



En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe.

José Antonio Fernández López

La prescripción de Adorno.

En 1949, el mismo año que retorna a Alemania para enseñar temporalmente en la Universidad de Frankfurt, Adorno escribe su ensayo *Kulturkritik und Gesellschaft*. Publicado en 1951, es reeditado en 1955, en *Prismas*. El ensayo es producto de una inmersión por parte del autor en el variado repertorio de articulaciones de la *Kultur* centroeuropea, en la que se manifiesta el anquilosamiento de la comprensión burguesa del sentido y significado de cultura¹. Adorno afronta la interpretación de la transformación del sentido del término “cultura” y del “fenómeno de la cultura” en la sociedad tras el fascismo y la Shoá. Comienza ya entonces a tomar cuerpo la percepción de que el holocausto, simbolizado en Auschwitz, es un acontecimiento cuya transcendencia concierne a figuras del espíritu fundamentales en la comprensión que Occidente tiene de sí mismo. Auschwitz como un fenómeno que exige ser pensado y ubicado en nuestra cultura, esa “singularidad de Auschwitz”, que lo convierte en una de las áreas de reflexión histórico-filosóficas más importantes y fecundas del pensamiento contemporáneo, a la vez que un reto, sujeto a una incesante significación crítica. Con algún matiz. Si bien es cierto que “esa sociedad” puede comprenderse desde una perspectiva genéricamente “occidental” y que, indudablemente, el holocausto es un fracaso de la racionalidad de Occidente, es también cierto que, por encima de todo, se trata de una sociedad y una cultura “alemana”, por aquel entonces inmersa en un proceso de auto-reivindicación en medio del asombroso desarrollo económico de los años 1955-1960, donde era premisa común mirar más hacia adelante que al pasado inmediato no asumido.

Es por ello que, la reducción aforística que desemboca en el famoso y socorrido “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, debe ser tomada con prevención -al margen de la obvia prevención ante cualquier tipo de literalidad prescriptiva-. Un reduccionismo esteticista parece pretender impedir la interpretación, perturbando el sentido y poniendo en boca de Adorno la “imposibilidad de toda poesía tras Auschwitz”, obviando el sentido de análisis crítico con respecto a la situación en la que el genocidio nazi ha dejado a toda expresión y vivencia cultural: “Quien defiende la conservación de la cultura radicalmente culpable y mezquina se convierte en cómplice, mientras que quien rechaza la cultura promueve directamente la barbarie que reveló ser la cultura”². Adorno insiste en la idea de que una cultura resucitada tras Auschwitz es una farsa, lo cual no le impide afirmar que un mundo que ha superado la prueba del genocidio, aunque sólo sea porque ha sobrevivido físicamente, no puede prescindir del arte, un arte, eso sí, ya diferente, obligado al memento de los caídos y a hacerse eco del horror³. En este sentido, en la certidumbre de que tras el exterminio de millones de seres humanos la cultura sólo puede ser la expresión de una experiencia dialéctica negativa, el “reflejo estético de una herida que

¹ L. OLSCHNER, “*Kulturkritik und Gesellschaft*”, en S. L. GILMAN-J. ZIPES, *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture*, New Haven 1997, p 691

² T. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, Madrid 1984, p. 367

³ T. W. ADORNO, *Les fameuses années vingt*, en *Modeles critiques*, Paris 1984, p. 54. La referencia está tomada de E. TRAVERSO, *La historia desgarrada*, Barcelona 2001, p. 133

rechaza tanto el consuelo de lo lírico como la pretensión de recomponer una totalidad fragmentada⁴, puede entenderse la prescripción representativa de Adorno. En su interpretación, por ejemplo, del *Survivor from Warsaw* de Arnold Schoenberg, un ensayo de 1952 que se incluye en *Prismas*, se da ya una temprana contextualización de cuáles son los resquicios por donde se cuele el arte que puede dar cuenta de Auschwitz: “el núcleo expresivo de Schoenberg, la angustia, se identifica con la angustia asociada a las mil muertes de los hombres en un régimen totalitario”⁵. La cultura puede y debe permanecer como un testimonio de la barbarie contra el hombre, debe hacer memoria, tal como plantea Benjamin, de los protagonistas, siempre de las víctimas, que en una representación de la historia convencional y burguesa quedan al margen. Sin perder por ello un ápice de su componente reduccionista y de la propia contradicción que se halla implícita en convertir el destino del arte en ser tan sólo el eco de un lamento, la intuición benjaminiana y las sucesivas matizaciones de Adorno indican el marco en el que comprender en su extensión la aparente constricción:

“Por haber sido neutralizada y procesada, la cultura tradicional en la actualidad se ha vuelto insignificante en su totalidad [...] Incluso la conciencia más extrema de la catástrofe está amenazada de derivar en tonterías sin sentido. El criticismo cultural existe en confrontación con el nivel último de la dialéctica entre cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie y eso también corroe al conocimiento, el cual afirma por qué se ha vuelto imposible escribir poemas hoy”⁶.

Escritores alemanes de la joven generación de los cincuenta, que en su mayoría habían sido llevados a la fuerza al frente siendo unos simples adolescentes o habían participado como “auxiliares para la defensa del Reich” en los momentos finales de la guerra (recientemente, hemos contemplado asombrados que no sólo), vivieron en su propia experiencia personal y artística la llamada de atención adorniana, unos como una molesta y tozuda advertencia revanchista, otros como una no menos irritante clausura que se interponía entre ellos y el futuro. Günther Grass, entendió, y debemos de entender que de forma sincera, en su momento, el imperativo de Adorno y la irrupción de Auschwitz como un *topos* del que era imposible zafarse, como algo que “se interponía en el camino de la fe en el futuro, deseosa de un nuevo comienzo pero a la vez como preservada de todo daño, incómodo como todo imperativo pero atractivo en su rigor abstracto, y fácil de eludir como toda prohibición”⁷. Frente a la prescripción restrictiva de la poesía después de la *Shoá*, Grass admite que sus primeras reacciones fueron de un fuerte e ignorante rechazo, pensando que él y sus contemporáneos se enfrentaban al mandamiento antinatural de un elitista que se atribuía las funciones de un Dios Padre que “hubiera prohibido a los pájaros cantar”. Hicieron falta no demasiados años para que el autor y sus compañeros de generación entendieran que aquello contra lo que se levantaban las palabras de Adorno era sin duda la dudosa experiencia de una “libertad sentida como ilimitada, que no había sido el resultado de una conquista sino un regalo, una libertad vigilada”⁸. Poetas como Peter Ruhmkorf, Hans Magnus Enzensberger, Ingeborg Bachmann y el propio Grass, tomaron conciencia de pertenecer a “la generación de Auschwitz”, de haber crecido mientras tuvo lugar la Conferencia de Wansee o se crearon Chelmo, Treblinka o

⁴ R. WOLIN, *The Terms of Cultural Criticism. The Frankfurt School, Existencialism, Poststructuralism*, N.Y 1992, pp XXII-XXIII

⁵ T. W. ADORNO, *Prismas*, Barcelona 1962, p. 150

⁶ op cit, p. 23

⁷ G. GRASS, *Escribir después de Auschwitz*, Madrid 1999, p. 19

⁸ op cit, p. 21

Sobibor. Pero, también adquirieron al tiempo otra certeza singular, cómplice y estímulo de sus respectivos procesos creativos: “el mandamiento de Adorno sólo podía refutarse escribiendo”. Tomar de las “tablas de la ley” del filósofo un precepto prestado que pudiera hacerse personal, un precepto nuevo y exigente que cambiase las posibilidades representativas del mundo para romper la clausura impuesta por la barbarie:

“Se trataba de abjurar de las magnitudes absolutas, del blanco o negro ideológicos, de decretar la expulsión de las creencias y de instalarse sólo en la duda, que daba a todo, hasta al mismo arco iris, un matiz grisáceo. Ese mandamiento exigía una riqueza de nueva índole. Había que celebrar la miserable belleza de todos los matices reconocibles del gris con un lenguaje dañado, borrar esa bandera y esparcir cenizas sobre los geranios [...] escribir, como mandamiento mío, la palabra ascetismo a todo lo largo de esa pared <donde antes, sin pausa, el cuadro verde rumiaba lo verde>”⁹.

Parte de las dificultades con las que se enfrentaron los poetas alemanes del Grupo 47 y, en general, los poetas de la posguerra, y también todos aquellos que han intentado aproximarse a las intenciones de Adorno en la búsqueda por hallar qué o cuáles ámbitos representativos estaban bajo la advertencia de la prescripción, proceden del propio Adorno. Leonard Olschner cree que estas dificultades con respecto a la representación “después de Auschwitz”, estriban en la propia y evidente problematicidad de tal representación, en la situación de la cultura alemana de la época, al tiempo que también, y no en menor medida, en el tratamiento que Adorno hace de la poesía, al no aclarar qué entiende él mismo por poesía¹⁰. La razón por la cual la prescripción adorniana se singulariza en la poesía y no en la ficción ni en el drama, tendría que ver, por supuesto, con la propia problematicidad interna de la representación de la Shoá, si bien, y no es un dato menor, también se trataría de un asunto relativo a la comprensión tradicional alemana del género poético en particular. Los poetas estudiados y admirados por Adorno fueron George, Hofmannsthal, Borchardt, Eichendorf, Mörike o Heine. Si exceptuamos a este último, el resto podrían integrarse en una amplia tradición poética germánica de corte “conservador”, un canon poético en plena consonancia con la corriente formativa burguesa de la *Bildung*¹¹. Es esta tradición la que no puede continuar sin más, como si nada hubiera ocurrido y es, por lo tanto, bárbaro escribir poesía después de Auschwitz como “las de antes”. Adorno sólo podía basar pues su veredicto sobre la comprensión previa que él mismo tenía de qué era y qué había representado la poesía en Alemania hasta 1933, no como una clausura que obviase la perspectiva de cuál debería ser su función y potencia, a la vez estética y social.

El esteticismo negativo y la circularidad que envuelven las afirmaciones de Adorno, aspiran a su resolución dialéctica en una confrontación ética con la historia. Para ello, enuncia, es tarea urgente vincular al arte con lo que *debe ser*, si quiere ser arte, su compromiso esencial, un arte puesto al servicio de la representación del sufrimiento injusto de millones de personas¹². Es de gran significación que el mismo año que aparece *Kulturkritik und Gesellschaft*, el autor publicara por vez primera su ensayo radiofónico *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. En este texto, Adorno profundiza en su prescripción aportando una importante clave comprensiva: la expresión poética individual deviene expresión artística sólo cuando participa de una experiencia

⁹ op cit, pp. 25-26

¹⁰ L. OLSCHNER, op cit, p. 692

¹¹ Cfr. K. EHLERT, *Hª de la literatura alemana*, Cap VIII, Madrid 1991, pp. 337-358

¹² TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op cit, p. 362

universal compartida, lo cual implica sociedad y desarrollo social, donde el “sujeto poético” sea “sujeto colectivo”¹³. El arte es imprescindible, pero Auschwitz, a su vez, condiciona la expresión estética, forzándola hasta los límites de su propia capacidad representativa de modo que sea obligado a pensar y articular su propia imposibilidad, no tomando su derecho a la existencia sin más como evidente.

Arte en los límites del arte y de la representación. Unos límites que, explorados en la vida y en la creación artística, están ejemplificados como en ningún otro en Paul Celan. Resulta casi obligatorio traer a colación, recurriendo ya a un lugar común de la problemática con respecto a la representación de la Shoá y sus limitaciones, el caso de Celan como el de “uno de los pocos” que escapa con solvencia a la prescripción adorniana, tal como el propio “prescriptor” estuvo por momentos dispuesto a admitir, en un ejercicio de sorprendente cuasi omnipotencia. Un recorrido por la biografía del poeta de Czernowitz nos muestra que las cosas fueron mucho más complejas, siendo incluso necesario atender a las relaciones personales entre ambos para alcanzar a comprenderlas. Celan y Adorno mantuvieron una relación difícil no exenta de admiración mutua, rechazos viscerales y malentendidos graves, entre otras cosas por motivo del más o menos sincero judaísmo de Wiesengrund Adorno. Uno de estos malentendidos dio lugar a una de las pocas páginas en prosa de Celan, el *Diálogo en la montaña*. El autor de *Todesfuge* se siente –probablemente fruto de una de sus habituales percepciones excesivamente susceptibles– el destinatario personal del famoso aforismo de Adorno. Tras un frustrado encuentro de los dos en Sils-Maria¹⁴, usa esta experiencia como motivo para esta novedosa composición dentro de una obra como la suya, esencialmente poética. En la estela del *Gespräch in den Bergen* de Martin Buber, convierte el diálogo yo-tú en un diálogo entre dos judíos imaginarios, Klein y Gross. Allí, en la montaña, en un ámbito de silencio majestuoso y sobrecogedor, brota una palabra sencilla que subvierte el mal de la naturaleza y afirma una peculiar posibilidad de representación:

*“El silencio se hizo, pues, el silencio allí arriba en la montaña. No duró mucho el silencio, pues cuando el judío viene y encuentra a otro judío, entonces el silencio se acaba pronto, también en la montaña. Pues el judío y la naturaleza son dos cosas distintas, todavía, incluso hoy, incluso aquí”*¹⁵.

La representación en los límites. Ficción y memoria de la ausencia.

El profesor de Historia en la Universidad de Tel-Aviv, Saul Friedlander, plantea en la introducción que sirve de prólogo a la importante obra colectiva *Probing the Limits of Representation. “Nazism and Final Solution”*, el hecho de cómo la Shoá nos confronta con una experiencia que cuestiona nuestras categorías tradicionales sobre la representación y la reflexión teórica, al tratarse de un “event at the limits”¹⁶. Jean Améry, anticipó ya a principios de los sesenta esta percepción, que asalta a la razón que se abre al *acontecimiento*, cuando buscando una comprensión intelectual de Auschwitz que deviniera salud personal y denuncia frente a la dejadez política y la autocomplacencia cultural, define la experiencia por él vivida y nunca concluida como

¹³ TH. W. ADORNO, *Rede über Lyrik und Gesellschaft, Noten zur Literatur I*, pp. 74-75, Frankfurt a. M. 1958, en L. OLSCHNER, op cit, p. 692

¹⁴ Cfr. P. FELSTINER, *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*, Madrid 2002, p. 203-206

¹⁵ P. CELAN, *Diálogo en la montaña*, en *Obras Completas*, Madrid 1999, p. 483

¹⁶ S. FRIEDLANDER (ed), *Probing the limits of representation*, Harvard 1992, p. 3

“en las fronteras del espíritu”¹⁷. El exterminio del pueblo judío es un acontecimiento “en los límites”, cuya negativa cualidad reside en haber sido una forma de genocidio única en la historia, algo que en palabras de Habermas “ha cambiado las bases para la continuidad de las condiciones de vida dentro de la historia”¹⁸. No es extraño, pues, desde la perspectiva de los supervivientes escritores y testigos, al igual que para todos aquellos intelectuales que valoran Auschwitz como un acontecimiento de profundas implicaciones éticas, filosóficas y políticas, que se apele como exigencia a una “correcta representación”, que sirva al propósito de la verdad y la memoria, sugiriéndose que hay límites que “deberían no ser pero son fácilmente transgredidos”. Sin embargo, delimitar las características de dicha “trasgresión”, parece representar un problema mucho más intratable de lo que las definiciones al uso nos permiten dilucidar.

Friedlander intuye la obligación de la memoria en la salvaguarda liberadora del pasado trágico, amparada en la experiencia de una clase de *master-narrative*. Es esta la búsqueda difícil y tortuosa de un marco de “autenticidad expresiva”, cuyos hallazgos –que por otro lado reconocemos como efectivos y veraces en autores como el citado Améry, Levi o Kertész– significan mucho más que la constatación de la suma de componentes aislados (experiencia personal en el *Lager*, necesidad del testimonio, maestría estilística, pasión por la verdad, cura de la razón, sobrevivir a la supervivencia), siendo una experiencia de autenticidad ética y estética indefinible más allá de la percepción de conjunto e insatisfactoria siempre, entendida tal insatisfacción como el omnipresente reto del creador sometido a la alienación inherente en todo acto creativo y representativo. En el lado opuesto de esta búsqueda hallamos las transgresiones y las “indencias representativas”, que requieren del mismo modo que las anteriores una visión de conjunto para descubrir “lo erróneo” hasta el desasosiego, y que, sin embargo, son una clase de representaciones indefinibles con exactitud en el *quale*¹⁹.

A medio camino entre “adecuación” y “trasgresión”, en la actividad representativa que tiene por objeto Auschwitz, está lo que podríamos denominar “el desafío de la ficción”. Esta estrategia artística puede ser entendida con una doble implicación: por una lado, el recurso de la ficción por parte de escritores-supervivientes, estrategia que tensiona hasta el extremo el asunto de la fidelidad al objeto y a la verdad, desestabilizando el ámbito del propio testimoniar y que, por el contrario, activa el de la naturaleza creativa del intelectual; en segundo término la pura ficción en torno a la *Shoá* y los límites de su pertinencia o no como expresión artística, de su reflexión ética en la lectura de los hechos y de su presentación o no como un mero producto de consumo de cultura de masas, atisbándose aquí el modo sutil en el que la cuestión de cuáles son los límites de la representación se entremezcla con si es posible y necesaria, más allá de lo que parece una inevitable censura, una “representación de los límites”. La ficción, indudablemente, no es sólo una estrategia artística, sino que también puede entenderse como un mecanismo de protección del propio sujeto que sufre. Dice, al respecto, Ernesto Sábato: “Tengo la convicción de que su dolor metafísico se habría aliviado si hubiese podido escribir ficciones, por su carácter catártico y porque los graves problemas de la condición humana no son aptos para la coherencia, sino únicamente accesibles a esa expresión mitopoética, contradictoria y paradójica como nuestra existencia”²⁰.

Berel Lang muestra el modo en que la referencia, también recurrente y con la inevitable tendencia a una cierta sublimidad, a “los límites de la representación”,

¹⁷ J. AMERY, *Más allá de la culpa y la expiación*, Valencia 2001

¹⁸ J. HABERMAS, *Eine Art Schadensabwicklung*, Frankfurt a. M., 1987, p. 163

¹⁹ S. FRIEDLANDER, op cit, p. 4

²⁰ E. SABATO, *Antes del fin*, Barcelona 2003, p. 136

parece hacer creer implícitamente que los propios límites no son representaciones²¹. Esta diferencia aparentemente excesiva y estéril abunda, sin embargo, en la matización de la relación que a efectos de nuestra reflexión es esencial, la relación entre la representación y el objeto representado. Los límites, que pueden ser restricciones fundamentadas en la ética, y también, en un sentido diferente, ámbito caracterizado por la impropiedad y la extrañeza, manifiestan la compleja ambigüedad del binomio figurativo-literal, el hecho de que toda representación es, característicamente, “representación-como”, con la posibilidad añadida de otras posibles “representaciones-como” o “representaciones-no-como”²².

¿Qué caracteriza eso que podríamos llamar “dificultad relacional” del objeto representado y la representación misma? Una clase de espacio indeterminado que puede ser identificado por un abanico amplísimo de vivencias subjetivas, susceptibles de canalizarse en la forma de un igualmente amplio abanico de alternativas que den sentido. Por muchos límites y prescripciones que se coloquen o se reclamen como fronteras éticas y estéticas insalvables, un indudable haz de posibilidades implícitas se despliega en el ámbito de la imaginación. Lang ve, desde esta perspectiva, el concepto de “fenómeno de límites” siempre como “fenómeno en los límites” o “más allá de los límites”, de modo que la inevitable trasgresión tiene, de nuevo, una doble significación: “Las posibilidades extremas están delimitadas. Por un lado, los límites existen porque tienen que existir, la cultura y la conciencia humana no pueden existir sin ellos. Por otro lado, los límites de la representación son convencionales y por eso abiertos a la prolongación. No hay ninguna representación específica”²³. Esta paradoja implica una dialéctica permanente entre transgredir y representar, un ejercicio extremo en el que los resultados, en el forcejeo con el silencio, el pudor o la pertinencia, devienen experiencias “auténticas” o “inauténticas”. Trasgresión y representación; trasgresión como condición para la representación. No hay posibilidad de llegar a una representación del límite sin transgredirlo.

La duda que nos asalta, en la inmediatez de un planteamiento delimitador de este tipo, es de esperar. ¿Qué, quién o quiénes dictaminan al respecto?, ¿cómo discernir este peligroso y aporético dilema? En el caso de Auschwitz, con respecto a la censura y a la violencia que cierran o decanta la representación artística, los hechos históricos que nos ocupan ejercen un papel determinante²⁴. Imaginar aquello que “no puede ser imaginado” no deja de ser algo ya implícitamente transgredido, excedido, lo que sitúa el problema no en las demarcaciones de la conciencia, sino en las formas puestas al servicio de tales productos de la conciencia con vocación representativa y a su vinculación con los hechos objetivos. De ahí que nos hallemos ante una nueva bifurcación en el objeto de nuestra reflexión, una nueva dualidad que vuelve a hacer más compleja la temática: distinguir entre los productos de ficción centrados en Auschwitz y en la *Shoá* con una intencionalidad artística, anamnética o ambas inclusive, realizados por creadores distantes al drama, o bien, aquellos productos de ficción que brotan de la relación de supervivientes con la tarea de escribir como extensión de su primer ímpetu testimonial o como el descubrimiento de que Auschwitz es “el único tema” o “el tema, aquel en que texto y autor constituyen una unidad refractaria al engaño, garantizada en la integridad problemática del autor. Un universo pluriforme, compuesto de cientos de niveles de asociación con los hechos y de alternativas estéticas que responden a dichas asociaciones.

El primer tipo de textos que se confrontan con el “desafío de la ficción” o de la creación artística, se adecuan al hecho merced tanto a una forma como a una fuerza

²¹ B. LANG, *The Representation of Limits*, en S. FRIEDLANDER, op cit, p. 300

²² Ibidem.

²³ op cit, p. 302

²⁴ op cit, p. 314

inusual. W. G. Sebald, excepcional y original narrador fallecido en 2001, fabrica unos textos en los que ficción y objetividad no se oponen sino que, al contrario, se coimplican. Sebald que, confiesa, creció “en una familia posfascista”, centra el interés de su prosa culta y melancólica en aquellos a los que Walter Hasenclever llamó “los olvidados”, y, atendiendo a lo que nos concierne estrictamente, descubrimos cómo en dos de sus obras fundamentales, *Austerlitz* y *Los emigrados*, ese interés desemboca en una confrontación con el genocidio del pueblo judío, indiferentemente de que los protagonistas “recuperados” existieran o no. En sus relatos, un narrador solitario está siempre dispuesto a emprender un viaje que le llevará a darse de bruces con la memoria -¿real?- de personajes anónimos, cuyas existencias propician en su recuperación literaria la emergencia, y no al revés, de la otra historia, esa historia de caídos diferente a la “gran historia” escrita por los vencedores. Fotografías, documentos falsos o verdaderos, referentes biográficos, son recursos que se ciñen al texto para proyectar el efecto de lo real en una peregrinación que evoca vidas desplazadas. En *Los emigrados*, la ficción-realidad puesta al servicio de la representación, rescata de los márgenes a figuras que se pierden en la nada: el doctor judío Henry Selwyn “que me contó que cuando tenía siete años había emigrado con su familia de un pueblo lituano próximo a Grodno”²⁵; el maestro de escuela Paul Bereyter, judío cuarterón, que tras la guerra retorna a su escuela porque “había nacido para educar a los niños, era un auténtico *melammed*”²⁶; o el pintor Max Ferber, cuyos padres fueron expedidos de Munich a Riga y asesinados en algún lugar de la zona. Sebald los devuelve a todos ellos a la historia para hacer justicia de la injusticia, restituyendo a la condición humana la dignidad perdida.

En el afán, también, por devolver a los *caídos* a la historia, Harmut Lange difumina, en esa suerte de fantasmagoría que es *El concierto*, la frontera entre los vivos y los muertos en un Berlín a la vez real y espectral. Los muertos, judíos exterminados, antiguos habitantes de las villas de la alta burguesía de la capital, se encuentran fuera del tiempo y experimentan que todo permanece como si nada hubiese ocurrido, todo permanece en el estado que tenía ante sus ojos antes de ser deportados, en los tiempos de la vida feliz y confiada. Pero, también saben percibir el presente real, el mundo poblado de antiguos verdugos, el Berlín poblado por el fantasma del pasado nazi y de la culpa. Protagonistas por igual, Rudolf Lewanski, pianista judío, y la *Sonata opus 109* de Beethoven, representan la imposibilidad de la recuperación real de la pérdida. Esa sonata nunca podrá ser interpretada por Lewanski, porque los verdugos no permitieron que concluyese su formación antes de adquirir la técnica para poder interpretar las obras tardías de Beethoven. La culpabilidad de los verdugos mantiene en vida a los espectros de sus víctimas, haciendo de la obra musical la prueba evidente de un arte y de una cultura que devinieron barbarie. La ficción presenta la estremecedora fuerza que posibilita incorporar un hilo de inteligibilidad al horror: “Así pues, no puedo ver ninguna desgracia en el hecho de que el pianista Rudolf Lewianski tuviera el valor o, digamos, la oportunidad de tocar el piano ante sus asesinos. El criminal y su víctima.... ¿qué otra cosa nos queda en la muerte que sentarnos de lado llenos de confusión y asombrarnos de las cosas absurdas que suceden de modo irrevocable en la vida?”²⁷.

Dentro de estas obras que ejemplifican el uso de la ficción por parte de autores no incluidos dentro de la nómina de supervivientes y testigos de primera mano, destaca por su peculiaridad y problematicidad en la relación ficción-realidad, *Anotaciones de Jakob Littner desde un agujero bajo tierra*, de Wolfgang Koeppen, un libro cuyas propias vicisitudes como obra conforman ya de por sí una historia propia.

²⁵ W. G. SEBALD, *Los emigrados*, Madrid 1998, p. 28

²⁶ W. G. SEBALD, *op cit*, p. 71

²⁷ H. LANGE, *El concierto*, Barcelona 1987, p. 87

Jakob Littner (1883-1950), personaje real, salvó su vida de la persecución nazi ocultándose en un sótano donde había sido escondido, tras un generoso pago, por un noble polaco arruinado. Esta experiencia extrema queda condensada en “su manuscrito”, un testimonio personal en forma de conjunto de anotaciones -del que se sabía de su existencia y que, más de cincuenta años después de la muerte de Littner, fue publicado con su título original *Mein Weg durch die Nacht* (2002)-, pero cuya forma final, “las anotaciones”, son obra de Koeppen, un narrador de excepcional calidad que en obras como *Palomas en la hierba* o *Muerte en Roma*, pasó factura moral a la sociedad alemana de los cincuenta, una Alemania que no había integrado la tragedia vivida bajo el nazismo y comenzaba a pasar página con respecto a los crímenes y a las víctimas. El sufrimiento encarnado en una persona real, se transforma en la obra escrita; el arte reelabora la realidad. Koeppen se apropia de la idea y del manuscrito de Littner y lo metamorfosea en un enorme relato, un testimonio que al transformarse en una memoria indirecta, se convierte, sin embargo, en una obra que trasciende la crónica testimonial para participar de lo universal. En el prólogo de 1992 el “redactor” nos informa de las penosas condiciones que están en la génesis del relato: “(Jakob Littner) Quiso gritar, pero sólo se atragantó. Quiso hablar y vio rostros que lo habían consentido todo. [...] El que se había salvado buscó un escritor. El editor me contó lo increíble. Yo lo había soñado. El editor me preguntó: < ¿Quieres escribirlo? > [...] Comí conservas americanas y escribí la historia del sufrimiento de un judío alemán. Y así se convirtió en mi historia”²⁸. La pregunta no es tanto si es ética o no la “apropiación” literaria o si únicamente pertenece al testigo el valor y la verdad de lo narrado. Probablemente, podría responderse afirmativamente a lo anterior y, a la vez, afirmar sin duda que el testimonio legado por la ficción ha llegado a nosotros con “otra” aunque no menos trascendente fuerza y dignidad:

“El odio, la locura y el fanatismo provocan la desdicha. No odio a nadie. Tampoco a los culpables. He sufrido su persecución, pero no pretendo erigirme en juez. Aunque no querer juzgar y no poder juzgar encierra también esto: no soy quien para perdonar, no soy quien para absolver a los culpables. Los crímenes que han ocurrido escapan, en mi opinión, a cualquier juicio humano. Sólo Dios puede juzgar lo inhumano, y puede que El juzgue con clemencia donde toda misericordia humana sería temeraria”²⁹.

En un segundo término, decíamos, vemos la forma en que el material primigenio, la experiencia concentracionaria, origen y permanencia del drama, activado por el *Espíritu de la narración* que brota del acontecimiento puede crear los Köves de Kertész, Mendel el relojero de Levi o el Lefeu de Améry³⁰. En las obras de estos autores, supervivientes y testigos, es tremendamente difícil hablar de autonomía del texto, porque el texto, que es parte de la vida y la experiencia del autor, sale a la luz para, a partir de ahí, convertirse no sólo en un “yo en ficción”, sino en un “otro” que ofrece una imagen doblemente alienada al autor. Esta situación “única”, gestada en la “singularidad” de Auschwitz, es realmente una provocación para la literatura, la historia y la identidad vistas en perspectiva histórica. Ejemplos como los citados, creemos, sientan las bases de una “poética de la ficción” referida a Auschwitz. Nos sirven para ilustrar la idea de Lang de que hay un determinado tipo de representaciones literarias

²⁸ W. KOEPPEN, *Anotaciones de Jakob Littner desde un agujero bajo tierra*, Barcelona 2004, p. 16

²⁹ op cit, p. 144

³⁰ Personajes, respectivamente, de Imre Kertész, Primo Levi y Jean Améry. Cfr. I. KERTESZ, *Fiasco*, Barcelona 2003; P. LEVI, *Si ahora no, ¿cuándo?*, Madrid 1989; J. AMERY, *Lefeu o la demolición*, Valencia 2003

que aplican una fuerza de interrelación singular a los límites de lo histórico y, por ende, a la esencia y la verdad del hecho sobre el que se representa. Son textos que transgreden los límites de lo de lo histórico, merced a la acción de la imaginación artística, con la aquiescencia del lector, pero cuya capacidad para expresar una verdad subvierte prescripciones. A su vez, son la raíz esencial de una poética que, usando como recurso la ficción, marca unos parámetros -¿límites?-, desde los que conciliar en un discurso general el uso de la ficción en la representación de Auschwitz. La “autenticidad”, “verdad” y “universalidad”, manifestadas en su caso merced al uso compenetrado de experiencia personal y recursos expresivos, pueden entenderse como una aspiración a la que deben optar todas aquellas obras de ficción no directamente tocadas por lo experiencial, las cuales se ven obligadas a centrar en la fuerza representativa la voluntad moral y la radicalidad que exige el objeto. Ya estén situadas en un tiempo actual, ficcionando la imposible cura del que ha sido testigo, o signifiquen un retorno al *Lager*, despliegan una fuerza imperativa que se sostiene en la expresión artística. En palabras del superviviente de Auschwitz, Tadeusz Borowski, esta expresión veraz “intenta extraer la esencia de los acontecimientos cotidianos, ahuyenta el espanto y el asco, y el desprecio, y encuentra una fórmula filosófica para cada ocasión: para las cámaras de gas, para el oro robado a las víctimas, para los recuentos en el patio, para interpretar las caras de los civiles asustados o el comportamientos de los números viejos”³¹.

Cada creación artística, cada representación, presenta sus propios problemas, sus particulares y conflictivas relaciones entre la experiencia personal del autor, los hechos referenciados más o menos directamente y la obra creada. Un dato que nos parece relevante es que, por más alegóricas o estéticamente refinadas que sean las creaciones literarias, artísticas o ensayísticas, todas las que son notables guardan suficiente referencia a los hechos reales como para que no se produzca una disyunción insalvable (Levi, Améry, Kertész, Borowsky). Esto propicia que salgan airoas de la confrontación con la singularidad del hecho histórico, creaciones en apariencia condenadas por su estética y sus recursos a un fracaso seguro. En este sentido, podemos pensar, por ejemplo, en la obra de Jurek Becker. El autor, judío originario de Lodz, que pasó su infancia internado en campos de concentración, relata en clave de ficción fabulística la vida en el guetto de una ciudad de Europa del este. *Jakob el embustero*, recurre a lo coloquial y a lo tierno sin incurrir en una sensiblería inadecuada porque el relato potencia la tensión entre la esperanza más desesperada y una realidad que, sin ser presentada en su cotidianeidad más cruel, siempre amenaza indefectiblemente con la deportación y el exterminio.

La confrontación con los textos demuestra que, en la discusión sobre la existencia o no de tabúes, la pertinencia o no de determinadas formas de representación y la implícita necesidad de la ruptura como propiciadora del “auténtico relato”, no hay opinión unánime sobre el “canon” de la representación de Auschwitz, y, como ha ocurrido en la historia de la literatura –siendo evidente que en el subapartado de esta historia dedicado a la literatura de los testigos del holocausto, con rigor sólo podrá hablarse de “una generación de testigos”-, siempre que esta cuestión intenta circunscribirse a la historia concreta, para “canonizar” definitivamente deberán pasar dos o tres generaciones más que permitan poner mejor en perspectiva todas las obras. Hay, eso sí, un cierto acuerdo unánime sobre un “núcleo central de obras” sobre las que no hay discusión, esos, en palabras de Steiner, media docena de textos en los que está justificada esa “hazaña increíblemente valerosa”, textos que ante tal fenómeno “han aportado algo más que la sombra de una respuesta adecuada”³². La experiencia demuestra que no sólo depende de *cómo* se transgreden los límites y se

³¹ T. BOROWSKI, *Nuestro hogar es Auschwitz*, Barcelona 2004, p. 34

³² G. STEINER, *Gramáticas de la creación*, Madrid 2001, p. 329

rompen los tabúes, sino también de *quién* los rompe. Creemos que para poder decir “incluso allí, junto a las chimeneas, en la pausa entre los suplicios, había algo que se parecía a la felicidad”³³, es necesario haber pasado por los campos, haber experimentado la necesidad de expresar y haber poseído la capacidad artística para hacerlo de “otro modo” o, en su defecto, aportar la fuerza y la expresividad ligada a un *ethos* peculiar, si es que esto, en fin de cuentas, es posible. En el caso anterior, el material de representación, provocativo pero, a la vez, fundamentado en la autenticidad, está respaldado por la experiencia de un autor judío, Imre Kertész, que no podría hablar levantando ampollas en la referencia una “forma aberrante de felicidad”, si no hubiera sido testigo de tal aberración.

¿Qué cantidad de arte y que clase de arte puede soportar la realidad del pasado? Parece que no hay duda, después de todo, a la hora de aceptar que es lícito que las representaciones sobre el holocausto sean leídas no sólo como información histórica o posicionamiento ético, sino también interrogadas acerca de sus características formales y estéticas. Este interrogante nos introduce en una última reflexión, la dilucidación del problema de la representación de Auschwitz en el concurso de las polémicas sobre la mayor o menor optimidad de diferentes lenguajes artísticos frente a las siempre inevitables dosis de irreductibilidad del objeto. Autores como Anton Kaes, representan, en este sentido, una posición de rechazo de las posibilidades de la simple relación entre narratividad y trasfondo histórico: “La realidad pasada está ausente y es irrepetible; no puede ser visitada como un país extranjero. Un profundo abismo separa la historia, como experiencia, de su representación. Aquello que se presenta nunca puede ser idéntico a su propia representación”³⁴. Una nueva vuelta de tuerca a la inagotable voluntad de negación de cualesquiera posibilidades comprensivas o representativas de Auschwitz. No a todas, dice Kaes. Existe una expresión artística concreta, la fílmica, cuyas posibilidades y virtualidad van más allá de las limitaciones del medio narrativo tradicional. El cine es arte que puede captar la sordidez de la barbarie y la mudez del testimonio, merced a su peculiaridad. El polémico film de Hans-Jürgen Syberberg *Hitler-Ein Film von Deutschland* (1978) - una obra que salta por encima de las convenciones de la industria con marca de Hollywood, utilizando de forma eficaz el potencial específico del cine en la representación del pasado-, le sirve como base desde la que justificar sus tesis estéticas. Aceptar esta declaración de principios de Kaes, supondría reconocer que aquello que Lyotard reclama al historiador de Auschwitz, a saber, prestar atención a lo que no se presenta bajo el ámbito del conocimiento³⁵, puede muy bien ser el dominio real del cineasta.

Esta virtualidad de lo fílmico reside básicamente, para el profesor de Berkeley, en el carácter sincrético de un medio donde la expresión se presenta como un novedoso *collage* en el que teatro, literatura, pintura y fotografía se ensamblan. El cineasta puede trascender “los límites del conocimiento”, la evidencia documental, los hechos y las figuras que los nazis intentaron ocultar y destruir, porque traslada los miedos y los sentimientos, las esperanzas y las desilusiones y el sufrimiento de las víctimas, todo lo indocumentado y carente de recuerdo, en un formato de imágenes pre-verbales que accionan la memoria, las asociaciones y emociones que preceden la clase de discurso racional y lógico obligado en la historiografía³⁶. En su optimista afirmación de las posibilidades del cine, Kaes considera que el cataclismo acaecido en Alemania entre 1933-1945 desafía no sólo la descripción histórica sino también toda explicación racional y articulación lingüística, por lo que un nuevo camino cargado de

³³ I. KERTESZ, *Sin destino*, Barcelona 2001, pp. 262-3

³⁴ A. KAES, *Holocaust and the End of History*, en S. FRIEDLANDER (ed), op cit, p. 210

³⁵ J-F. LYOTARD, *La diferencia*, Barcelona 1988, pp. 74-75

³⁶ A. KAES, op cit, p. 208

posibilidades autoreflexivas se abre paso. Sin negar las posibilidades que reconocemos en la expresión cinematográfica, como en cualquier forma de expresión artística, del mismo modo que es necesario reconocer la necesidad y la posibilidad de una nueva racionalidad que se enfrente con los desafíos de Auschwitz, este tipo de lecturas, creemos, conducen a un callejón sin salida. Tal como el propio Kaes reconoce, este modo de sondear los “límites de la representación” conduce al ya mencionado rechazo de la narratividad, a la “especularización de la historia”, la proliferación de perspectivas y la afirmación de la nostalgia³⁷. Y, después de esto, ¿qué hacer con los testigos? ¿Qué sentido tiene su obra? ¿No es lícita, o resulta arcaico su modo de presentación de la experiencia? ¿Cuál es el sentido de la *indecibilidad* como categoría estética, si los propios testigos niegan el carácter definitivo de tal incomprendibilidad y han dedicado su vida, con resultados artísticos y filosóficos evidentes, a “mostrar lo indecible”, a “acosar con la razón” identificando aquello que se halla “en las fronteras del espíritu”?

Afirmar la “virtualidad de la expresión filmica”, por encima de otras formas expresivas posibles, rechazar los excesos de un film como el de Syberberg, donde las voces de los verdugos presentan la fuerza del atractivo estético y las víctimas tan sólo generan pena y piedad, e intentar trascender las aporías posmodernas lleva a Kaes, a nuestro juicio, a reivindicar, en plena contradicción, el *Espíritu de la narración*, al menos inconscientemente. A su juicio, la película documental *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) ofrece el necesario contrapunto y correctivo al film de Syberberg. Para comprender la referencia a la obra de Lanzmann, debemos recordar que tanto el cineasta francés como Elie Wiesel expresan sin tapujos y con la evidente paradoja de ser ellos mismos excepcionales creadores además de testigos del holocausto, su miedo a que “el acontecimiento” deje de ser lo que realmente fue para convertirse en lo representado a través de los medios³⁸, es decir, representan una singular línea *anti-representativista* encarnada en dos de los autores que más han contribuido a la reivindicación ética de la memoria de Auschwitz por medio, cómo si no, de la representación. Lanzmann rechaza el uso de imágenes históricas, de una narrativa cronológica, de una documentación convencional, de narradores externos y, también, de cualquier tipo de recreación o dramatización con actores³⁹. Frente a estos rasgos convencionales rechazados en *Shoah*, Kaes encuentra en la obra “la fuerza de la memoria personal y la inmediatez de la oralidad”⁴⁰, para afirmar acto seguido, “es como si el desastre mismo se resistiese a su representación”. ¿Dónde podemos hallar ahora la virtualidad de lo filmico? ¿En la memoria y en la oralidad? ¿Son estos últimos elementos patrimonio exclusivo de la representación cinematográfica? o, por el contrario, ¿no constituyen el rasgo distintivo básico de la obra literaria de autores como, por ejemplo, Primo Levi, fundamentales en todo lo que tenga que ver con “escribir después de”? Pensemos por un momento en la relación que establece Benjamin entre el narrar y la oralidad, o valoremos las palabras del propio Lanzmann al respecto: “Una película dedicada al holocausto puede tan sólo ser una investigación entre los testigos presenciales, una investigación del pasado de quienes sus heridas están demasiado frescas y demasiado vivamente inscritas en su conciencia, presentes en una obsesiva intemporalidad”⁴¹.

Shoah, una representación que participa de ese “universal” o matiz de canonicidad aplicable a unas pocas obras sobre Auschwitz, pero, si hemos de hacer caso a su autor, circunscrito a la memoria y la narración de los testigos, una

³⁷ op cit, p. 209

³⁸ A. BAER, *Auschwitz y el cine*, en <http://www.ifs.csic.es/holocaust/textos>

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. KAES, op cit, p. 220

⁴¹ C. LANZMANN, *From the Holocaust to the “Holocaust”*, *Telos* 42, 1980, p. 143

posibilidad artística por lo tanto con fecha de caducidad por ley vital. ¿Qué clase de expresión fílmica puede sustituir como nueva formulación de las limitaciones representativas del holocausto a una representación autoclausurada, no en su sentido y trascendencia, pero sí en sus posibles secuelas? Al visionar o leer la obra de Lanzmann se experimenta y percibe la “adecuación al hecho”, el estar frente a algo dotado de autenticidad, bajo la forma de un realismo alusivo y distante, donde los hechos “llegan” al ser filtrados por la memoria, el desplazamiento espacial, una narrativa desde el margen que muestra la magnitud de lo acaecido: *master-narrative*, Kertész o Borowsky, la cruda ironía de Améry, los ecos de la oralidad en Levi o el cinismo distante de Steinberg.