora, durante el parto- y respondió a las múltiples preguntas que iban surgiendo del modo que, a su entender, causara menos daño a la niña." Por amor a ella creó toda una ficción, una historia imaginada. Incluso se inventa cartas de amor falsas que la madre imaginaria le escribe a Yankel
		Consecuencia de la vida de Yankel: Yankel se repite no estoy triste	95	"No estoy triste, se repetía a sí mismo una y otra vez, <i>No estoy triste</i> . Como si pudiera llegar a convertirse algún día. O engañarse. O convencer a los otros, ya que lo único peor que estar triste es que tu tristeza sea de dominio público. <i>No estoy triste</i> . <i>No estoy triste</i> . <i>No estoy triste</i> ."
		La nota arriba a Brod	96	"Un día cuando aún era niña, Brod la descubrió. La nota se las había arreglado para ir a parar a su bolsillo derecho, como si tuviera voluntad propia, como si ese garabato de cuatro palabras deseara infringir el castigo a la realidad. <i>No he podido evitarlo</i> ."
		Consecuencia: jamás dice nada a Yankel	97	Y una de dos: o bien la niña percibió la inmensa importancia que se desprendería de ella, o bien la consideró algo absolutamente intrascendente. Lo cierto es que nunca lo mencionó a Yankel"

Bloque H Ocultar la verdad	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Todos le ocultan la verdad de Brod	H1	Las mujeres no le cuentan la verdad	106	Las mujeres del shtetl miraban a Brod por encima del hombro, pero eran demasiado supersticiosas para revelarles a Brod su verdadera historia.
		Yankel no le cuenta la verdad	107	Yankel no tenía valor para contarle que él no era su padre, y que su padre verdadero estaba en el fondo del río.
		Yankel inventa historias fantásticas para Brod	108	"Así que, echando mano de su descontrolada imaginación, creó nuevas historias salvajes y pobladas de personajes extravagantes. Inventó historias tan fantásticas que ella no tuvo más remedio que creérselas."
Repercusión de silenciar la verdad en Brod: tristeza, distancia y amor	H2	Brod detecta la tristeza de Yankel	109	Brod detecta la tristeza de Yankel y le pregunta por ella
		Brod hace suya su tristeza	110	Brod hace suya la tristeza de Yankel y descubre 6.1.3 tristezas distintas
		Brod no está enamorada	111	Brod no está enamorada. Brod deseaba estar enamorada pero "no amaba la vida. No tenía ninguna razón convincente para vivir".

			112	Distancia entre Brod y Yankel	"Pero mi remota y solitaria antepasada no amaba a Yankel, no en el sencillo e imposible sentido de la palabra. En realidad, apenas le conocía. Y él apenas la conocía a ella. Conocían íntimamente los aspectos de sí mismos en el otro, pero no al otro en sí".
			113	La misma distancia que entre el Jonathan narrador y la abuela	"Eran extraños, como mi abuela y yo"
			114	Pero se lo dieron todo el uno al otro	Pero eran, el uno para el otro, lo más parecido a un cuento mercededor de amor. De manera que se lo dieron todo el uno al otro.
			115	Yankel envejece e intenta detener el deterioro	Yankel era consciente que envejecía y temía por la situación en la que dejaba a Brod. Se cuidaba para detener en rápido deterioro que le consumía.
	H3		116	Sueño recurrente: vivir siempre con Brod	4:812 El sueño de vivir para siempre con Brod. Yankel sueña en no envejecer, ninguno de los dos. Sueña que todos los ojos se cierran con los suyos. A veces el sueño se convierte en un sueño donde ambos mueren juntos. Imagina la vida futura de ella, en la que él ya no está (se casará, tendrá hijos) y siente celos de no vivir cosas que lo harían feliz
			117	Yankel ama a Brod	Yankel perdía la memoria y apuntaba las cosas en el techo de su habitación: "Tu eres Yankel. Tu amas a Brod".
			118	Secreto 1	Secreto 1: Yankel recubre el reloj con tela negra
			119	Secreto 2	Secreto 2: El Honorable Rabino de los Verticales se despierta una mañana y se pregunta "¿PERO QUÉ PASA SI?"
			120	Secreto 3	Secreto 3: Rachel F. de los Oblicuos se despierta una mañana y se pregunta "¿Pero qué pasa si?"
			121	Secreto 4	Secreto 4: la menstruación de Brod (no se lo cuenta a Yankel)
			122	Secreto 5	Secreto 5: la mayoría de las masturbaciones de Sofiowska
			123	Secreto 6	Secreto 6: La llorosa Shanda dejó de llorar
			124	Secreto 7	Secreto 7: Las gemelas del rabino dejaron que el resto de los habitantes del shtetl creyeran que no habían visto nada sobre el accidente del carro en el que iba o no iba montado Trachim B
			125	Secreto 8	Secreto 8: Envuelve todos los relojes con tela negra, y el de bolsillo con un pañuelo negro
			126	Secreto 9	Secreto 9: Deja de observar los Shabats, para olvidar que ha pasado otra semana
			127	Secreto 10	Secreto 10: Evita el sol porque las sombras, en realidad, también son relojes
			128	Secreto 11	Secreto 11: "En ocasiones siento tentaciones de pagar a Brod, piensa para sí, no porque haya hecho algo malo sino por lo mucho que la amo"
			129	Secreto 12	Secreto 12: Cubre la ventana con negros ropajes
			130	Secreto 13	Secreto 13: Forra el calendario con papel negro
			131	Secreto 14	Secreto 14: Lee el diario de Brod mientras ella se baña
Yankel ama a Brod y teme su muerte					
Secretos recurrentes					

Anotaciones en el diario de Brod	H5	Diario 1	132	Diario: 18 marzo 1803. Brod está abrumada por las lecturas y el trabajo intelectual que se impone a sí misma. Debe de terminar de leer unos libros porque al día siguiente se los devuelve al hombre al que Yankel se los compró
		Diario 2	133	Diario: 20 de junio de 1803 Reflexiona entorno esta cita "En lo más profundo de su alma, los jóvenes están más solos que los ancianos". Llega a la conclusión que unos y otros están solos de maneras distintas
		Diario 3	134	Diario: 23 de septiembre de 1803. No hay nada en el mundo mejor que escribir el diario porque este no la malinterpreta
		Conclusión a las anotaciones del diario de Brod	135	Brod se vuelve una experta, como Yankel, en confundir lo que es con lo que era y lo que debería ser con lo que podría ser.

Bloque I Matrioskas	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Brod se busca a sí misma con un telescopio	11	Telescopio	136	Evita los espejos y se busca a sí misma con la ayuda de un poderoso telescopio.
Brod ve a sus descendientes (c.2000)	12	Ve una casa estrecha	137	En el estudio del espacio va más allá del cielo, las estrellas y acaba en una casa estrecha.
		Ve a una mujer	138	A través de la ventana inferior izquierda ve a una mujer fregando un plato con un estropajo, que canta para sus adentros. Se aparta el pelo y le puede ver mejor el rostro.
		Ve una habitación con una fotografía de una madre y una hija	139	En la ventana inferior derecha ve una cómoda atestada de libros, y dibujos. Presta atención a una fotografía de una niña cogida de la mano de su madre.
		Ve una cama vacía	140	En uno de los dormitorios de la planta superior hay una cama vacía.
		Ve escrito "Augustine y yo, 21 febrero de 1943"	141	A la izquierda hay otra habitación vacía, un estudio o sala de juegos. Hay un cigarro a medio fumar, y un pedazo en el escritorio, escrito con una letra parecida a la suya: <i>Augustine y yo, 21 de febrero de 1943</i>
Brod se entera de su futura violación	13	Ve a una chica leyendo el <i>Libro de los Ancestros</i>	142	El ático no tiene ventanas, y Brod mira a través de su pared. Ve a un chico que parece tener su misma edad, y una chica. El chico le lee a la chica un ejemplar del <i>Libro de los Ancestros</i> .
		Primera violación Brod	143	El chico lee: LA PRIMERA VIOLACIÓN DE BROD D
		Se entera de cuándo, dónde y quién la violará	144	Tuvo lugar durante las celebraciones que siguieron a la 13 fiesta del Trachimday, el 18 de marzo de 1804. Cuando regresa a su casa después de haber hecho el papel de reina del festejo, se le acercó el hacendado loco Sofiowska.
No se entera de todo: los chicos se duermen			145	Los chicos se duermen, ya no leen más, y ella no puede saber como continúa su futuro.

Bloque J Trachimday 1804	Nº	Secuencias	nº	Acciones
El Trachimday de 18.03.1804 Brod se dispone para la fiesta. Yankel le recuerda que no tiene obligación de ir	J1	Brod es la persona más deseada	146	A los doce años, Brod ya había recibido al menos una propuesta de matrimonio de cada uno de los habitantes de Trachimbrod, y es la persona más deseada del shtetl y alrededores
		Se viste de sirena	147	Se vistió con el vestido de sirena para Reina del Cortejo de la 13ª celebración del Trachimday
		Yankel le recuerda que no debe ir	148	Yankel le dice que no hace falta que vaya, ya que ambos han hablado varias veces de la ceremonia y consideran que es una estupidez. Yankel la intenta convencer que no vaya.
		Brod está decidida	149	Brod recuerda la descripción de su violación, pero continúa adelante
		Yankel la espera en casa	150	Yankel la espera en casa, y ella va a la celebración
El Trachimday de 18.03.1804: Ceremonia del Trachimday	J2	El Trachimday fue idea de Bitz Bitz	151	Bitz Bitz tuvo la idea de conmemorar la negativa del carro a subir a la superficie. Por ello, se atan varios objetos y personas del shtetl con cuerda blanca por todo el shtetl
		Los jóvenes en la orilla i desfilada de carrozas	152	Los jóvenes más fuertes se alinean en la orilla, mientras van pasando las carrozas de los distintos pueblos (Kolki, Lutsik, Samy, Kovel, etc.) cubiertas de mariposas de colores
		Brod la Reina del Cortejo	153	Brod iba sobre la plataforma central de la carroza de Trachimbrod con un grupo de chicas del shtetl.
		Brod lanza los sacos al agua	154	Cuando la carroza se paró, El Tolerable Rabino movía la cabeza para indicar a Brod cuando debía lanzar los sacos al agua.
		Los hombres se lanzan a su búsqueda	155	El rabino dio la señal, y los hombres se lanzaron al agua para sumergirse en su busca.
		Shalom de Kolki encuentra el saco con el dinero	156	Shalom de Kolki, encontró el saco con las 18 monedas de oro
El Trachimday de 18.03.1804: El sexo y el brillo coital	J3	Ese día la gente hacía el amor	157	"La gente hacía el amor, con furia y avidez, en los oscuros rincones que separaban las casas y bajo las cuerdas que colgaban de los sauces llorones".
		El brillo coital	158	Los astronautas desde el espacio, cuando la gente hace el amor, ven un diminuto rayo de luz. Es más exactamente un brillo coital, un resplandor especial.

El Trachimday de 18.03.1804: Muerte de Yankel	J4	El brillo coital se aprecia un siglo y medio después	Los brillos cóitales podrán ser apreciados desde el espacio un siglo y medio después	159	Trachimday es el único día en que Trachimbrod es visible	Trachimbrod solo resulta visible desde el espacio el día del Trachimday. Es el único momento del año que el diminuto pueblo genera suficiente voltaje copulativo como para ser visto desde el espacio
		El brillo coital transmite un mensaje: estamos aquí y estamos vivos	"Estamos aquí, dirá el resplandor de 1804 en un siglo y medio. Estamos aquí y estamos vivos"	160	Yankel ha muerto	Brod llegó a casa, llamó a Yankel y lo buscó. Lo encontró muerto en el estudio.
		Yankel piensa en Brod cuando muere: Todo por Brod	"El había intentado no tocar nada desde que sintió el primer fogonazo de calor en el cráneo. Contempló incómodo cómo le cedían las piernas, y le invadió una sensación de profunda vergüenza cuando comprendió que moriría en el suelo, solo en la magnitud de su dolor, cuando comprendió que moriría sin poder contar a Brod lo hermosa que estaba ese día y el corazón tan grande que tenía (algo mucho más importante que tener un buen cerebro), y que él no era su verdadero padre, pero que deseaba serlo, cada día y cada noche de su vida; sin poder explicarle el sueño de la vida eterna con ella, de morir con ella o de no morir nunca. Murió con una mano aferrada a la arrugada hoja de papel y la otra acariciando la cuenta de ábaco. [...] garabateado con una letra infantil, pudo leer: <i>Todo por Brod.</i> "	161		
El Trachimday de 18.03.1804: El Kolkler en la ventana	J5	El Kolkler está mirando por la ventana	En ese mismo instante un relámpago iluminó al Kolkler que había ganado el saco de monedas en la ventana.	162		
		Brod le grita que se marche	Brod le grita que se marche	163		
		El no se quiere ir	Y él no quiere marcharse sin ella	164		
		Ella le pide un favor	"Entonces hay algo que debes hacer por mí, dijo ella. Y su vientre se encendió como el foco de una luciérnaga, con un brillo mayor que el de cien mil vírgenes haciendo por primera vez el amor."	165		
Bloque K Llegada luna	Nº	Secuencias	Acciones	nº		
		La abuela llama a la madre de Jonathan	La abuela de Jonathan le grita a su madre, que tiene 21 años, que vaya rápido frente al televisor	166		
		Las dos observan emocionadas la llegada del hombre a la luna	Las dos observan emocionadas como el hombre llega a la luna. Lloran juntas, con las mejillas pegadas.	167		
1969: el día que el hombre llega a la luna	K	El astronauta afirma ver algo, porque ve el resplandor proveniente de Trachimbrod	El astronauta dice en un susurro, <i>Veo algo, mientras contempla sobre el horizonte lunar la diminuta aldea de Trachimbrod. Definitivamente hay algo allí.</i> "	168		
		Ellas no oyen al astronauta	ninguna de las dos oye lo que dice el astronauta	169		

Bloque L El accidente	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Brod no quiere que el Kolker trabaje en el molino	L1	Brod no quiere que el Kolker trabaje en el molino	174	La historia de la Esfera se remonta a la súplica de Brod al Kolker, cuando decide trabajar en el molino: "No vayas. Por favor, busca otro empleo o no trabajes. Pero prométeme que no irás"
		El Kolker se mantiene y la intenta tranquilizar	175	El Kolker responde a Brod, embarazada, que no pasa nada, que es un trabajo excelente y que tendrá mucho cuidado
		Brod llora y se lo intenta impedir	176	Brod lloró, le escondió la ropa, interrumpió su sueño, y trató de imponer su voluntad
el accidente	L2	Brod ama al Kolker y desearía que Yankel lo supiese	177	Ella está muy enamorada del Kolker, y sólo desearía que Yankel supiese lo feliz que es
		Accidente: se le ciava la sierra en la cabeza	178	El Kolker tiene un accidente. Una hoja dentada se soltó de los cojinetes, y salió volando y fue chocando con las paredes del molino, hasta que se ciava en medio del cráneo del Kolker
		Sobre vive	179	No muere y sobrevive con la sierra dentada clavada en el centro de su cabeza
		En la visita al doctor, lo insulta impulsivamente	180	Va a ver al doctor. Puede hablar con normalidad, pero lo que le sucede es que inesperadamente y sin que venga a cuento insulta al doctor
		El Kolker cambia su actitud hacia Brod	181	El Kolker cambia su actitud hacia Brod desde el accidente
El maltrato consecuencia del accidente	L3	La insulta	182	Empezó, de vez en cuando a insultarla
		Se pelean	183	Con el tiempo, cualquier motivo justificaba una pelea
		La empuja a pegar	184	"No había transcurrido ni un año del accidente cuando empezó a pegarle. Pero ella lo aceptaba porque era solo una o dos veces por semana
		Las mujeres lo contemplan complacidas	185	Las mujeres del pueblo contemplan complacidas el sufrimiento de Brod, y lo justificaban
		Brod se acostumbra a las palizas	186	Con el paso del tiempo, Brod se acostumbró a recibir una paliza cada mañana, antes de ir al trabajo, y antes de cenar
		El Kolker no se pelea en el trabajo	187	El kolker contenía por completo los ataques de ira en el trabajo
		Brod entiende los golpes como un señal de amor	188	Brod entendía los ataques de el Kolker no como señales de violencia, sino como una muestra de amor violento, "obligado a herir a la persona que más deseaba amar"



Bloque M La historia del Kolker	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Brod se cansa del maltrato	M1	El Kolker da un regalo de cumpleaños a Brod, que se pone a llorar	189	El día del cumpleaños de Brod, el Kolker le da un regalo, y ella se pone a llorar Ella le confiesa que no lo ama: "¡Aléjate! ¡No quiero que vuelvas a tocarme nunca más!" Brod salió y escapó corriendo, y él la persiguió alrededor de la casa hasta que acabaron cansados El entra y destroza la casa Ella después de ver todo lo que hay que arreglar después de su estropicio, sube a hablar con él El le pide a ella que finja que lo ama Acuerdan dormir en habitaciones distintas separadas por un agujero, por el que se ven, se hablan y se tocan
		Ella ya no lo quiere	190	
		Ella huye, y él la persigue	191	
		El destroza la casa	192	
El Kolker y Brod hacen un acuerdo	M2	Ella va a hablar con él	193	
		El le pide que finjan que lo ama	194	
		Duermen en habitaciones distintas separadas por un agujero	195	
El Kolker se marchita		El Kolker se marchita	196	El Kolker se fue marchitando hasta que adquirió el aspecto de un octogenario
		Brod le pide un cambio de nombre Brod hace lo mismo y reza el Kaddish antes de que esté muerto	197	Brod le pide que se cambie el nombre de Shalom, alias el Kolker, a Safran, por un nombre que vio en el techo de Yankel, y que a la vez es el nombre que pondrían al abuelo de Jonathan
Brod lo da por muerto antes de tiempo	M4	Ella cambia de actitud cuando él se lo dice	201	Lo mismo le pasó a Brod, y empezó a contar los días que le quedaban al Kolker y a organizar su Kaddish antes que estuviese muerto
			202	Él se lo hizo notar y ella cambió de actitud.

Bloque N	Nº	Secuencias	nº	Acciones
El Kolker le desvela a Brod que Yankel no era su padre	N	Charlan	203	Se mantenían despiertos y charlaban a través del agujero
		El kolker le devela su secreto: Yankel no era tu padre	204	El Kolker le desveló a Brod su secreto: "Yankel no era tu verdadero padre"
		Te amo, dijo ella	205	"Te amo, dijo ella, y por primera vez en su vida, las palabras tenían sentido"
		18 días después: nace su 3º hijo, muere el Kolker	206	Dieciocho días después nació el bebé, y en ese mismo momento, murió el Kolker, sin haber visto a su tercer hijo

Nº	Entrada del libro	Explicación en la entrada del Libro de los Ancestros
L.A. 20	LA PRIMERA VIOLACIÓN DE BROD	Brod se encuentra con Sofiowska camino a casa, él le empieza a hablar, y ella, siguiendo el consejo de Yankeľ, continúa caminando porque Sofiowska habla mucho. Cuando él la agarra del brazo, la para y le pregunta adónde va, ella contesta "Prometi a mi padre que comeríamos pifia juntos, y luego tarde". El le dice que es mentira lo que está contando, y le explica que puede que lo desconozca, pero le está mintiendo: "Has dicho que lo prometiste a tu padre. [...] Yo plantado ante ti, debo repetirte que me estás mintiendo". Sofiowska la retiene, la agarra por el pelo, y con una navaja le corta los tirantes del traje de sirena. [Elipsis en la que se sobreentiende la violación de Brod]. Ella llega a casa, encuentra a Yankeľ muerto, y ve al Kolker al otro lado de la ventana. Cuando le pide que se marche y él insiste en quedarse, ella le dice: "Entonces hay algo que debes hacer por mí" "A la mañana siguiente, encontraron a Sofiowska ahorcado en el puente de madera. Las manos, amputadas, colgaban de sus pies con cuerdas y en el pecho podía leerse, escrito con el pintalabios rojo de Brod: BESTIA"

Bloque P	Nº	Secuencias	nº	Acciones
El amor de Brod al Kolker a pesar del maltrato	P1	Brod ama al Kolker a pesar del maltrato	305	La Esfera le cuenta que cuando ya dormían en habitaciones separadas, Brod entraba en su habitación a pesar de los maltratos que él le propiciaba para cuidarlo. "Ella estuvo conmigo, hizo todas esas cosas y muchas otras más, cosas que nunca contaré a nadie, y nunca me amó. Eso es amor."

Bloque O	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Le hacen una estatua al Kolker	O	Los hombres le hacen una estatua al Kolker, símbolo del azar	207	Los hombres del molino querían hacer algo por Brod y alzaron una estatua de bronce del Kolker en el centro de la plaza del shtetl, como símbolo de fuerza y vigilancia, aunque la gente la tomó como símbolo del azar.
		Los azares de la vida del Kolker (5)	208	"fue el azar el que determinó que consiguiera el saco de monedas ese Trachimday, y el que le llevó junto a Brod justo en el mismo momento en el que Yankeľ la dejaba. Fue el azar el que puso la hoja de acero en su cabeza, el que la había mantenido allí u el que había hecho coincidir su muerte con el nacimiento de su hijo"
		La estatua se parece a los descendientes, porque la retocan con la fisonomía de los descendientes	209	La gente iba a ver a la estatua y le tocaban su nariz, de modo que tuvo que ser retocada varias veces. Cada vez que se retocaba tomaban a un descendiente del Kolker como modelo, de manera que la estatua se parecía a sus descendientes y estos se parecían a la estatua

### 2.3. Análisis de la acción de la trama B<sub>2</sub>

Bloque A. Presentación de Safran		
Nº	Secuencias	nº
Safran la mañana de su boda	A1	170
	A2	171
		172
		173

Bloque B. El día de la boda de Safran		
Nº	Secuencias	nº
La boda de Safran	Le pide a la esfera que no permita que se odie a si mismo	210
	Se casa	211
El banquete	La familia de la novia lo prepara todo	212
	El banquete es el mayor evento de 1941	213
El viento	Los no invitados, los excluidos	214
	Viento sobrecogedor, que lo tira todo	215
La infidelidad secreta	Esperemos que se equivoquen: todo decae después de la boda	216
	Se acuesta con Maya, hermana de la novia, el día de boda	217
	Zosha no quiere que Safran cambie, porque para ella es perfecto	218

Bloque C	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Safran, víctima del azar	C	Victima del azar	219	"Mi abuelo se preguntó si era él algo más que una víctima del azar"
		Nace con dientes, no suficiente leche, brazo muerto	220	"De manera que fue por culpa de los dientes, supongo, que se quedó sin leche; y por culpa de esa ausencia de leche se le murió el brazo derecho."
		Por eso no trabaja en el molino de harina	221	"Gracias a ese brazo muerto, sin embargo, nunca llegó a trabajar en el amenazador molino de harina."
		Ni va a la guerra	222	Gracias a ese brazo muerto, también "fue exonerado de unirse al pelotón que condenó a sus compañeros de clase a una muerte segura en cruentas y desesperadas batallas contra los nazis"
		Augustine se enamora de él	223	El brazo le salvaría una vez más al provocar que Augustine se enamorara de él y le salvara
		No sube al <i>New Ancestry</i> y no acaba en Treblinka	224	El brazo le salvaría una vez más, "años más tarde, cuando no le permitió viajar a la isla de Ellis a bordo del <i>New Ancestry</i> , embarcación a la que, cumpliendo órdenes de los oficiales de inmigración de Estados Unidos, le fue negado el permiso de atracar, y cuyos pasajeros acabarían hallando la muerte en el campo de exterminio de Treblinka"
		Enamora a todas las mujeres	225	Ese brazo le concedió el poder de enamorar a toda mujer que se cruzara en su camino

Bloque D	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Primera mujer: la viuda Rose W	D1	Mujeres víctimas del hechizo del brazo	226	La primera víctima del hechizo del brazo fue la viuda Rose W
		Ayuda a las ancianas	227	Cuando Safran tiene 10 años, la congregación de los Oblicuos lo manda a ayudar a viudas ancianas
		Rose W le cuenta secretos	228	Por lo que cree que es compasión, la viuda Rose W le cuenta cosas y le desvela secretos que nunca antes había dicho
		Se acuesta con la viuda	229	Se acuesta con la viuda
Mantiene sus amantes en secreto	D2	Diferencia amor y lo que siente por ellas	230	Desde el primer momento diferencia claramente el amor de lo que sentía con sus amantes. (Solo amaría a una de ellas, y por origen no se pudo consumir el amor)
		Guarda el secreto por su madre	231	El guardó en secreto las amantes porque temía que su madre se disgustase, le hiciera pensar mal de él, o la pusiera celosa
		No lo anota en el diario	232	Lo guardaba tan en secreto que ni siquiera lo anotaba en su diario
		No es por vergüenza	233	No guardaba el secreto por vergüenza o porque creyera que hacía algo mal, sabía que hacía algo bien. A menudo si te sientes mal es porque probablemente hagas algo bien.
		El amor es exclusivo	234	Además sabía que el amor es exclusivo y que por la propia lógica del amor, es imposible amar a dos personas
Segunda mujer: Lista P	D3	Lista P, viuda joven	235	La segunda amante fue Lista P, la joven viuda de la primera víctima de la Casa Doble, a la que encontró en el teatro
		Su recuerdo: un baño	236	Lista P. le dejó un gran recuerdo, no por ser virgen o por ser una amante de una sola vez, sino por la única compañera que le inspiró a tomar un baño

Tercera mujer: la niña gitana	D4	La niña gitana y Safran se conocen en el teatro	237	La tercera fue la niña gitana, que también encontró en el teatro
		La niña gitana es audaz	238	La niña gitana estaba en el teatro a pesar que no le estaba permitido entrar al teatro a una gitana, y esto mostraba audacia, porque se arriesgaba a que la echasen
		Obra de teatro	239	Obra de teatro: se reproduce el accidente de la carreta, pero con variaciones respecto la "realidad" relatada previamente
		Jonathan seduce a la niña gitana	240	Jonathan seduce a la niña gitana, haciendo uso de su brazo
Las amantes de Safran	D5	Safran y la Niña gitana se acuestan	241	Safran y la niña gitana salen del teatro y la niña gitana lo conduce a través de las calles y por el bosque a un bosque petrificado, y allí hacen el amor
		La congregación de los Oblicuos había subvencionado a Safran para acostarse con las viudas	242	Subvencionado por la congregación de los Oblicuos había estado con muchas viudas ancianas y había conseguido una gran cantidad de dinero, que hizo que sus padres estuviesen muy orgullosos de él
		Enumeración de viudas	243	Enumeración de las viudas: Goida, Leah H, Rina S, Elena N
		Enumeración de vírgenes	244	De las 52 vírgenes: Tall M, Brandil W, Mella S, Trema O

Bloque E	Nº	Secuencias	Nº	Acciones
Seducción y obra de teatro	E	La seducción de Safran y la Niña gitana en el teatro	245	(Ver cuadro de la obra de teatro y de la seducción de Safran y la Niña gitana)
<b>La seducción de Safran y la Niña gitana en el teatro</b>				
<b>Orden aparición</b>		<b>Personaje</b>		<b>Texto</b>
1		Voz autoritaria		"...tres bolsillos vacíos, sellos de correos de lugares remotos, agujas y alfileres, retazos de tela carmesí, las primeras y únicas voluntades y el testamento: "Dejo todo a mi amor".
2		Hannah		( <i>llanto sordo</i> )
3		Desgraciado usurero Yankel D		¿Qué estáis haciendo aquí niñas presumidas? ¿El agua? ¡No hay nada que ver! Es solo líquido. ¡Retroceded! ¡No seáis tan tontas como lo fui yo en el pasado!
4		Bitzi Bitzi R		¡Malvado Yankel, apartate de las dos hijas gemelas hembra del Rabino!
5		Safran		¿Te gusta la música?
6		Chana		¡Están saliendo los objetos más fantásticos del mundo!
7		Niña gitana		¿Qué dices?
8		Safran		(impulsa el brazo sobre la niña gitana) ... si te gusta o no la música
9		Sofiowska N		He visto todo lo sucedido. He sido testigo de todo.
10		Niña gitana		(Apretando el brazo entre los muslos). No me gusta. (En realidad quería decir, me gusta más que nada en el mundo, excepto tu)
11		Desgraciado usurero Yankel D		¿Trachim?
12		Safran		No te debe quedar tiempo para la música (quiere decir: no tengo un pelo de tonto)
13		Shloim W		¿Quién es Trachim? ¿Alguna flor mortal? (el autor sonríe, intenta calibrar reacción del público)
14		Desgraciado usurero Yankel D		No podemos saber nada con seguridad. No nos apresuremos
15		Primer Anfiteatro		"(Un susurro imposible de localizar) Esto es absolutamente increíble. No tiene nada que ver con lo que sucedió"
16		Niña gitana		(masajeando y pellizcando el brazo de Safran) ¿No crees que hace mucho calor aquí?
17		Shloim W		Tapadles los ojos ( <i>Es a mi a quien le da vergüenza</i> )
18		Safran		Mucho calor
19		Llorosa Shanda		¿Iba solo o acompañado? (Aun conservo la esperanza, sino por mí, por otros)
20		Niña gitana		¿Nos vamos?
21		Safran		Por favor
22		Sofiowska N		Si eran cartas de amor
23		Niña gitana		¡Vamos!
24		Rabino Vertical		Y dejad que la vida siga adelante, ante la faz de la muerte.
25		Safran		si
26		Desgraciado usurero Yankel D		Tal vez deberíamos recoger los restos
27		Safran		Si
28		Voz autoritaria		Las gemelas se cubren los ojos. El rabino reza una inteligente oración. Yankel tiene el rostro cubierto de lágrimas. ¡Un niño ha nacido entre nosotros! Cae el telón. La niña gitana y Safran Salen del teatro
29		Niña gitana		¿Te apetece ver algo que no habías visto nunca?
30		Safran		Si me apetece (Y la Niña gitana lleva a Safran a un bosque petrificado).

Cantidad de apariciones de cada personaje	Lugar de la acción
Hannah	Escenario
Bitzl Bitzl R	Escenario
Chana	Escenario
Llorosa Shanda	Escenario
El Rabino Vertical	Escenario
Shloim W	Escenario
Soflowska N	Escenario
Voz autoritaria	Escenario
Desgraciado usurero Yankel D	Escenario
Primer anfiteatro	Público
Niña gitana	Público - Seducción
Safran	Público - Seducción

Bloque F. Safran estudia el Libro de los Ancestros			Acciones
Nº	Secuencias	nº	
Safran estudia el Libro de los Ancestros	F	246	Además, Safran estudiaba y destacaba mucho en aritmética, aunque a él no le interesaban los estudios
		247	Todos los estudiantes aprendían la historia de Trachimbrod del <i>Libro de los Ancestros</i> , libro en el que los miembros del shitei escribían un principio un registro de los acontecimientos más importantes (guerras, hambrunas, etc.) y que poco a poco se fue ampliando y convirtiéndose en una recopilación de multitud de aspectos personales



Desarrollo del Bloque F	
LIBRO DE LOS ANCESTROS	
Nº	Explicación en la entrada del Libro de los Ancestros
L.A.1	Entrada Libro de los Ancestros LA INFAME CUENTA DE YANKEL D
L.A.2	TRACHIMDAY, 1796
L.A.3	BEBÉS ENFERMOS
L.A.4	CUANDO LLOVIÓ SIN PAUSA DURANTE CINCO MESES
L.A.5	EL MOLINO DE HARINA:
L.A.6	LA EXISTENCIA DE LOS GENTILES
L.A.7	LA TOTALIDAD DEL MUNDO COMO LO CONOCEMOS O LO IGNORAMOS
L.A.8	LOS SEIS SENTIDOS DE LOS JUDÍOS
L.A.9	EL PROBLEMA DEL MAL: POR QUÉ A PERSONAS INCONDICIONALMENTE BUENAS LEES SUCEDEN HECHOS INCONDICIONALMENTE MALOS
L.A.10	LA ERA DE LAS MANOS TEÑIDAS
L.A.11	EL PROBLEMA DEL BIEN: POR QUÉ A PERSONAS INCONDICIONALMENTE MALAS LES SUCEDEN COSAS INCONDICIONALMENTE BUENAS
L.A.12	EL CUNNINGUS Y LAS MUJERES MENSTRUANTES



L.A.13	LA NOVELA, CUANDO TODOS ESTABAN CONVENCIDOS DE LLEVAR UNA DENTRO	Todos los habitantes decidieron escribir novelas. Casi un siglo más tarde, un joven iba rebuscando por los estantes. Cuando la biblioteca le pregunta sobre el tema, él contesta: <i>De amor. La biblioteca nie: todos tratan de amor.</i>
L.A.14	ARTE	"(Todo lo realizado ha sido realizado con un propósito, con un fin existente ajeno a la obra en sí, por ejemplo, <i>Quiero venderlo o Quiero que esto me haga famoso y admirado, o Quiero que esto me llene, o aún peor, Quiero que esto llene a los otros.</i> ) Pero reincidimos en la composición, la pintura, la escultura y la escritura. ¿No es una locura por nuestra parte?"
L.A.15	IFICIO	Aquello creado con un propósito funcional
L.A.16	EFACTO	Dícese de aquel hecho perteneciente al pasado. Por ejemplo, muchos creen que, tras la destrucción del primer templo, la existencia de Dios se convirtió en un efecto.
L.A.17	ARTIFICIO	Aquello que fue arte en su concepción e íficio en su ejecución
L.A.18	ARTEFACTO	Definición de "artefacto": Un artefacto es el resultado de un fructífero esfuerzo de convertir un hecho pasado en un objeto hermoso, inútil, y carente de sentido. Nunca puede ser arte y nunca puede ser hecho. Los judíos son artefactos del Edén.
L.A.19	EFACTICIO	La música es bella. Si nos comunicásemos con música los malentendidos desaparecerían. Ese fue el origen de los cánticos de la Torah, y probablemente también lo sea del yiddish, el idioma más onomatopéyico del mundo. Por eso los ancianos que han vivido persecuciones tararean con tanta frecuencia. "Sin embargo, hasta que alguien descubra esta nueva forma de hablar, hasta que consigamos encontrar un vocabulario sin sentido con el comunicarnos, las palabras que no significan nada son lo mejor que tenemos".
L.A.20	LA PRIMERA VIOLACIÓN DE BROD	Brod se encuentra con Sofiowska camino a casa, él le empieza a hablar, y ella, siguiendo el consejo de Yankel, continúa caminando porque Sofiowska habla mucho. Cuando él la agarra del brazo, la para y le pregunta adónde va, ella contesta "Prometi a mi padre que comeríamos piña juntos, y luego tarde". Él le dice que es mentira lo que está contando, y le explica que puede que lo desconozca, pero le está mintiendo: " <i>Has dicho que lo prometiste a tu padre. [...] Yo plantado ante ti, debo repetirte que me estás mintiendo</i> ". Sofiowska la retiene, la agarra por el pelo, y con una navaja le corta los tirantes del traje de sirena. [Elipsis en la que se sobreentiende la violación de Brod]. Ella llega a casa, encuentra a Yankel muerto, y ve al Kolker al otro lado de la ventana. Cuando le pide que se marche y él insiste en quedarse, ella le dice: " <i>Entonces hay algo que debes hacer por mí</i> " "A la mañana siguiente, encontraron a Sofiowska ahorcado en el puente de madera. Las manos, amputadas, colgaban de sus pies con cuerdas y en el pecho podía leerse, escrito con el pintalabios rojo de Brod: BESTIA"
L.A.21	LO QUE JACOB R TOMÓ PARA DESAYUNAR LA MAÑANA DEL 21 DE FEBRERO DE 1877	Patatas fritas con cebolla. Dos rebanadas de pan negro
L.A.22	PLAGIO	"Dios ama al plagiador. Y así está escrito: "Dios creó al hombre a su imagen y semejanza". Dios es el primer plagiador. Ante la falta de fuentes de quienes robar la inspiración -¿a imagen de qué podía crear el hombre?, ¿de los animales?-, la creación del hombre constituyó un acto de plagio reflexivo: Dios saqueó el espejo. Cuando plagiamos, por tanto, estamos creando a imagen de, y participando así en el complejo proceso de la Creación."
L.A.23	LA ESFERA	(Véase IDOLOS FALSOS)
L.A.24	EL TODO HUMANO	El Pogromo de los Golpes de Pecho (1764) fue malo, pero no fue pésimo, y vendrán, y vendrán, no cabe duda, momentos peores. Llegaron a caballo. Violaron a nuestras mujeres embarazadas y atravesaron con hoces a nuestros hombres más fuertes. Mataron a palos a nuestros hijos. Nos hicieron renegar de nuestros textos más sagrados. (Era imposible distinguir lo llantos de los adultos de los llantos de los bebés.) Inmediatamente después de su partida, Verticales y Oblicuos se unieron y trasladaron la sinagoga hasta los Tres Cuartos Humanos, formando, durante una sola hora, el Todo Humano. Sin saber por qué, nos golpeamos el pecho, de la misma forma que cuando expliamos los pecados en el Yom Kippur. ¿La oración que entonamos decía, <i>Perdona a nuestros opresores por lo que han hecho? ¿O Perdónanos por lo que nos han hecho? ¿O Perdónate a Ti mismo por lo inescrutables que son tus caminos, oh Señor?</i> "

L.A.25	NOSOTROS, LOS JUDÍOS	Los judíos son esas cosas amadas por Dios. Las rosas son bellas, debemos asumir que Dios las ama. Por tanto las rosas (y las otras cosas bellas) son judías cosas bellas son judías
L.A.26	LOS ANIMALES	Disfrutan del aprecio de Dios pero no de su amor
L.A.27	OBJETOS QUE EXISTEN.	Cosas que ni siquiera gustan a Dios.
L.A.28	OBJETOS QUE NO EXISTEN	Los objetos que no existen, no existen. Si tuviéramos que imaginarnos algo cuya existencia es inexistente, tendríamos que definirlo como algo que Dios odia. Este constituye el argumento más sólido contra los agnósticos. Si Dios no existiera, tendría que odiarse a sí mismo, y eso es, obviamente, un absurdo
L.A.29	LAS 120 BODAS DE JOSEPH Y SARAH L	La historia del amor entre Joseph y Sarah, que se inicia con un matrimonio a los 8 años de él y 6 de ella, y se acaba seis días más tarde cuando él se niega a creer que las estrellas sean clavos dorados que sujetan un velo negro sobre el cielo. A partir de ahí se casan y divorcian múltiples veces por múltiples motivos. Al final, en la alfombra de entrada de su casa pusieron por escrito los períodos irregulares de su vida, hasta que Sarah muriera de un fallo cardíaco y Joseph se suicidara ahogándose en la bañera.
L.A.30	EL LIBRO DE LAS REVELACIONES	El fin del mundo ha llegado a menudo y sigue llegando. Nos hemos acostumbrado a él y lo hemos convertido en ritual. Está en nuestra religión tratar de olvidarlo en su ausencia, reconciliarnos con él cuando resulta innegable, y devolverle el abrazo cuando finalmente viene a por nosotros.
L.A.31	QUE FUE EXACTAMENTE, LO QUE HIZO YANKEL D	(Véase LA INFAME CUENTA DE YANKEL D)
L.A.32	LAS CINCO GENERACIONES ENTRE BROD Y SAFRAN	Brod y el Kolker tuvieron 3 hijos, todos llamados Yankel. Los dos primeros murieron en el molino, y el último engendró a Trachimkolker que engendró a Safranbrod, que a su vez engendró a Trachimyankel que engendró a el Kolkerbrod y a su vez engendró a Safran. Y SI LUCHAMOS POR MEJORAR EL FUTURO ¿ACASO NO DEBEMOS EMPEZAR POR CONOCER Y RECONCILIARNOS CON NUESTRO PASADO?
L.A.33	LAS 613 TRISTEZAS DE BROD	Solo encontraron 55 legibles, mientras que 558 se han perdido para siempre. Se subdividen en grupos: las tristezas del cuerpo, las tristezas del alma, las tristezas de la mente, las tristezas interpersonales, las tristezas del sexo y del arte

Bloque G. Safran y la niña gitana			
	Nº	Secuencias	nº
Amor	G1	Relación de años de Safran y la niña gitana	248
		Safran quiere a la Niña gitana	249
¿Cómo ordena los libros?	G2	Ella quiere saber como ordena los libros	250
		Amor socialmente no aceptado: judío y gitana	251
Amor secreto	G3	Se intercambian notas	252
No cambios	G4	La niña gitana le pide a Safran que no cambie	253
Propuesta de huida	G5	La niña gitana le propone huir	254
Se explican sus vidas	G6	Safran le explica su historia a la Niña gitana	255
		La Niña gitana le explica su historia a Safran	256

**Acciones**

Safran y la niña gitana salen durante años.

El la quiere, como le demuestra a través de la negación de su belleza (Eres antibella)

"La última vez que hicieron el amor, siete meses antes de que ella se suicidara y él se casara con otra mujer, la niña gitana preguntó a mi abuelo cómo ordenaba los libros"

Ella era gitana y él judío, por ello su amor era a escondidas y cuando ella le cogía la mano, él se desasía de ella, y le negaba los besos cuando ella se los pedía

Se intercambiaban notas hechas de recortes de los titulares de los periódicos, que exponían los ataques del gobierno nazi y la guerra

En una de sus notas la niña gitana le pide a Safran que no cambie

La niña gitana le propuso huir, pero Safran lo califica como "es una posibilidad" o "una bonita idea, en cualquier caso"

Safran le explicó a la niña gitana la historia de su familia y algunos de sus secretos, que no había contado a nadie

La niña gitana le explica a Safran su historia: los abusos de su padre y de sus tíos, sus ideas sobre el suicidio

Bloque H. Ruptura de Safran y Niña gitana			
	Nº	Secuencias	nº
Se casa con otra	H1	Safran le anuncia que se casa con otra	257
		Se rompe la relación de Safran y la Niña gitana	258
La niña gitana en casa de Safran	H2	La Niña gitana sale de casa de Safran	259
		El se asustó mucho porque temía que hubiese hablado con su familia	260
		No había nadie	261
Safran triste	H3	Ella encuentra ridículo que los libros estén ordenados por el color de los lomos	262
		Safran triste, va a ver a Lista	263
		Le entrega Hamlet a Lista	264

**Acciones**

Un día Safran le contó que se iba a casar, que sus padres le habían buscado una novia para él llamada Zosha

Desde ese día se encontraron muchas veces pero hicieron ver que no se conocían

Una tarde cuando Safran llegó a su casa vio que la niña gitana salía de ahí

El se asustó mucho pensando en el disgusto que se llevaría su madre y en la paliza que le propinaría su padre al enterarse de la historia

Pero la niña gitana no les había contado nada (no había nadie en casa)

Cuando se encontraron en la puerta ella le dijo: "Tus libros están ordenados según el color de los lomos, ¡qué estúpido!"

Safran se sintió terriblemente solo, y fue a ver a Lista P, quien lo calmó

Esta tarde, antes de marcharse le dio a Lista el libro que había cogido sin saber porqué, Hamlet, diciéndole, "ya me lo devolverás algún día"

Suicidio de la niña gitana	H4	La niña gitana se suicida el día del bombardeo de Trachimbrod (1941.06.18)	265	Siete meses más tarde, el 18 de junio de 1941, cuando hubo el primer bombardeo de Trachimbrod, ella se cortó las venas con un cuchillo
		La Niña gitana encripta su intención bajo la pregunta como ordenas los libros	266	Ella había encriptado su intención. "No dijo: <i>Vas a casarte</i> . Ni añadió: <i>Me mataré</i> . Solo preguntó: <i>¿Cómo ordenas los libros?</i> "

Bloque I. Safran y Zosha. La Idea de cambio			
Nº	Secuencias	nº	Acciones
Dos desconocidos	Safran y Zosha no se conocen	267	Safran y su nueva mujer a penas se conocen
	Safran es infiel a Zosha con Maya, la hermana de la novia	268	
	Zosha le pide a Safran que no cambie	269	Safran sube de acostarse con la hermana de la novia en el sótano
Cambiar	Los tiempos cambian	270	Zosha hace un juego de palabras con una de las respuestas de Safran y le pide que no cambie
			El padre de la novia hace un discurso en el que expone como los tiempos están cambiando: cambian las fronteras, los pueblos tienen nuevos nombres, los jóvenes están en guerra, y en tres meses llega el nuevo automóvil

Bloque J. Safran y la niña gitana			
Nº	Secuencias	nº	Acciones
Safran y la Niña gitana	La niña gitana asiste a la boda y desliza una nota en sus dedos	271	La niña gitana asistió como sirvienta a la boda, y "(¿Deslizó una nota entre sus dedos?)
	Huir juntos - no te perdono	272	Se intercambiaron apretones que querían decir por parte de Safran, "aún podemos huir", y por parte de la niña gitana "no te perdono"
	Las tarjetas vuelan de nuevo por el aire	273	Las tarjetas volaron de nuevo por los aires
	La nota de la niña gitana pone: cambia	274	El papel que le dio la niña gitana cayó al suelo y fue pateado por la confusión. La nota ponía: <i>Cambia</i>

Bloque K. Safran antes del cambio			
Nº	Secuencias	nº	Acciones
Pensamientos de Safran antes del cambio	Punto de partida: solo ha amado a su madre y a la niña gitana (pensamiento 1)	275	Safran está haciendo el amor a su mujer y piensa que todos los momentos vividos hasta el momento son indignos excepto los compartidos con su madre y la niña gitana. "Si muriera el mundo entero excepto su madre y la niña gitana, él podría seguir viviendo"
	Piensa en su vida:	276	Mientras Safran hacía el amor a su nueva y virgen esposa piensa en su vida:
	Pensamiento 2	277	"¡Pensó en las múltiples viudas de los últimos siete años"
	Pensamiento 3	278	"Pensó en todas las vírgenes, y vio que el producto de su suma era la nada"
	Pensamiento 4	279	"pensó en Brod, autora de las 613 tristezas, y en Yankel y su cuenta de abaco"

	Pensamiento 5	280	"pensó en Zosha a quienes a penas conocía, y en su hermana"
	Pensamiento 6	281	"Pensó en la leyenda de Trachim, en el destino de su cuerpo y en el lugar de donde procedía.
	Pensamiento 7	282	Pensó en aquel carro: los serpenteantes aros de cuerda, el guante de terciopelo arrugado con dedos extendidos, los buenos propósitos: voy a... voy a..."

Bloque L El bombardeo		Acciones	
Nº	Secuencias	nº	Acciones
L	Empieza el bombardeo	283	Empieza el bombardeo: "Y entonces sucedió algo extraordinario. La casa tembló con una violencia tan intensa que redujo las molestias del día a la categoría de eructo de un bebé." Las bombas se van acercando hasta que le parece que le han caído encima
	El cambio: se enamora	284	"cuando los siete segundos de bombardeo finalizaron y su cabeza se hundió en la almohada, húmeda de las lágrimas de Zosha y manchada con su propio semen, comprendió que lo que acababa de atravesar no era el umbral de la muerte, sino del amor"
	Bombardeo no dirigido al pueblo	285	El bombardeo de Trachimbrod no iba dirigido específicamente contra el pueblo. Nueve meses más tarde, Trachimbrod se convirtió en objetivo específico de los nazis. "A partir de ese momento -9.28 de la noche del 18 de junio de 1941- todo cambió"

Bloque M. Reacciones de la comunidad al bombardeo			
Secuencias		Acciones	
Nº	Secuencias	nº	Acciones
Otras comunidades	Los anillos de Ardisht	286	" Los Anillos de Ardisht dieron la vuelta a sus cigarrillos, colocando la punta encendida en el interior de sus bocas, para evitar que el resplandor les delatara ante el enemigo."
	Los gitanos	287	" Los gitanos del poblado desmontaron las tiendas, desmantelaron las chabolas, y vivieron al raso, pegados a la tierra como una capa de musgo humano."
Los Trachimbrodianos y la memoria	La manía de la memoria para los Trachimbrodianos	288	La manía de la memoria en los hombres, las mujeres, y los niños de Trachimbrod: "Los ciudadanos, que en aquella ocasión tocaron tantas cosas que al final era imposible saber cuál era su color original, languidecían sentados sin hacer nada. [...] La memoria. Cualquier cosa recordaba algo a alguien, lo cual al principio -cuando el olor de una cerilla apagada traía a la mente la ilusión de los primeros cumpleaños, o el sudor de la mano la sensación del primer beso- parecía entrañable, pero que no tardó en revelarse como un proceso agotador."

		Encarnaciones del loco Soflowska enredado en cuerda blanca	289	El recuerdo engendraba recuerdo. Los ciudadanos se convirtieron en encarnaciones de aquella leyenda que habían escuchado tantas veces, del loco Soflowska, cubierto de cuerda blanca, usando la memoria para recordar la memoria, ligados por un orden concreto luchando en vano para recordar el principio del fin.
		Los hombres	290	En un intento de dar sentido a ese alud de recuerdos, los hombres los dispusieron en forma de esquema (que en sí mismos no eran más que el recuerdo de los árboles genealógicos). Intentaron trazar la línea que les unía al pasado, como Teseo para salir del laberinto, pero lo único que consiguieron fue meterse aún más en él.
			291	Las mujeres lo tenían peor. Al no tener la posibilidad de compartir esos retazos de memoria en la sinagoga o en el lugar de trabajo, se vieron obligadas a sufrirlas solas, sobre las pilas de ropa sucia o de cacharros por fregar. No hubo quien las ayudara en la búsqueda de un inicio, nadie a quien preguntar qué tenía que ver la sémola de frambuesas con una quemadura de vapor, o por qué el barullo de los niños jugando a orillas del Brod hacía que sus corazones diesen un vuelco en su pecho y saltasen al suelo. Se suponía que la memoria llenaba el tiempo, pero lo que hizo fue convertirlo en un agujero que debía ser llenado. Cada segundo eran quinientos metros que había que caminar, que reptar. La siguiente hora estaba tan lejos que uno no podía verla. El mañana estaba al otro lado del horizonte, y hacía falta un día entero para alcanzarlo.
Hombres, mujeres y niños	M3	Las mujeres		Pero los más afectados por la nueva situación fueron los niños, ya que, aunque les acosaban menos recuerdos, la comezón de la memoria era tan fuerte como la de los más ancianos del shtetl. Las cuerdas ni siquiera eran suyas, sino que habían sido atadas en torno a ellos por padres y abuelos. Cuerdas carentes de punto de apoyo coigando hacia desde la oscuridad."
		Los niños	292	Entonces recuerda y se cuestiona el por qué de los dientes, de su madre dejase de darle leche, de brazo muerto en lugar de pierna, de por qué eso hacía que lo amasen, por qué hizo y por qué era
Safran	M4	Safran	293	

Bloque N	Nº	Secuencias	nº	Acciones
Cambios en Safran	N1	Enferma	294	Se pone enfermo: "su amor le había atrapado desde el interior, como un virus."
	N2	Envejece	295	Envejeció en un día: "Su envejecimiento no seguía un proceso natural, sino que era producto del amor, que, en sí mismo, no tenía más de un día."

Bloque N	Nº	Secuencias	nº	Acciones
La memoria paralizante	N1	La memoria telaraña de recuerdos	296	Cuando alguien trataba de hablar su mente quedaba confundida por la telaraña de recuerdos. Las palabras se convirtieron en riadas de pensamiento sin principio ni fin, que ahogaban al hablante antes de poder llegar al bote salvavidas: al punto que deseaba expresar
		Primero aterrados	297	Explica como los primeros días vivieron aterrados, examinaban las noticias de los periódicos con el celo de un editor 8.200 MUERTOS A MANOS DE LOS NAZIS EN LA FRONTERA CON UCRANIA. Poco a poco, las reuniones diarias se espacian, hasta ser cada 2, 3 y 5 días "hasta llegar a una vez por semana y convertirse en algo más parecido a un encuentro entre solteros que a una reunión de emergencia"



Bloque Q. Trachimday de 1942, día del exterminio		
Nº	Secuencias	Acciones
Trachimday de 42	Trachimday de 1942	El 18 de marzo de 1942 los habitantes de Trachimbrod celebran su Trachimday
	Los jóvenes están en la guerra	Descripción de la deslucida desfilada, ya que los jóvenes están en la guerra y las carrozas no tienen el lustre de las celebraciones anteriores
	El bebé da patadas a Zosha	El bebé da patadas en la barriga de Zosha y lo celebran con ilusión
	Safran y Zosha van a la cabalgata	Safran y Zosha fueron a presenciar la cabalgata
	Bombardeo a Trachimbrod y muerte por ahogamiento	Se inicia el bombardeo y los habitantes del shtetl que estaban en la cabalgata mueren ahogados
	Todos los supervivientes en fila, bajo la amenaza nazi	"Cuando terminó el bombardeo, los Nazis entraron en el shtetl. Colocaron en fila a todos los que no se habían ahogado en el río."
	Los obligan a escupir en la Torah	Desplegaron ante ellos un pergamino de la Torah. "Escupid" dijeron. "Escupid o..."
Entrada de los nazis	Destrozaron los volúmenes del Libro de los Sueños Recurrentes	Entonces metieron a todos los judíos en la sinagoga.
	Destrucción de Trachimbrod narrado en uno de los sueños recurrentes de Brod	"Un joven soldado destruyó los nueve volúmenes del Libro de los Sueños Recurrentes arrojándolos a la hoguera de judíos"
	Relato de la muerte de Zosha y el bebe	El relato de la destrucción de Trachimbrod es un sueño de Brod recogido en el Libro de los Sueños Recurrentes : "9:613- El sueño del fin del mundo"
		El relato de la muerte de Zosha y la bebé en el magma de personas que mueren con ellas ahogadas en las aguas del río Brod



## 2.4. Resumen del contenido de la trama B

		Resumen del contenido de la trama B		Trama	
	Nº bloque				
I n t e r o d u c c i ó n	A0	<b>Acontecimiento fundacional 1:</b> accidente de la carreta		Brod	
	A1	Los personajes más cercanos al hecho - 1º anillo		Brod	
	A1	Dudas al testimonio de Sofłowska - 1º anillo		Brod	
	A2	La gente llega al lugar del accidente 2º anillo		Brod	
	A2	Preguntas y respuestas para aclarar el accidente - 2º anillo		Brod	
	A3	Reacción de la comunidad - 3º anillo+CS1		Brod	
	B1	<b>Acontecimiento fundacional 2:</b> descubren a la niña		Brod	
	B2	Reacciones concretas		Brod	
	C	<b>Acontecimiento fundacional 3:</b> tradición Trachimday		Brod	
	G	<b>Acontecimiento fundacional 4:</b> Nombre para el shtetl		Brod	
	N u d o	J3	El Trachimday de 18.03.1804: El sexo y el brillo coital		Brod
		K	1969: el día que el hombre llega a la luna		Brod
		E	Seducción y obra de teatro		Safran
F		Safran estudia el Libro de los Ancestros		Safran	
L		El cambio: empieza el bombardeo		Safran	
M1		Reacciones ante el bombardeo: otras comunidades		Safran	
M2		Los Trachimbrodianos y la memoria		Safran	
M3		Hombres, mujeres y niños		Safran	
N1		La memoria paralizante		Safran	
N2		Perdonémoslos		Safran	
Q1		Trachimday de 42		Safran	
Q2		Entrada de los nazis		Safran	

### 3. CUADROS DE LA EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE DE ALEX

En estos cuadros mostramos mediante la gradación de los colores de la leyenda, como hay una maduración del personaje Alex en los tres aspectos que tratamos en ellos: la necesidad de cuidar y ser cuidado y el maltrato de Pequeño Igor, la sexualidad y el dinero.

#### 3.1. Necesidad de cuidar y ser cuidado y el maltrato de Pequeño Igor

Leyenda de evolución de colores	
	Secreto velado
	Alex quiere proteger a su hermano
	Revelación del secreto
	Alex decide proteger a su hermano
	Alex planta cara
	Alex echa a su padre de casa
	Mentira a Pequeño Igor

Necesidad de cuidar y ser cuidado Maltrato a Pequeño Igor				
	§	Contenido y/o citas textuales	Resumen contenido	Criterio de análisis
CARTA 1 20/07/97	11	"¡Hola Torpe", dijo Padre, porque Pequeño Igor había vuelto a caerse, y se había puesto un ojo morado, esta vez el izquierdo. "Yo también quiero pan negro", dijo él sin mirar a Padre. Aunque solo tienen trece años yendo para catorce, es muy listo."	Caida Pequeño Igor. Ojo morado	Secreto velado
	3	"Ayer Pequeño Igor cumplió catorce años. El día anterior se volvió a caer, esta vez de una valla que estaba escalando, y se rompió el brazo, ¿puedes creerlo?"	Caida Pequeño Igor. Brazo roto	Secreto velado
CARTA 2 28/10/97	11	(Es raro como deseo para mi hermano lo mismo que para mí, aunque con más rigidez")	Alex quiere lo mejor para su hermano	Alex quiere proteger a su hermano
	10	Revelación: padre es un borracho. "Él come con sus amigos muy a menudo, en restaurantes, y también bebe vodka en clubes, pero no en clubes famosos. [...] Cuando llega a casa por la noche, derriba muchas cosas. Somos yo y Pequeño Igor los que limpiamos y regresamos las cosas a sus ubicaciones correctas.	Padre es un borracho	Revelación del secreto
CARTA 3 28/10/1997	10	(Yo conservo a Pequeño Igor a mi lado en estas ocasiones)	Alex protege a Pequeño Igor	Alex quiere proteger a su hermano
	10	Te informaré de que él despertó a Pequeño Igor anoche, cuando volvió a casa de vodka con sus amigos. Es culpa mía, porque no insistí en que Pequeño Igor exhalase zetas conmigo, como hace ahora. ¿Se suponía que debía falsificar que dormía?	Padre pega a Pequeño Igor	Revelación del secreto
	10	Yo estaba en mi cama en ese momento, y es una cosa cósmica, porque en ese momento estaba leyendo la sección de la muerte de Yankel. "Todo por Brod", escribe él, y yo pensé: "Todo por Pequeño Igor".	Alex decide proteger a su hermano	Alex decide proteger a su hermano

CARTA 4 17/11/97	9	Todo es como es porque todo fue como fue. Aunque para él pueda aceptar esta máxima, no puede aceptarla para Pequeño Igor. "Hay demasiada violencia a su alrededor, y no me refiero exclusivamente a la violencia de los puños. No quiero que sienta más esa violencia, pero también quiero que él nunca haga sentir a los otros esta violencia".	Violencia en la familia por como fue todo en el pasado	Alex decide proteger a su hermano
CARTA 5 12/12/97	2	"Quiero informarme de cómo es ser yo, lo cual es algo de lo que no posees aún ni la mínima percepción." Entonces le empieza a narrar su historia de la que dice que ha sido "la porción más difícil que he compuesto" y que "ha intentado colocar el énfasis en lo que importa"	La dificultad de revelar el secreto	Revelación del secreto
CARTA 6 24/11/97	3	Alex planta cara a Padre: cuando este le pregunta si no va a dormir solo, Alex le dice que sale para divertirse con sus amigos, y cuando el padre lo toca, le agarra de la muñeca. El padre no lo pega porque estaba demasiado borracho.	Alex planta cara al padre	Alex planta cara
CARTA 8 22/01/98	3	"Todo sucedió así. Dijo a su padre que se ocuparía de Madre y Pequeño Igor. Le hizo falta decirlo para saber que era cierto. Por fin estaba listo. Su padre no podía creerlo. ¿Qué?, preguntó ¿Qué? Y Sasha le dijo otra vez que él se ocuparía de la familia, y que entendería si su padre tenía que irse y no volver nunca, y que eso no lo haría menos padre. Dijo a su padre que le perdonaba. Ah, su padre se enojó tanto, fue tal la ira que le invadió, que dijo a Sasha que le mataría, y Sasha le dijo que le mataría, y ambos se sacudieron violentamente, y su padre dijo, Mirame a la cara cuando lo digas, no al suelo, y Sasha dijo, Tú no eres mi padre".	Echa a su padre de casa	Alex echa a su padre de casa
	4	Sasha echa a su padre de casa, y le ofrece dinero: "No necesito tu dinero dijo su padre. No es un regalo, dijo Sasha. Es en pago a todo lo que dejás atrás. Cógelo y no vuelvas.[Padre] Dimelo a los ojos y te prometo que lo haré.[Alex] Cógelo, dijo Sasha, y no vuelvas"	Echa a su padre de casa	Alex echa a su padre de casa
	5	"Madre e Iggy estaban tan tristes. Iggy le dijo a Sasha que era un estúpido, que lo había arruinado todo. Lloró la noche entera, y sabes lo que es oír llorar a Iggy toda la noche? Pero es muy joven. Espero que algún día sea capaz de entender lo que hizo Sasha, y perdonarle, y también darle las gracias."	Echa a su padre de casa	Alex echa a su padre de casa
CARTA 7 26/01/98	8	Su madre se despertó. Decide inventar una historia acerca de un accidente con las pastillas para dormir. "Es lo que explicamos a Pequeño Igor, para que nunca tenga que saber la verdad."	Suicidio abuelo	Mentira a Pequeño Igor

### 3.2. La sexualidad

Sexualidad				
Fecha carta	§	Contenido y/o citas textuales	Resumen contenido	Criterio análisis
[Capítulo 1, página 12]		Alex le explica a Pequeño Igor el origen del 69: "¿Por qué se le llama sesenta y nueve?", preguntó, ya que es una persona ardiente de curiosidad. "Se inventó en 1969. Mi amigo Gregory conoce a un amigo del sobrino del inventor"	Alex presume de conocimientos sobre sexualidad	Secreto velado
CARTA 3 28/10/97	13	Alex afirma que ha visto los destellos sexuales cuando mantenía relaciones sexuales con una chica	Alex ve destellos en el sexo	Secreto velado
CARTA 4 17/11/97	6	"Ahora debo de informarte de algo. Es algo de lo que nunca he informado a nadie y debes prometerme que conservarás mi secreto. Nunca he tenido trato carnal con una chica"	No ha tenido relaciones sexuales	Revelación del secreto
	6	Lo cuenta porque padre, cuando va borracho, le pregunta por las chicas con las que se acuesta Alex. "Sé que le decepcionaría mucho saber como soy de verdad". También le cuenta esas "no verdades" a Pequeño Igor, para que se piense que tiene un hermano guay.	Sexualidad vinculada al concepto de masculinidad del padre	Motivo del secreto

Leyenda de evolución de colores
Secreto velado
Revelación del secreto
Motivo del secreto

### 3.3. El dinero

Leyenda de evolución de colores	
	Alex quiere dinero para vivir con Pequeño Igor en América
	Abuelo pide dinero, y si le da el dinero se desvanece su sueño americano
	No acepta más dinero de Jonathan
	No da dinero al abuelo
	Echa a su padre de casa y le ofrece el dinero

Dinero				
	§	Contenido y/o citas textuales	Resumen del contenido	Criterio de análisis
CARTA 1 20/07/ 97	8	Jonathan le manda dinero	Jonathan le manda dinero	Alex quiere dinero para vivir con Pequeño Igor en América
CARTA 2 23/09/ 97	2	"Pronto poseeré bastante dinero para adquirir un billete para América. Padre no lo sabe. Piensa que disperso todo lo que poseo en discotecas famosas, pero ahora lo que hago es ir a la playa y desplomarme allí durante horas, y así no tengo que dispersar dinero"	Alex quiere dinero para América	Alex quiere dinero para vivir con Pequeño Igor en América
	8	Jonathan le manda dinero a Alex. Él lo acepta porque con ello entiende que Jonathan está contento con lo que Alex escribe.	Jonathan le manda dinero	Alex quiere dinero para América
	2	Alex sospecha que padre no ha pagado al abuelo por el viaje que hicieron conjuntamente y padre lo tira al suelo y le dice que el abuelo no había querido recibir el dinero	Alex cree que Padre no ha pagado al Abuelo	Alex quiere dinero para América
CARTA 3 28/10/ 97	2	Alex se enfada con el abuelo, porque piensa que el abuelo podría haber cogido el dinero que padre le debía pagar por el viaje y luego dárselo a Alex, que tiene el sueño de ir a vivir a América	Alex se enfada con el Abuelo por no aceptar el dinero para él	Alex quiere dinero para América
	3	Alex guarda todo su dinero en una caja de galletas de la cocina. Expone de manera infantil lo que espera conseguir en América: "adquirir un lujoso apartamento en Times Square, lo bastante ingente para mí y para Pequeño Igor. Tendremos un gran televisor de pantalla aplastada para ver el baloncesto, un jacuzzi, y un aparato de alta fidelidad".	El sueño de América es un sueño infantil	Alex quiere dinero para América

CARTA 6 24/11/ 97	8	El abuelo busca a Alex en la playa porque quiere pedirle dinero para ir a buscar a Augustine. "Tengo que pedirte algo, pero tienes que comprender que puedes negarte y yo no estaré herido ni pensaré nada malo de ti. [...] Necesito dinero."	Secreto de Alex y el Abuelo: el Abuelo le pide dinero para encontrar a Augustine	Abuelo pide dinero, y si le da el dinero se desvanece su sueño americano
	13	Sabe que si le da el dinero al Abuelo, esté no se lo podrá devolver, y por lo tanto no podrá viajar con Pequeño Igor a América.	Sueño americano roto	Se desvanece su sueño americano
	14	Alex se anticipa a la propuesta de Jonathan de dejarle el dinero, y ya le dice que no lo aceptará. "por la misma razón que el Abuelo no puede llevarme en su viaje, yo no puedo coger tu dinero. Se trata de elegir, ¿lo entiendes?"	Alex se anticipa a Alex y no va a aceptar su dinero	No acepta más dinero de Jonathan
CARTA 7 26/01/ 98	7	"No es porque esté ahorrando para ir a América. Ese es un sueño del que ya he despertado. Yo nunca veré América, ni tampoco la verá Pequeño Igor, ahora lo sé".	Sueño americano roto	Se desvanece su sueño americano
	7	Alex no le da el dinero al abuelo pero por razones muy diferentes: "No di el dinero al Abuelo porque no creo en Augustine. No, no es eso lo que quiero decir. No creo en la Augustine que busca el Abuelo. La mujer de la fotografía está viva. Estoy seguro. Pero también estoy seguro de que ella no es Herschel, como el Abuelo quiere que sea, ni tampoco mi abuela, como él quiere que sea, ni tampoco Padre, como él quiere que sea. Si le diera el dinero, la encontraría y vería quién es en realidad, y eso le mataría. No lo digo metafóricamente. Le mataría."	Alex no le quiere dar el dinero al Abuelo porque teme por él	No da dinero al abuelo
CARTA 8 22/01/ 98	4	Alex echó a su padre de casa, y le ofrece dinero: "No necesito tu dinero dijo su padre. No es un regalo, dijo Sasha. Es en pago a todo lo que dejas atrás. Cógelo y no vuelvas.[Padre] Dímelo a los ojos y te prometo que lo haré.[Alex] Cógelo, dijo Sasha, y no vuelvas"	Alex echó a su padre de casa y le da el dinero	Echó a su padre de casa y le ofrece el dinero

#### 4. CUADRO DE LA EVOLUCIÓN DE LA AMISTAD ENTRE ALEX Y JONATHAN

Leyenda de evolución de colores	
Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan	
Disidencia de Alex sobre el criterio de Jonathan. Teme una reacción desproporcionada	
Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan	
Alex reivindica igualdad entre los dos	
Alex se responsabiliza de su familia y se independiza de las opiniones de Jonathan	
Se rompe la relación	

CUADRO DE LA EVOLUCIÓN DE LA AMISTAD ENTRE ALEX Y JONATHAN				
Fecha	§	Fragmento de texto de las cartas	Resumen contenido	Criterio análisis
20.07.97	3	Pide perdón por sus pocas facultades como traductor. "Aprovecho esta ocasión para proclamar mi agradecimiento por ser tan resignado y estolco conmigo durante el viaje".	Alex contento por la aceptación de Jonathan a pesar de ser mal traductor	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
20.07.97	5	Alex acepta las correcciones que le propone Jonathan, pero de un modo cómico. Jonathan se queja que se refiera a él como "judío muy consentido", y él lo corrige a "judío consentido". He prolongado la primera parte sobre mí, y he desechado la palabra "negro", como me ordenaste, aunque sea cierto que me agradan". Jonathan aprecia la frase "un día harás cosas que odies por mí. Eso es lo que significa ser una familia".	Alex acepta las correcciones propuestas por Alex	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
20.07.97	7	Alex se hace pasar por alto, pero no lo es y Jonathan no comenta nada al respecto.	Alex contento que Jonathan deje pasar que no es alto	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
20.07.97	8	Alex está orgulloso de escribir para Jonathan: "Es para mí un honor colosal escribir para un escritor, especialmente para un escritor americano, como Ernest Hemingway o tú".	Orgullo por escribir una novela conjuntamente con Jonathan	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
20.07.97	10	Alex está entusiasmado con lo que Jonathan escribe: "Me has informado tanto sobre ello que estoy seguro de que me encantará mucho leer los restos, y pensar en ti en términos más altos, si esto es posible."	Admiración de Alex	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
20.07.97	12	"Nos hicimos amigos cuando estuviste en Ucrania, ¿verdad? En un mundo distinto, podríamos haber sido verdaderos amigos".	Orgulloso de su amistad	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
23.09.97	6	"Sé que me pediste que no alterara los errores porque suenan humorísticos, y que el humorístico es el único modo sincero de contar una historia triste, pero creo que los alteraré. Por favor, no me odies."	Alex no hace caso de una modificación propuesta por Jonathan y teme que lo odie	Disidencia de Alex sobre el criterio de Jonathan. Teme una reacción desproporcionada
23.09.97	7	"Removí la frase "Era rigurosamente bajo" e inserté en su sitio "Era de estatura media, como yo". Y después de la frase "Ah, dijo el Abuelo, y percibi que estaba escapando de un sueño" añadí como me ordenaste "¿Soñabas con la Abuela?"."	Alex acepta las correcciones propuestas por Jonathan	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan



23.09.97	12	"Estoy arrepentido de terminar esta carta. Es la cosa más próxima que tenemos a hablar. Espero que estés complacido por la tercera porción, y como siempre, te pido perdón."	Busca la aceptación de Jonathan y valoración absoluta de su amistad	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
23.09.97	13	"No amputé de la historia a Sammy Davis Junior, Junior como me pediste. Dijiste que la historia sería más refinada con su ausencia y yo sé que refinado es como cultivado, brillante y de buena cuna, pero te informo de que Sammy Davis, Junior, Junior es un personaje muy distinguido, con variedad de apetitos y arranques de pasión."	Alex no hace caso de una modificación propuesta por Jonathan	Disidencia de Alex sobre el criterio de Jonathan.
28.10.97	4	Alex tiene la idea que Jonathan corrige poco sus textos. También quiere saber si Jonathan piensa que Alex tiene sentido del humor, porque logra hacer reír cuando se lo propone: "Quiero decir humorístico con intención, no humorístico porque hago tonterías"	Alex necesita que Jonathan le diga que es humorístico	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
28.10.97	5	Cambios sobre el texto: Ahora ya no timan a Jonathan. Este exclama: "¡NO dejaré que me traten como a un ciudadano de segunda fila!"	Alex acepta las correcciones propuestas por Jonathan	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
28.10.97	6	Cambios sobre el texto: Sammy Davis Junior se mantiene en el texto a pesar de las propuestas de Jonathan para eliminarla. "Para complacerte modifiqué la escena en la que vosotros dos aparezcáis más como amigos y menos como amantes."	Alex quiere mantener a S.D.Jr.Jr. y por eso modifica el texto más a gusto de Jonathan	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
28.10.97	9	Pequeño Igor quiere que Alex lo salude de su parte, porque Alex le ha contado muchas cosas de Jonathan: "Le informé sobre lo divertido que eras, y lo inteligente, y también de que hablamos tanto de temas decisivos como de pedos."	Alex valora mucho la amistad con Jonathan y por eso lo cuenta a Pequeño Igor	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
28.10.97	15	Da saludos para su familia y le dice que le encantaría saber cosas de ellos, especialmente del hermano pequeño de Jonathan	Deseo de saber más de la familia de Jonathan	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
17.11.97	2	Alex muestra su perplejidad por el salto de la historia de Brod a la historia de Safran, y esto casi le hace tirar el texto de Jonathan a la papelera: "¿Quién es este nuevo Brod y el Kolker, y quién se esta casando? Al principio pensé que era la boda de Brod y el Kolker, pero cuando supe que no lo era, pensé, ¿por qué no continúa su historia? [...] Luego quedó todo iluminado."	Perplejidad de Alex por el cambio de historia de Brod a Safran	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
17.11.97	2	A Alex no le gusta nada el tipo de persona en quien se vuelve el kolker por culpa de la sierra	Queja por el cambio de personalidad del Kolker	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
17.11.97	3	Alex pide por favor a Jonathan que haga feliz a Brod. "¿Acaso es tan imposible? Quizá todavía podría existir y estar próxima a tu abuelo Safran."	Alex pide felicidad para los personajes de Jonathan	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
12.12.97	1	Alex le lee la carta y el fragmento de la novela a Pequeño Igor, y espera con ansia lo que les tiene que mandar, porque les da tema de conversación, y les hace reír y pensar.	Alex valora mucho la amistad con Jonathan y por eso lo cuenta a Pequeño Igor	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan
12.12.97	1	(¿Te dije que él también lee tu novela al mismo tiempo que yo? Soy por tanto tu traductor y también tu editor en Ucrania)	Alex valora mucho la amistad con Jonathan y por eso lo cuenta a Pequeño Igor	Admiración y aceptación total del criterio de Jonathan



12.12.97	3	<p>Queja por como inventa al abuelo, y queja por hacerlo inferior: "He aprendido muchas cosas decisivas de tu historia, Jonathan. Una lección es que no importa si eres tonto, delicado o modesto. Solo debes ser tú mismo. No puede creer que tu abuelo fuera una persona tan inferior como para tener trato carnal con la hermana de su esposa, y el día de su boda, y encima de pie, lo cual es una posición muy inferior por razones de las que tú ya debes de estar enterado. Y, además, tiene trato carnal con mujeres viejas, que deben de tener las partes muy flojas, algo sobre lo que no pienso exhalar ni una sola palabra más. ¿Cómo puedes hacerle esto a tu abuelo, escribir sobre su vida de esta forma? ¿Podrías escribir así si estuviera vivo? Y si no, ¿qué es lo que crees que significa?"</p>	Queja por como Alex inventa a su abuelo y por hacerlo inferior	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
12.12.97	5	<p>Alex se niega a quitar de su historia lo que Jonathan le contó de la abuela. Está completamente decidido. Su decisión es firme, y por ello está dispuesto a enviar a Jonathan todo el dinero que él le ha mandado</p>	Alex no hace caso de una modificación propuesta por Jonathan y teme que lo odie	Disidencia de Alex sobre el criterio de Jonathan. Teme una reacción desproporcionada
12.12.97	6	<p>Estamos siendo muy nómadas con la verdad, ¿no? ¿Ambos? ¿Crees que es aceptable cuando escribimos sobre cosas que ocurrieron? Si tu respuesta es no, entonces, ¿por qué escribes sobre Trachimbrod y sobre tu abuelo en la manera que lo haces, y por qué me mandas que sea insincero? Si tu respuesta es sí, entonces esto engendrará una nueva cuestión: puestos a ser tan nómadas con la verdad, ¿por qué no crear una historia más primordial que la vida real? Me parece que estamos inventando una historia incluso inferior.</p>	Queja por como están escribiendo el libro y no darle a los personajes una vida mejor	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
12.12.97	6	<p>Critica algunas decisiones del libro: el hecho que su viaje, noblemente inspirado, "aparezca como algo muy normal y de segunda clase. Podríamos dar dos brazos a tu abuelo, y podríamos hacerle de alta fidelidad. Podríamos dar a Brod lo que merece, en lugar</p>	Queja por como están escribiendo el libro y no darle a los personajes una vida mejor	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
24.12.97	2	<p>"¿Sabes que yo soy la niña gitana y tú eres Safran, que yo soy el Kolker y tú eres Brod, que yo soy tu abuela y tú eres tu abuelo, que yo soy Alex y tú eres tú, y que yo soy tú y tú eres yo? ¿No entiendes que podemos darnos seguridad y paz? ¿No lo sentiste aquella noche, bajo las estrellas de Trachimbrod? No me cuentes no verdades. No a mí."</p>	Amistad: las dos caras de la misma moneda	Alex reivindica igualdad entre los dos
24.12.97	12 - 14	<p>Alex le pide a Jonathan consejo sobre qué hacer respecto la petición del Abuelo, aunque Alex es consciente que para cuando Jonathan reciba la carta él ya habrá tomado una decisión al respecto. [...] Alex se anticipa a la propuesta de Jonathan de dejarle el dinero, y ya le dice que no lo aceptará. "por la misma razón que el Abuelo no puede llevarme en su viaje, yo no puedo coger tu dinero. Se trata de elegir, ¿lo entiendes?"</p>	Alex se niega al dinero que sabe que Jonathan le ofrecerá	Alex se responsabiliza de su familia y se independiza de las opiniones de Jonathan
24.12.97	14	<p>Eres la única persona que ha entendido un ápice de mí, y te diré que yo soy la única persona que ha entendido un ápice de ti.</p>	Amistad: las dos caras de la misma moneda	Alex reivindica igualdad entre los dos

26.01.98	2	"¿Podría odiarte! ¿Por qué no permitas que tu abuelo se enamore de la niña gitana y le muestre su amor? ¿Quién te manda escribir de esa forma? Tenemos tantas oportunidades de hacer el bien, y una y otra vez tú insistes en lo malo. No pienso leer esta contemporánea porción a Pequeño Igor, no la considero digna de sus oídos. No, esta porción se la entregué a Sammy Davis, Junior, quien te dispersó el trato que se merecía.	Ira por como están escribiendo el libro y no darle a los personajes una vida mejor	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
26.01.98	3	"Debo hacerte una pregunta simple: ¿Qué diablos te pasa? Si tu abuelo ama a la niña gitana, y estoy seguro de que así es, ¿Por qué no se marcha con ella? Ella podría hacerle feliz. Y sin embargo él rechaza la felicidad. Esto no es razonable, Jonathan, ni bueno. Si yo fuera el escritor, haría que Safran demostrase su amor a la niña gitana y se la llevara consigo al Shtetl de Greenwich en Nueva York. O bien haría que Safran se suicidara, que es la otra única opción sincera, aunque entonces tú no nacerías, con lo cual esta historia no podría escribirse."	Ira por como están escribiendo el libro y no darle a los personajes una vida mejor	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
26.01.98	4	"Eres un cobarde, Jonathan, y me has decepcionado. Nunca te comandaría que escribieras una historia que es como si ocurriera ahora, pero si te comandaría que escribieras una historia sincera. Eres un cobarde por la misma razón que Yankel es un cobarde, y Brod es un cobarde, y Safran es un cobarde. ¡Toda tu familia es una familia de cobardes! Todos sois cobardes porque, son la excepción de ti, vivís en un mundo que "ya no existe". No siento ningún aprecio por nadie de tu familia, quizá solo por tu abuela, porque todos estáis cerca del amor y todos lo dejáis escapar. Te incluyo el último dinero que me enviaste."	Ira por como están escribiendo el libro y acusación de cobardía	Alex manifiesta algo que no le gusta del texto de Jonathan
26.01.98	9	"Por primera vez en mi vida dije a mi padre exactamente lo que pensaba, como ahora te diré a ti, por primera vez, exactamente lo que pienso. Como a él, te pido perdón."	Le dice lo que piensa por primera y última vez	Se rompe la relación
22.01.98	9	[Carta del abuelo]: Sacha debe romper los hilos con el pasado "Contigo (Sasha me ha dicho que no volveréis a escribirnos), con su padre (que se ha marchado para siempre), con todo lo que han conocido."	Romper hilos	Se rompe la relación



**Universitat Ramon Llull**

Aquesta Tesi Doctoral ha estat defensada el dia \_\_\_\_ d \_\_\_\_\_  
de 2011

al Centre

---

de la Universitat Ramon Llull

davant el Tribunal format pels Doctors sotasignants, havent obtingut la  
qualificació:

President/a

---

Vocal

---

Secretari/ària

---

Doctorand/a

---

