

DOSSIER ESCRITURAS DEL GENOCIDIO

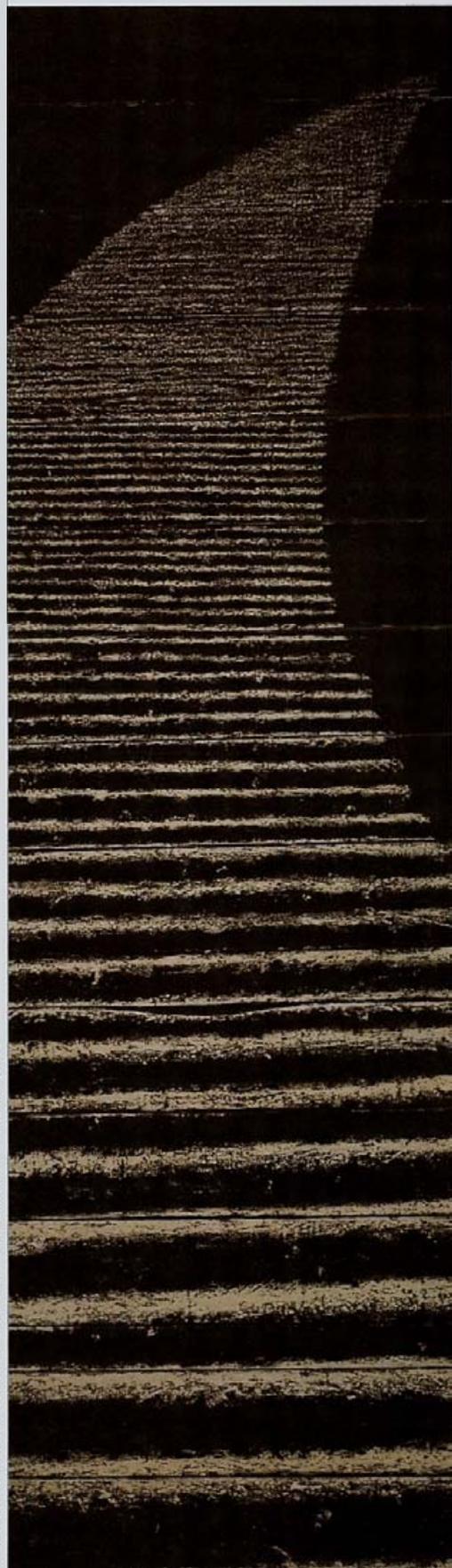


DOSSIER

# ESCRITURAS DEL GENOCIDIO

Coordinado por Josep Maria Lloró  
Con pinturas de J.M. Cabané.  
(Reproducciones de Andrea Pérez Hita)

El genocidio judío a manos de los nazis es una de las peores atrocidades de la historia de la humanidad. Pero no la única. ¿Quiénes dejaron testimonios escritos de los millones de nativos americanos exterminados por las huestes europeas? ¿Qué rastros literarios ha dejado el conflicto de los Balcanes? ¿Quiénes hablaron por los armenios asesinados por los turcos? Estas son algunas de las preguntas que intenta responder el siguiente monográfico.



L'escala de la mort (2005). 210x104 cm. Técnica mixta sobre madera (Detalle)

Los genocidios, antes o después de cometerse, han sido escritos. Esta escritura, por ejemplo, ha acompañado la expansión colonial de los pueblos, y ha sido (¿hasta hace poco?) producto del orgullo de las sociedades vencedoras, que dejaban en sus anales el recuerdo del brutal desraizamiento y posterior desaparición de las comunidades fatalmente designadas anteriormente como “exterminables”. El viajero que se acerque a Abu Simbel, y resista momentáneamente a la majestuosidad de las esculturas gigantescas, encontrará motivos de reflexión en los grandes bloques sillares que flanquean una de las entradas al monumento conmemorativo. ¿De qué? De una presunta masacre que las tropas del gran Ramsés infligió a las tribus nubias que amenazaban sus fronteras meridionales y que no le permitían consolidar la colonización del territorio. El hipotético viajero verá en los relieves allí grabados imágenes de mutilaciones, detenciones en masa, deportaciones y esclavización. Ese intento de genocidio está escrito. Se puede leer en Abu Simbel, Luxor o Tebas. Los nubios que sufrieron la furia de los sucesivos dioses vivos, ¿sabían de su estatus de víctima? Tuvieron en todo caso el triste destino de aparecer en uno de los primeros documentos de un etnocidio.

Las novedades del s. XX han sido pocas pero substantivas. La innovación reside quizás en la eficacia, y en la amplitud, por un lado, y en el empeño teleológico en clausurar la historia e instaurar un nuevo mundo, en forjar una nueva humanidad y concebir una nueva antropología. Existe otra novedad, no menor: la escritura de la víctima. Si los nubios no pudieron organizar una contranarración a su intento de exterminio, los genocidios del siglo XX, a excepción quizás del armenio, generaron respuestas de las víctimas. La literatura del fenómeno concentracionario supone una inflexión en la larga marcha de los vencedores de la historia en su camino de destrucción y desmemoria. En este sentido, la literatura de Primo Levi, Jean Améry, Paul Celan y tantos otros supone excavar una profunda brecha en la cultura occidental cuya superación no se puede realizar sin pagar un gran precio moral. A su vez, es esta literatura, acompañada de algunas obras nacidas del otro gran escándalo y vergüenza que fue el *gulag*, han servido de patrón para modelar una escritura de lo indecible, de la presencia inasumible de una voluntad de destrucción tan persistente y –aparentemente– inhumana que debe generar, desde la instancia más radical precisamente de lo humano, que es el lenguaje, si no una respuesta –por lo demás imposible, porque *allí*, en el lugar donde se perpetra el genocidio, “no hay por qué” – sí una reserva ante la destrucción. A su vez, la ausencia absoluta de compasión obliga a la emergencia de un nuevo tipo de literatura, aquella que funde recuerdo con testimonio. La novedad del género es crucial porque

# Prolegómenos. De una escritura a otra

POR JOSEP MARIA LLURÓ

desborda la frontera entre ficción y realidad, porque disuelve el límite entre ensayo y creación. ¿Por qué entonces, y no antes? Por la vertiginosa regresión que se operó en el siglo XX.

Reside ahí, precisamente, la ruptura antes señalada, el sentido de la trinchera excavada. Probablemente este es el *cursus* histórico de nuestra contemporaneidad. La acción humana, que ha dominado la naturaleza, ha roto los propios límites de la dialéctica que ha permitido el desarrollo del progreso, para precipitarse en esa regresión hacia una naturalización de las relaciones sociales y, lo que supone un descenso todavía más ominoso, hacia una naturalización de lo humano que convierte a la especie en un laboratorio de biopoder. Este es el sentido último del socialdarwinismo que culminó en Auschwitz. La regresión, pues, fue monstruosa.

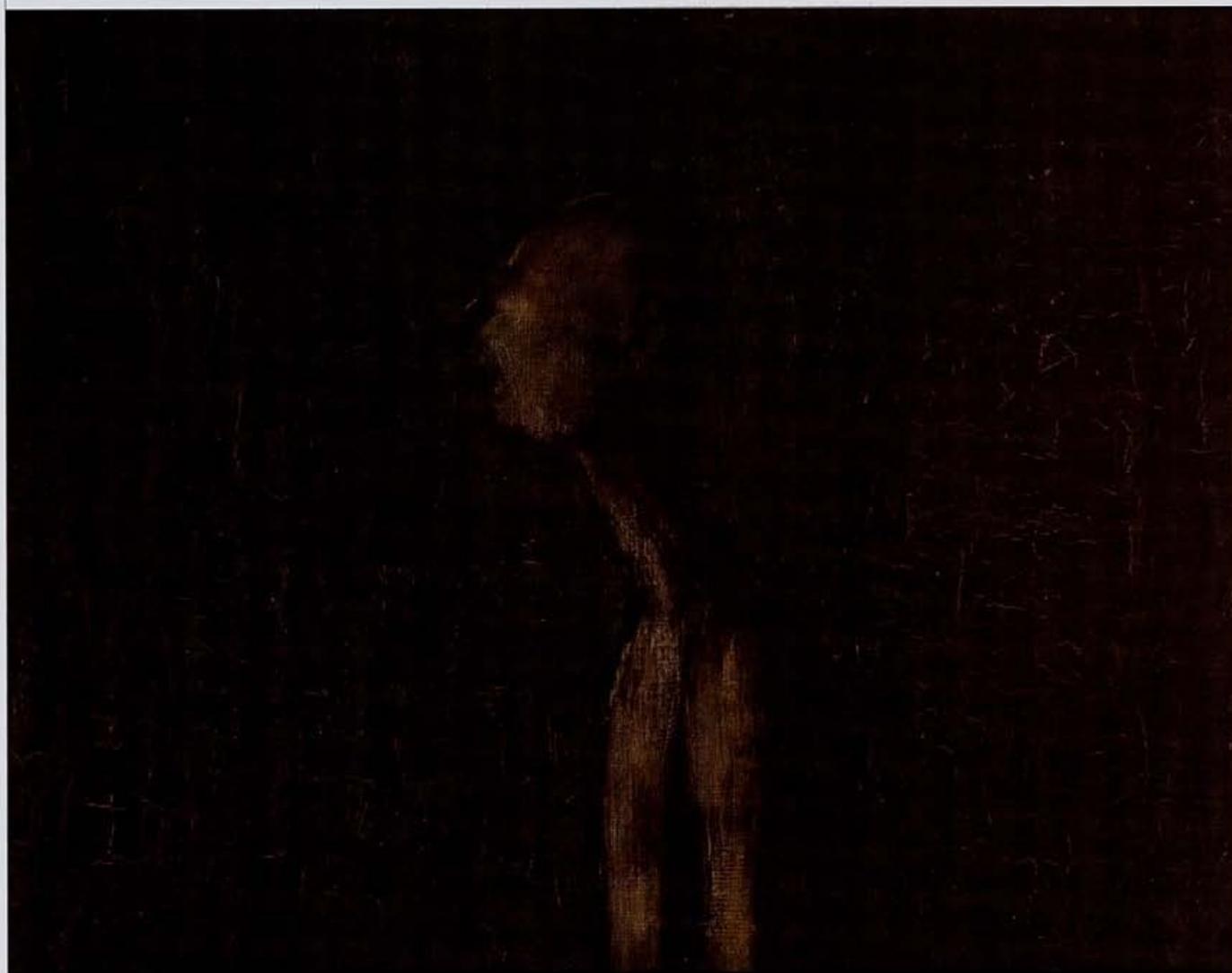
Ante ese monstruo alzó testimonio la escritura del genocidio. Hemos titulado así este dossier porque parte de la idea de que ante la destrucción de un pueblo los documentos escritos que ésta genera son de diversa índole y muy difícilmente pueden ser agrupados en la categoría de literatura. En segundo lugar, el dossier se ha centrado en diferentes momentos de rupturas de la humanidad dentro de la tradición cristiana. Se nos dirá con razón que fueron turcos musulmanes quienes exterminaron los armenios. Es cierto, pero objetamos que ese exterminio, como explica pertinentemente Ruth Galve se decidió por un gobierno de corte occidental y dentro de pautas políticas que rompían con las tradiciones otomanas. A su vez, para este tema Galve ha escogido el tratamiento que desde la escritura cinematográfica llevó a cabo hace unos años Atom Egoyan en su imprescindible *Ararat*. Hemos decidido incluir el último genocidio vivido en Europa. Simona Skravec ha rastreado con inteligencia sus huellas en algunas obras recientes de la literatura de los territorios de la antigua Yugoslavia.

Sergi Peradejordi se ha encargado de rastrear los orígenes escriturales del racismo y el colonialismo europeos. De ellos nacen dos matrices: la de la justificación del sometimiento y eventual destrucción del otro, y de la resistencia humanista y libertaria ante tal barbarie.

Hemos querido dejar de lado explícitamente el genocidio judío a manos de los nazis. Su singularidad merece un tratamiento específico. A su vez, Quimera ya ha dedicado un dossier de Paul Celan. Nos parecía injusto y superficial tratar en unas cuantas páginas toda la reflexión literaria nacida dentro de la cultura judía –europea y no europea– de lo que fue la antiexperiencia de Auschwitz. Sin embargo, también nos ha parecido razonable hacer dos puntualizaciones. Las atrocidades que occidente perpetró en la Europa del siglo XX merecían ser brevemente consignadas. Julio Zanutí aceptó el reto de establecer una breve comparación entre los testimonios de Varlam Shálamov, Robert Antelme, y Joaquín Amat-Piniella. Las obras de estos tres autores se nos aparecen como tres inevitables reflexiones sobre los mecanismos de destrucción del hombre puestos en marcha en nombre de una nueva era, de una nueva antropología. Dentro de su ámbito, sus libros son piezas de referencia. Y su testimonio un ejemplo.

Escogí la obra de Josep Maria Cabané para ilustrar este dossier porque creo que en la trayectoria reciente de este pintor emerge una visión particular y muy pertinente que incorpora al sistema del arte plástico el engeguencimiento que supuso la creación de los campos de la muerte.

Finalmente nos pareció oportuno hablar de algunas escrituras que renacieron de su destrucción. Hemos aprovechado que el poeta y traductor catalán Arnau Pons ha reconstruido al judeo-español el muy importante libro de Itsjok Katzenelson *El canto del pueblo judío asesinado*. Katzenelson sobrevivió a la destrucción del ghetto de Varsovia y al asesinato de su mujer e hijos pequeños en un campo de exterminio, para huir a Francia, ser detenido allí y deportado y asesinado en Auschwitz. Mientras esperaba la deportación escribió este escalofriante poema en idish. La editorial Herder lo ha publicado en edición trilingüe. Es para nosotros un motivo de orgullo hablar –por primera vez que sepamos en España– de la que quizás es la obra poética más importante traducida en los últimos años. Esta edición trilingüe –idish, castellano, judeo español– se convierte en un hito en la historia secreta de la edición española. ■



*Sense rostre, homenaje a Primo Levi. 2004. 32x40 cm. Óleo sobre madera.*

# Fundidos entre la multitud

POR SIMONA ŠKRABEC

Lo ocurrido en la ex Yugoslavia durante la década de los noventa fue, hasta hoy, el último episodio de sistemático exterminio y guerra étnica europea. En el siguiente artículo la especialista Simona Škrabec traza un mapa de la literatura

balcánica producida a la sombra de los nefastos acontecimientos que no solo cegaron cientos de miles de vidas, sino que dieron cuenta de un problema profundamente enraizado cuyas consecuencias son todavía evidentes.

*Las mujeres de mi pueblo sobornan los policías con trigo y alimentan sus amantes con manteca y cuando su marido vuelve a casa, le cortan el cuello. Nunca hubiera pensado que Agamemnon pasearía por mi pueblo. Pero si no, todo va como siempre.*

MILOŠ CRNJANSKI, 1921

En la conferencia internacional dedicada a la traducción literaria que tuvo lugar en otoño de 2006 en Barcelona, participaron instituciones de una treintena de países, dedicadas a la promoción exterior de sus literaturas nacionales.<sup>1</sup> Después de dos días de intensos debates sobre las estrategias más apropiadas e informes detallados, el delegado de la Biblioteca Nacional de Serbia, aleccionó los asistentes sobre lo sencillas que son las cosas: la traducción no es sino una moneda de cambio. En un momento determinado, un tópico puede alcanzar un valor elevado y todas las obras literarias que lo contienen despiertan interés y se venden bien. Por el contrario, si un tema o un estilo narrativo sufre una devaluación, el interés y con él las ventas, desaparecen. Su declaración la podemos tomar a la ligera: el monólogo interior de Joyce, en su día, hizo subir por las nubes el precio de la *stream of consciousness*, las obras literarias primero eliminaron los párrafos, después toda puntuación y las mayúsculas y al final se convirtieron en un río de palabras inarticuladas en el caso de los epígonos más torpes.

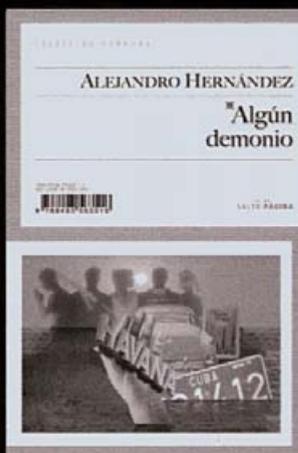
El pastiche postmoderno de Borges, en cambio, instauró el reino de las obras apócrifas. En 1944 el autor argentino no consiguió vender más de una docena de ejemplares de sus *Ficciones*, pero en 1988 *El diccionario jázaro* de Milorad Pavić<sup>2</sup> —más de cuarenta años más tarde— conquistaba a los lectores precisamente con su “innovación” formal. La crítica y los lectores se rendían delante de su libro y lo proclamaban en boga porque permitía una lectura diferente a las novelas tradicionales. Gracias a su forma de diccionario en versión femenina y masculina, las referencias cruzadas y las entradas ordenadas en cada nueva traducción necesariamente de manera diferente, de acuerdo con el alfabe-

to de cada lengua, el libro de Pavić adoptaba su forma poliédrica. El texto tenía tantas caras visibles a primera vista que la audiencia internacional quedó completamente fascinada y sólo prestó interés a sus trucos de metaficción.

Durante años, el contexto en el que el libro fue escrito, no parecía tener ninguna importancia. En la divulgación internacional de la novela nadie mencionó el hecho de que el libro apareciese en el escenario junto a las noticias sobre la guerra. Pero *El diccionario jázaro* es un punto de partida obligatorio para hablar de las guerras de los noventa en los Balcanes.

Ya en la década de los ochenta, cuando la novela fue escrita, el pueblo más numeroso de Yugoslavia, que dominaba todas las estructuras políticas y militares, de pronto empezó a sentirse amenazado. Para muchos serbios, la única explicación de la difícil situación económica de Yugoslavia eran las concesiones a los albaneses de Kosovo, a los croatas, a los musulmanes de Bosnia, a los eslovenos y a los macedonios. Dentro del Estado común, los serbios se sentían los más desprotegidos.<sup>3</sup> La maquinaria bélica serbia se alimentaba desde el primer momento con la necesidad de prevenir una hipotética desaparición de su pueblo. El ejército federal primero defendía la unidad del Estado, como si se tratara de conservar vivo a un organismo, pero después de su *desintegración*, cada uno de los miembros de ese cuerpo descuartizado sólo eran capaces de aceptar su propia verdad. En la Bosnia de 1992, la idea de las micro verdades postmodernas dejó de ser un asunto de los teóricos. La visión paranoica de los vecinos impuso una espiral de violencia cada vez más grave y obsesiva.

El libro de Pavić reconstruye la enciclopedia escrita por un pueblo que había vivido cerca del Mar Negro hasta el siglo X y luego desapareció de la historia para siempre. Se conservaron dos copias de *Lexicon Cosri*, una escrita con tinta envenenada y otra sin el veneno. Esa advertencia del autor no es gratuita, el diccionario permite seguir dos hilos

ED DE  
SALTO PÁGINAFERNANDO AMPUERO  
PutalindaALEJANDRO HERNÁNDEZ  
Algún demonioED DE  
S P

de pensamiento y la reflexión que suscita puede, o no, resultar nociva, peligrosa, hasta mortal: "Los Brankovich hablan en serbio, en su lengua materna, sólo cuando quieren matar a alguien."<sup>4</sup> El libro repite, con imágenes bellas y tono profético, que el pueblo jázaro es la mayoría en el país donde viven, pero está oprimido por sus vecinos más débiles. Su destino refleja la situación actual: "Mirad los resultados de esa democracia vuestra. Hasta el día de hoy, los grandes pueblos oprimían a los pequeños. Ahora pasa justo lo contrario. En nombre de la democracia los pueblos pequeños aterrorizan a los grandes. Mirad el mundo alrededor vuestro. La América blanca tiene miedo de los negros, los negros de los puertorriqueños, los judíos de los palestinos, los árabes de los judíos, los serbios de los albaneses [sic!], los chinos de los vietnamitas, los ingleses de los irlandeses."<sup>5</sup>

Tal como apunta en su análisis esclarecedor David Damrosch, *El diccionario jázaro* es "una precisa y polémica intervención en el debate cultural en los años inciertos que acabaron con la cruel guerra civil de Yugoslavia".<sup>6</sup> Algunas de las ideas más radicales del libro se realizaron, cumpliendo la profética frase del inicio: El lector del ejemplar envenenado moriría al leer *verbum caro factum est* en la página nueve. Me temo que la mayoría de los lectores que se quedaron sólo con los rasgos estilísticos de la obra, y que nunca reflexionaron sobre el valor de su contenido para el mundo actual, quedaron impregnados del veneno que contiene el ejemplar con el cierre de oro. La lectura descontextualizada asume el miedo a los Otros. Los vecinos podrían robarnos lo que es nuestro, y hacernos desaparecer, disolviendo los jázaros metafóricos dentro de las otras culturas. La paranoia inherente al texto fue ampliamente aplaudida. Son esas imágenes, que funcionan en un nivel no del todo articulado, lo que constituye la seducción de la novela, no su téc-

nica narrativa. El acierto del autor no fue adoptar el estilo adecuado, sino que su obra alcanzó el alto valor de *moneda de cambio* porque justificaba, en un lenguaje metafórico, el miedo a los otros que en una declaración abierta y literal no resultaría aceptable.

La lectura del ejemplar de plata, en cambio, debería permitir otra salida de ese edificio literario que el autor equipó a propósito con múltiples puertas: "El poeta de un mundo devastado, Pavić, construye el libro con sus propias pasiones y prejuicios, esperando que los lectores encuentren la vía de huída que él no es capaz de seguir o quizás ni tan sólo entrever."<sup>8</sup> La literatura, si esperamos de ella que sea un lugar de reflexión capaz de plantear las preguntas más difíciles, necesita el contexto original. Sin sus raíces, las obras se transforman en panfletos.

Siavenska Drakulić empezó a escribir su novela sobre *el hambre divino*,<sup>9</sup> insaciable, el 1993 en América, donde residió gracias a un beca Fulbright. Su novela, leída como una sencilla historia de amor, no es más que una recopilación de tópicos. Una historia inverosímil, narrada por la protagonista en la primera persona. Desde un único punto de vista, la narradora describe con nitidez, calma y serenidad excesivos, el asesinato del amante y dedica decenas de páginas a detalladas descripciones de como se alimenta de su carne. La novela se podría quizás comprender también en clave de ginecocracia, como la rebelión de una mujer al estilo de las Amazonas. El hombre, convertido en un esclavo sexual, está destinado a su completa destrucción.

Las limitaciones de la obra son especialmente visibles si la comparamos con una pieza maestra de la narrativa psicológica, *La amante inglesa* de Marguerite Duras.<sup>10</sup> Una mujer desequilibrada y sordomuda, sometida a una presión constante, mata brutalmente a otra mujer y la descuartiza. La asesina es un personaje psicopatológico, el lec-

tor nunca es confrontado con las escenas llenas de sangre, la autora respeta las antiguas reglas de teichoscopia. Pero Drakulić no.

Los restos humanos en la novela de Duras no son sino pruebas del crimen y de acuerdo con las convenciones del género, la trama esta tejida alrededor de los intentos de esconderlas o de descubrirlas. Drakulić, en cambio, recuerda, sin piedad, con sus largas descripciones de ensañamiento, que la eliminación de un ser humano es un "problema técnico". Ivan Klíma en su novela *Amor y basura* apuntó, en clara referencia al genocidio nazi, que "algún día, quizás no muy lejano, el mundo quedará limpio de gente. Las escobas son cada día más eficaces."<sup>11</sup>

El crimen cometido por una estudiante en Nueva York es una protesta contra la guerra que acababa de estallar. La protagonista es el producto de una época que ha anulado todas las reglas. A través de su retrato, Drakulić critica el mundo donde vive. Las personas que no saben escuchar ni hablar, que han perdido la capacidad de comunicación, matan, muerden, comen. La protagonista equipara el piso donde viven con una carnicería de su Varsovia natal y recuerda el olor de las matanzas de cerdos en su pueblo de origen. Drago Jančar en la estremecedora historia *Etiópicas, la repetición* describe la matanza de población civil, provocada por un ejército en retirada –el lugar, el tiempo y los protagonistas quedan indeterminados–, y hace la misma equiparación, pero llevada al límite. "La imaginación que condujo los actos llevaba el signo de la mano de un granjero. En esa parte del mundo matan así a los cerdos: ponen un recipiente debajo del cuello para que la tierra no se empape de sangre sin poderle sacar provecho. Los degolladores, para humillar a sus víctimas, les obligaron a traer al patíbulo una palangana."<sup>12</sup>

¿Es posible huir, cerrar la puerta después de un crimen como este? Sí, en la novela la protagonista no tiene ningún problema en abandonar América sin más consecuencias. Sí, algunos de los máximos responsables de los crímenes en los Balcanes todavía hoy son libres.

La novela de Drakulić se lee como una metáfora de la guerra, de la brutalidad y quiere ser un reflejo de las circunstancias en su país de origen. Y ese es su punto más débil porque resulta una manera demasiado cómoda para afrontar una guerra que tiene, a ojos de la mayoría, causas incomprensibles. El hombre es convertido literalmente en un animal, como si esa fuese su condición que periódicamente se repite. La falta de un contexto histórico claro deja cerrar las páginas del libro, provocando en el lector una cierta repugnancia o horror, pero sin haberlo forzado a pensar más allá de la triste constatación de que la brutalidad es innata al hombre (y a la mujer, claro).

Pavić y Drakulić trabajan con metáforas, sus universos

literarios son parábolas con las que quieren convertir una realidad muy concreta en una imagen universal. Podríamos atribuir sus esfuerzos a la herencia de la poética del modernismo maduro, que todavía cree poder captar la esencia del mundo. Pero la explicación probablemente más plausible es la cronología de acontecimientos. Las dos obras fueron escritas antes de que la realidad con todo su peso entrase al mundo. No hay que olvidar tampoco que los dos se formaron como escritores en la época comunista, que no toleraba la crítica directa del sistema, e igual como los autores de toda Europa del Este aprendieron a hablar entre líneas.

La reacción literaria que la guerra trajo en todos los países balcánicos fue el giro hacia la pequeña prosa de cotidianidad. Slavenka Drakulić intentó seguir el cambio con su *Como si yo no estuviera*, pero sin mucha suerte. Su primera novela *Hologramas de miedo*, confesión intimista de una operación de riñón que le devolvió una vida normal es más convincente que los relatos de mujeres bosnias violadas. ¿Por qué?

En esa obra, como en un número considerable de obras sobre la guerra en Bosnia que han llegado a obtener una difusión internacional, se percibe la falta del diálogo directo con la realidad que el autor pretende reflejar. Los testimonios de Drakulić son recogidos con la única intención de ser explicados al público cosmopolita. La literatura como *moneda de cambio* muestra en estos procedimientos su cara más preocupante.<sup>13</sup> Los autores escriben pensando en un lector que no conoce el contexto de la obra, caen en los estereotipos, crean un universo literario que no es más que una pantalla plana que esconde y substituye la realidad que pretende mostrar. Como mucho, las obras escritas para la audiencia universal ofrecen una explicación, una interpretación de lo ocurrido. Pero no son un documento auténtico y honesto del sufrimiento. Y tampoco permiten imaginar la traducción como una ventana indiscreta a una cultura. Habitualmente gracias a la traducción asistimos a un diálogo entre el autor y su lector, como cuando desde la sala oscura del teatro observamos la caja iluminada del escenario a través de la cuarta pared de vidrio. Pero en las obras cosmopolitas, el mundo representado desaparece, la cultura representada se muestra incapaz de crear un diálogo interno. Lo único que tenemos es el relato de un *Forschungsreisende* kafkaiano que llega con su relato desde una colonia lejana.<sup>14</sup>

Dubravka Ugrešić se preguntó directamente en alemán ¿Qué es arte?, partiendo además del mismo escenario que inspiró los versos de Rainer Maria Rilke a la pantera enjaulada en su jaula. Rilke creó en un zoológico una de las imágenes más bellas de la poesía, la fiera salvaje que camina en círculos y los barrotes que le impiden ver el mundo.

Ugrešić ofrece en cambio una morsa disecada al lado de la cual se expone el contenido de sus entrañas al momento de morir. Construye su novela-museo con piezas recogidas al azar que han de permitir crear una imagen del mundo ausente. Es la metonimia en su estado puro que muestra como la literatura siempre es producto de las estrategias retóricas, también la que nace del testimonio y tiñe la narración con el tono realista que pretende la objetividad.

En esa obra, el tesoro del exiliado es su álbum de fotos. Volvemos a encontrar una visión muy adaptada del gusto consumidor que prefiere evitar las sacudidas de conciencia excesivas: “Un libro mágico. Imposible de describir, pero apasionante de leer” dice la cita de *The Guardian* en la contraportada de la edición española. Cuando la huida es una cuestión de vida o muerte, cuando la expulsión significa quedar sin el lugar a dónde volver, las fotos son un ornamento inútil. Los fugitivos abandonan no sólo todos sus recuerdos, sino que a menudo abandonan incluso su lengua, incapaces de pronunciar una sola voz en la lengua materna o bien negándose a enseñarla a sus hijos, huyendo así de un pasado demasiado traumático. El olvido es un peso terrible, pero una obra como *El museo de la rendición incondicional* no es capaz de mostrar sus huellas.

“Toda esta gente cuenta historias, todos los periodistas y cámaras y todos los que han recorrido mundo. Pero todas son clichés, como si hubieran visto demasiadas películas de corresponsales extranjeros y reporteros de guerra”,<sup>15</sup> escribe Aleksandar Hemon en *La cuestión de Bruno*. Hemon rompió el billete de avión de regreso y se quedó en 1992 en los Estados Unidos como un funambulista sin red. El asedio de Sarajevo quedó integrado en su testimonio del exilio a través de las cartas de una chica que aprendió esquivar los francotiradores. La chica un día se da cuenta que “vive encerrada en una lengua inapropiada”, como si otra mujer interpretase su papel, vive en un espejismo de luz. Su incapacidad de convertir en palabras lo que le pasa, choca frontalmente con la facilidad con la que los periodistas u otros cronistas resumen los hechos.

En su *opera prima*, escrita en inglés después de sólo tres años de exilio, Hemon no hace únicamente un retrato irónico de la sociedad que le acogió, sino que afronta sus orígenes con distancia crítica. Una mirada hacía atrás descubre la feliz infancia en la solitaria isla de Mljet, un universo cerrado con un lago de agua dulce en medio del mar. Los relatos de la guerra contra los alemanes y de historias crueles de las prisiones soviéticas amenizan las tardes tranquilas. En la adolescencia, las leyendas cobran vida y llevan al protagonista a comportarse como un espía, intentando construir un trasfondo heroico para soportar la soledad de los años que el padre pasó encerrado en una prisión política. Y con el mismo valor con que destapa los conteni-

dos míticos que comparten todos los niños yugoslavos nacidos en la década de los sesenta —a los niños no se les daban las explicaciones, sino sólo creencias— Hemon también abre la cuestión de las “tribus” bosnias. El largo capítulo dedicado a descubrir el origen de su apellido, que le lleva a encontrar raíces en Ucrania y Francia, concluye con un festín familiar al que también son invitados unos parientes que se consideran, a ellos mismos, serbios. Con ese gesto reúne en el jardín del abuelo miembros de dos pueblos que supuestamente se odian tanto. Hemon contribuye a la desmitificación de las hostilidades ancestrales que supuestamente son la única explicación de la guerra de Bosnia. La pequeña historia familiar muestra como las causas no se pueden buscar en odios enquistados, excepto si pretendemos enmascarar las responsabilidades concretas y dejar el país sumergido en su *orientalismo* secular.

*La cuestión de Bruno* contiene una breve escena que da título a la obra. Durante la visita en casa de su amiga, la abuela no deja de preguntar al protagonista: ¿Dónde está Bruno? Bruno no aparece en ningún otro sitio de la novela, es la figura del hijo ausente que las abuelas llevan en su memoria. “Y después se fundió entre la multitud”, dice la última frase. Las consecuencias más duras de las guerras de los Balcanes para sus víctimas son la soledad y la indiferencia. Los conflictos duraron casi diez años, se repartieron por un territorio considerablemente grande, formando ataques y asedios muy locales. Pocos kilómetros más allá del horror, las escuelas funcionaban, las tiendas estaban abiertas. El infierno adoptó una forma fragmentada, condenó a las víctimas a una soledad extrema. Es en este punto doloroso dónde las reflexiones sobre el hombre sin raíces de los autores balcánicos encuentran sus lectores. Quienes los escuchan quizás no saben dónde está Bosnia ni qué provocó su tragedia, pero comprenden el significado de la huida sin fin en un mundo fragmentado. En cambio, las obras que hayan surgido de una experiencia directa de los combates son escasas al escenario internacional. En las novelas más leídas y divulgadas no encontraremos a ningún personaje que muera en el escenario con el telón levantado.

El final de Yugoslavia provocó un corte radical en la conciencia de las generaciones nacidas en la década de los sesenta y principio de los setenta. En palabras del poeta y ensayista esloveno Aleš Debeljak, los jóvenes tuvieron que afrontar un *crepúsculo de los ídolos* en aquel preciso momento de sus vidas en que la edad feliz de la infancia habría desaparecido de todos modos. Despertaron de la ilusión infantil de la manera más dura posible. En la creación literaria de esos jóvenes, el giro quedó plasmado de una manera muy clara. Las letras “yugoslavas” se convirtieron en el territorio de la pequeña prosa cotidiana.

La respuesta de los literatos a todo lo que pasó en la

década de los noventa en los Balcanes aparentemente es muy tibia. Pero esa sería una lectura muy superficial, porque su actitud ataca los fundamentos que hicieron posible la barbarie. El giro hacía la metonimia del pequeño detalle, la absoluta proximidad, la presencia del aquí y ahora, una nueva redescubierta sinceridad, sin utopías ni héroes es una verdadera rebelión contra el relato mítico. El pasado, reflejado en la literatura, fue para la mayoría de los autores sudeslavos desde el romanticismo una *magistra vitae*. El héroe monumental, que actúa para lograr un objetivo histórico, puede y debe sobrepasar los límites éticos. La utopía de los románticos perseguía los sueños nacionales de los pueblos no-históricos, el socialismo adoptó el mesianismo de un futuro mejor, después de una victoria épica contra la ocupación fascista.

Pero a partir de los noventa, los héroes han abandonado la literatura y sólo los encontraremos en obras que sirvieron y aún sirven como apología de la violencia. En Yugoslavia, la literatura fue un potente motor de las acciones militares, y no sólo los relatos de la rica tradición oral, cantados en el famoso decasílabo de los rapsodas serbios, sino también las obras contemporáneas sirvieron para justificar las conquistas, las ideologías agresivas o el chovinismo. La resistencia a ese canto de las sirenas, que cantan en nombre de la comunidad excluyente, es sin embargo cada vez mayor.

El 1992 el poeta Semezdin Mehmedinović publicó su *Blues para Sarajevo*, una de las primeras obras que iniciaron el cambio de actitud y mostraron decididamente un paradigma nuevo:

*Estamos en guerra  
y no pasa nada.*

Nada pasa porque el mal se ha automatizado, las personas mueren a diario, son deportadas a los campos de concentración, las violaciones son sistemáticas, pero no pasa nada. No pasa nada porque cualquier acontecimiento significa crear un sentido, pero en una guerra todo pierde su razón.<sup>16</sup> Los pequeños relatos y algunos poemas reunidos en ese volumen hablan de brevísimos instantes que abrieron una brecha de luz en la ciudad ocupada. El poeta canta a la vida ordinaria —encontrar un paquete de cigarrillos, conseguir el café para cada día de los largos meses, las chicas que se acicalan y pasean maquilladas por las calles vacías sin un solo bar abierto— con la intención clara de deconstruir cualquier Gran Relato en nombre del cual se levantan las banderas. Miloš Crnjanski, al volver de las trincheras de Galicia, escribió en su *Diario de Čarnojević*: “Nunca hubiera pensado que Agamemnon pasearía por mi pueblo. Pero si no, todo va como siempre.” La desilusión de los poetas que vivieron la Primera Guerra Mundial encon-

tró el eco en los actuales autores balcánicos. Sus visiones líricas, el pequeño mundo, desintegran la dimensión utópica y nos devuelven la proximidad de lo humano. ■

#### Notas:

1. «MAKING LITERATURE TRAVEL» Conferencia sobre las políticas de soporte al intercambio literario internacional y la traducción. Organizada por Institut Ramon Llull y Literature Across Frontiers. Barcelona, 24 y 25 de noviembre de 2006.
2. PAVIĆ, Milorad. *Diccionario jázaro: (masculino) y Diccionario jázaro: (feminino)*. Traducido por Dalibor Soldatić. Barcelona: Anagrama, 1989. — *Diccionari khàzar: versió masculina y Diccionari khàzar: versió femenina*. Traducido por Jadranka Vrsalović Carević. Barcelona: Columna, 1989.
3. GRMEK, Mirko [ed.], *Le netoyage ethnique: Documents historiques sur une idéologie serbe*. Rassemblés, traduits et commentés par Mirko Grmek, Marc Gjidara et Neven Simac. París: Fayard, 1993. Contiene la parte central del *Memorandum sobre la situación de Serbia en Yugoslavia*, elaborado en 1985 por la Academia de las Artes y las Ciencias de Serbia. El documento inicialmente no estaba destinado al público en general, pero se filtró a la prensa y se convirtió en el programa para la defensa de los derechos serbios y la creación de un estado nacional *manu militari*, capaz de asegurarlos.
4. PAVIĆ, Milorad. *Diccionari khàzar: versió masculina*. Traducido por Jadranka Vrsalović Carević y Francesc Prat. Barcelona: Columna, 1989, página 28.
5. PAVIĆ, Milorad. *Diccionari khàzar: versió masculina*. Traducido por Jadranka Vrsalović Carević y Francesc Prat. Barcelona: Columna, 1989, página 275.
6. DARMROSCH, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003, página 274.
7. PAVIĆ, Milorad. *Diccionari khàzar: versió masculina*. Traducido por Jadranka Vrsalović Carević y Francesc Prat. Barcelona: Columna, 1989, página 15.
8. DARMROSCH, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003, página 277.
9. *El hambre divino* es la traducción literal del título. La traducción española, como muchas otras, optó a canviar el título por otro mucho más neutral *Sabor de un hombre*.
10. DURAS, Marguerite. *La amante inglesa*. Traducción de Francesc García Cardona. Barcelona: Versal, 1986.
11. KLIMA, Ivan. *Amor y basura* (1986). Barcelona: Círculo de Lectores, 1991. Traducción de Jana Stancel y Clara Janés, página 185.
12. JANČAR, Drago. *La mirada de l'àngel*, Barcelona: Angle, 2002.
13. JUNYENT, Maria Carme. «The volatilization of literature». Traducción de J. Roda Bruce. A: *Transfer* [Barcelona: IRL], número 1, 2006.
14. SEBALD, W.G. *Unheimliche Heimat*. Salzburg, Viena: Residenz Verlag, 1991.
15. HEMON, Aleksandar. *La cuestión de Bruno*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama, 2001, página 131.
16. KAZAS, Enver. «Ratno pismo» A: *Sarajevske sveske*, número 5, 2004.



*Memòria i ceguesa. 2005. 97x146 cm. Ensamblaje y técnica mixta sobre madera.*

# Genocidio y resistencia moral

## Un recorrido histórico

POR JOSEP MARÍA LLURÓ

Es muy difícil entender el alcance moral de la literatura del genocidio sin sumarizar brevemente el proceso cultural que culmina en los campos de concentración y contra el cual ella se alza. El recorrido que propone el coordinador de este dossier discurre

entre la creación medieval de una escritura que alienta el genocidio y otra, que surge de su interior, y lo denuncia. Entre los escritos de Pedro el Venerable y *La brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas.

No es necesario alejarse tanto en el tiempo como para llegar a los Egipcios: aunque a través de algunos pasajes de la Biblia es posible trazar un itinerario desde aquella época hasta alcanzar la Edad Media europea, es sólo en este último periodo cuando podemos detectar el nacimiento de un diseño cuyo objetivo final es la suplantación en un territorio, de una población preexistente por otra sobrevinida. Para realizar tamaña gesta, el diseño contempla, aunque todavía de forma imperfecta, un proceso que será probado con éxito precisamente en la Península Ibérica. Este proceso se formula por escrito. Engruesa los anaqueles de la literatura dogmática cristiana. Su desarrollo contempla los siguientes pasos. Primero señalar el espacio susceptible de operar en él la suplantación deseada como espacio legítimamente reivindicable por los que van a proceder a su conquista. Segundo, decretar la ilegalidad de la pertenencia de la tierra de aquellos que la habitan. Tercero, denunciar el carácter infecto, peligroso, perverso de estos habitantes, con lo cual se debe buscar un elemento universal que justifique la generalización de dichos defectos entre la población: por ejemplo, el hecho de ser musulmanes. Cuarto, como corolario de los dos postulados anteriores, se justifica la sustitución poblacional –que a su vez presupone la deportación masiva, esclavitud o exterminio de la población autóctona. Este diseño, que se remonta a los tiempos de Pedro el Venerable, abad de Cluny a mediados del siglo XII, se ensaya en las conquistas feudales catalanoaragonesas y castellano-leonesas de los siglos XII y XIII. Con éxito, se debe añadir. Tortosa, Coria, Lleida, Lisboa, todas ellas ciudades musulmanas, son conquistadas, y en el caso de Coria disponemos de la crónica del rey Alfonso VII (escrita entre 1147 y 1151) en la que se nos explica cómo una vez tomada la ciudad, ésta “*mundana est ab immunditia barbarica gentis et a contaminatione Mahometis*”. Así, pues, la ciudad fue limpiada de toda la inmundicia bárbara y de la contaminación de Mahoma. Miquel Barceló, a quien sigo en esta parte, ha observado que en este proceso de destrucción de la sociedad andalusí no se produce “ninguna alternativa misionera, de conversión de

nativos... Sólo la tierra era necesaria para instaurar o restaurar un orden eclesiástico, del que se tiene memoria, en donde sólo caben cristianos”<sup>1</sup>. La doctrina nazi del espacio vital no difiere mucho de este deseo insaciable de tierras.

Este hecho de armas, aparentemente menor en el desarrollo de la expansión de los reinos cristianos peninsulares, tendrá unos efectos culturales de primer orden. Pedro el Venerable, que había visitado estos reinos pocos meses o acaso un año antes, había encargado a dos letrados residentes en Toledo (Robert Ketton y Hermann de Dalmacia), buenos conocedores del árabe, la primera traducción cristiana occidental del *Corán*. Junto a esta traducción también pide la de otros textos, cuyo conjunto se conocen con el nombre de “*Collectio toledana*” puesto que se realiza en el seno de la escuela de traductores de Toledo, fundada por esos años por el obispo de la ciudad Raimundo. En el origen de la traducción literaria, por lo tanto, la elaboración de un archivo para facilitar la guerra contra el islam. Porque ésta, y no otra, es la finalidad del encargo: crear un arsenal cristiano (*armarium christianum*) con el que extirpar la “herejía mahometana”.

Paralelamente, Pedro redacta dos textos cuya influencia aunque discreta en los medios intelectuales de la Edad Media no será menor en la conformación de la visión cristiana del “otro” cuando a su magisterio acuda Lutero. En estos dos textos, *Aduersus iudeorum inueteratam duritiam*, redactado entre 1143-1144, y *Contra sectam sarracenorum*, cuya única copia manuscrita fue elaborada entre 1156 y 1166, Pedro el Venerable, abad de Cluny, amigo de Abelardo contemporáneo de Bernardo de Clairvaux –o lo que es lo mismo: uno de los intelectuales más influyentes de su época– pone manos a la obra en su proyecto de demostrar que sólo la cristiandad, articulada alrededor del orden monástico del que Cluny es cabecera, es capaz de salvar a la humanidad, y que por lo tanto esta humanidad ha de identificarse con la cristiandad, fundando de esta manera una exclusión de judíos y musulmanes que sin ser en esta época todavía unánime, presenta ya “la diabolización del Otro, [para encontrarnos] en el origen lejano de nuestras propias intolerancias, en la era de la

Narrativas hispánicas

ROBERTO  
BOLAÑODos libros  
esperadísimos

ROBERTO BOLAÑO

*La Universidad  
Desconocida*ANAGRAMA  
Narrativas hispánicas

ROBERTO BOLAÑO

*El secreto del mal*

EDICIÓN DE BERNARDO SOBRINHO

ANAGRAMA  
Narrativas hispánicas

ANAGRAMA

Shoah, de las profanaciones de cementerios, de llamadas a las cruzadas y de fiebres integristas”<sup>2</sup>.

Se trata de una innovación, de un tipo nuevo de antropología que anticipa lejanos desarrollos posteriores hilvanados precisamente mediante el proceso de la lectura, la cita, la intertextualidad, la difusión de estereotipos que pasan de los textos eruditos a los polémicos, y de éstos a los estrictamente literarios. Iogna-Prat, que ha analizado esta innovación, no duda de la fuerza de los mecanismos –“infernales”, dice– que se pone en marcha entonces y que centrados en el antisemitismo –en su sentido más genérico– “convierten al hombre en extraño para el hombre”. Porque, efectivamente, Iogna-Prat descubre que en los textos polémicos de Pedro se desarrolla una argumentación contra los judíos en términos de exclusión de la especie, y convierte a los musulmanes en servidores del Anticristo, que por lo tanto deben ser aplastados. Iogna-Prat percibe a mi juicio correctamente que no se trata sólo de unos escritos antijudíos, sino que, siguiendo a Yerushalmi en contra de Arendt –quien defendía que el antisemitismo era un fenómeno moderno y laico– concluye que dentro de los esquemas mentales de Pedro el antijudaísmo se ha desbordado ya no sólo en una polémica entre dos religiones en competencia, sino que el prejuicio ha descendido al abismo peligroso de la raza. Porque si bien, como nos recuerda Iogna-Prat, Pedro jamás abogó a favor del exterminio, su “moderación” se explicaba porque consideraba que “los judíos deben subsistir para testimoniar por la muerte de Cristo”. Convertidos así en *Uttermensch*, estigmatizados eternamente por razones de raza, el deicidio sería el crimen permanente de cada generación judía en tierra cristiana. Que como Caín, “atravesen la tierra, miserables y lamentándose, hasta el fin de los tiempos”<sup>3</sup>.

En resumen, hacia 1150 las bases intelectuales sobre las cuales se puede, en variaciones diversas y con numerosas innovaciones posteriores, levantar el dis-

curso homicida y exterminador están ya puestas. Las consideraciones de Pedro sobre la necesidad de preservar o a judíos y musulmanes con vida no provienen de la compasión –ya no digamos de la tolerancia–; son, al contrario, argumentadas en término de “pedagogía” y expiación en el caso de los judíos, y de una improbable conversión en el caso de los musulmanes. Pero, respecto a estos últimos, la fuerza del islam preocupa sobremanera al abad de Cluny, quien no duda de demonizar a Muhammad y a sus seguidores. En Coria, por esos, años, la ciudad conquistada quedó “limpia de la contaminación de Mahoma”.

Si bien los cristianos podían estar satisfechos por el trabajo realizado, sus víctimas tuvieron que aprender tristemente cómo utilizar las figuras retóricas de sus poemas de añoranza y desamor para trocarlos en amargos lamentos a la pérdida de sus ciudades. En el momento que el rey conquistador Jaume I escribe la crónica de sus hazañas, los poetas arabo-valencianos lamentan su suerte. Los poemas andalusíes por la pérdida de Valencia de un Ibn al Rusafí, por ejemplo, se pueden contar entre las primeras obras del destierro y el exterminio. Ya antes, el poeta sefardí Yehuda Ha-Levi, antes de emprender su viaje definitivo a Palestina se preguntaba en unos versos:

*¿Tenemos en Oriente u Occidente  
un lugar de esperanza en el que estar  
seguros?  
Tan sólo el país lleno de puertas  
frente a las que se abren las del cielo.*

Convendría, pues, revisar atentamente el mito que simplifica las tesis de Américo Castro de la convivencia de las tres culturas del libro en las tierras de los reinos peninsulares. Si bien convivencia hubo, deberíamos precisar sobre qué supuestos se fundó ésta, cuál fue su vigencia, que límites temporales contempló, y conviene explicar cuáles fueron los poderosos mecanismos sociales e intelectuales capaces quebrar en el espacio de poco más de cien años (los que

median entre 1350 y 1492, año de la expulsión de los judíos y de la conquista del último reino musulmán en la Península) tan portentosa y deseada convivencia. Quizás entonces descubriríamos que donde contemplamos convivencia en realidad se trata de frágil equilibrio. Probablemente, así sería más fácil explicar una ruptura tan radical producida en el seno de una sociedad convivial aparentemente tan feliz. Y sobretodo, sabríamos dar la dimensión exacta a las medidas racistas que se pusieron en marcha hacia el siglo XV en los reinos españoles en función de la "limpieza de sangre" de los súbditos<sup>4</sup>.

Los elementos examinados hasta aquí serán retomados por importantes intelectuales europeos del siglo XVI. A las controversias antijudías más tradicionales<sup>5</sup>, van añadirse otras que van a ser plateadas mediante el molde construido para conceptualizar la alteridad de judíos y musulmanes. Si Pedro el Venerable inquiría sobre la pertenencia a la especie de los judíos, ahora van a ser los eclesiásticos castellanos quienes someterán a examen la humanidad de los amerindios. La colonización de América va a poner en marcha un cataclismo humano a escala hasta entonces no vista. Pero el conjunto de prácticas sociales y de mecanismos de disciplina social que se exportan han sido testados en Menorca, Almería, Canarias, Las Alpujarras. Este cataclismo se agrava por la incorporación de África a las prácticas genocidas mediante el comercio de esclavos. Centrémonos ahora en el amerindio porque a partir de él surge, desde dentro de la tradición de exclusión eclesiástica de la alteridad, el primer eslabón de la cadena de resistencia a la narración de las prácticas de exterminio como progreso de la humanidad.

Desde nuestra perspectiva nos interesan dos textos. Están ambos en relación y permiten observar el paso de una literatura exegética o crítica hacia otra posteriormente incorporada dentro del dominio de la Literatura. Este franquear la linde que separa ambos territorios de la escritura –la que no alcanza a la "Literatura" y la que ingresa en ella– se caracteriza por la emergencia de una subjetividad que pretende incorporar al mundo "su" mundo. El texto que permanece fuera es *La brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas. Aquel que franquea el paso son los "ensayos" de Michel de Montaigne, en concreto los titulados "De los caníbales" y "De los coches". Los ensayos son tratados en otro artículo de este dossier. Comentemos solamente aquí que ambos escritos de Montaigne se alimentan del primer texto, universalizándolo al dotarlo de una carga metafórica que aquél no tiene. Pero a su vez, el espacio que se percibe, vacío, en la distancia entre los dos textos sugiere la potencialidad de la escritura que desborda la literatura que hemos comentado cuando discutíamos las características de los textos nacidos de la experiencia concentracionaria. Quiero decir con esto, que entre la *Brevísima* y "De los caníbales" media una distancia que sólo se puede colmar con la emergencia de la voz de las víctimas y de la subalternidad. Esa voz, se ha

modulado con los timbres europeos, por lo tanto estas víctimas no europeas han tenido que acostumbrar sus gargantas a esos tonos, han debido, para abandonar la comparación quizás confusa, inscribirse en el dominio Literatura creado por la cultura europea, y poder declinar en su seno la experiencia de esos otros genocidios. Pero como entre el hecho en sí y la conquista de la literatura ha mediado un tiempo suficientemente grande e irrecuperable, las crónicas literarias amerindias de su holocausto se engarzan en ciclos de leyenda y memoria que necesariamente son posteriores al acontecimiento histórico y del cual las víctimas son de alguna manera ausentes aunque conmemoradas.

Sin embargo, de las Casas es un verdadero testigo. Dice el genocidio desde su contemplación. En su caso como testigo a la vez exterior y comprometido.

Es bien conocida la argumentación que preside la *Brevísima*... Retengamos una primera idea: la violencia que se abate sobre las poblaciones amerindias es absolutamente injustificada: "como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos" los colonizadores españoles cayeron sobre "estas ovejas mansas y de las calidades susodichas" para "de cuarenta años hasta esta parte hasta hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, afligillas, atormentallas y destruyallas por las extrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de crueldad..." (el subrayado es mío)<sup>6</sup>.

Fray Bartolomé se preocupa por cuantificar las víctimas de los estragos, y aunque sus números son desorbitados, la idea general que subyace en el texto y que corroboran otras fuentes es la de una aniquilación total, especialmente de las islas caribeñas. Prosigue nuestro autor con un análisis sobre las razones de tales acciones:

*La causa porque han muerto y destruido tantas y tales y tan infinito número de ánimas de los cristianos ha sido solamente... por la insaciable codicia y ambición que han tenido [los españoles], que ha sido la mayor que en el mundo ser pudo.*<sup>7</sup>

Acusado de todo tipo de exageraciones, mendacidades y del consabido antiespañolismo con el que este país acostumbra resolver toda crítica, el texto de Las Casas es tenido hoy por un duro alegato basado en hechos reales sobre una conquista cuyo objetivo final en los primeros años fue depredar la tierra a cualquier precio y sin ahorrar en víctimas. Conviene señalar tres aspectos sobre este texto que son hasta su redacción inéditos. El primero, la voluntad de Las Casas de denunciar la desposesión de los indios de sus riquezas, haciendas y vidas. Ya sólo por esa interrupción de la tradición apologética cristiana a favor de la guerra justa contra el infiel, la escritura de Las Casas del genocidio amerindio se sitúa como un baluarte contra el derecho de conquista. No es de extrañar pues que en una

edición de 1599 hecha en Frankfort por los hermanos holandeses De Bry en el prólogo se comenta que la razón de la publicación no es denigrar la conquista española sino denunciar los bárbaros resultados del amor de las riquezas en las conquistas que no se ajustan a la legalidad<sup>8</sup>.

En segundo lugar, la novedad de la conquista misma. Esta novedad se debe no sólo al descubrimiento antropológico de grupos humanos cuya consideración no se había imaginado en la concepción de la humanidad del siglo XV. También, como he subrayado en la primera cita del texto lacasiano, la novedad se debe a los métodos de la conquista. Ninguna consideración se acepta para los amerindios. Ni musulmanes ni judíos. Las torturas que describe de las Casas son "nuevas y varias" y "nunca oídas". Viniendo de un fray dominico -que por lo tanto debe estar familiarizado, por su formación, con los manuales de instrucción inquisitorial que redactaron los primeros seguidores de la orden cuando con el mandato de Inocencio III extirparon en el siglo XIII la herejía Cátara de Occitania- esta novedad debe ser tenida en cuenta como un hecho factual y no como una figura retórica.

En tercer lugar, debemos notar que todavía en su texto, las víctimas apenas tienen perfil. El objeto de su denuncia no es la humanidad de las víctimas, es decir su singularidad, sino la inhumanidad, la impiedad, y el atentado contra los principios cristianos que supusieron los primeros años de la conquista. Por supuesto que de las Casas recoge la experiencia de los muertos, pero no sus voces. El pasaje donde expone cómo son torturados los señores amerindios de la Española, quemados en parrillas, sin ahorro de ningún sufrimiento, se narra desde la perspectiva española, no desde la indígena. No puede ser de otro modo, porque de las Casas no forma parte del segundo grupo, sino del primero<sup>9</sup>.

Sorprende por lo tanto que en la recepción española de los temas relacionados con el exterminio nazi no se tengan en cuenta los antecedentes patrios, y la exterioridad del exterminio de los judíos conforte la reflexión nacional sobre el tema. En cambio debería inquietarnos algunos fragmentos que de Las Casas trae a colación en su escrito, porque representa una primera descripción de cómo la violencia funda, si no justicia, si realidades irrevocables.

"Yo vide todas las cosas arriba dichas y muchas otras infinitas, y porque toda la gente que huir podía se encerraba en los montes y subía a las sierras huyendo de hombres tan inhumanos, tan sin piedad y tan feroces bestias, extirpadores y capitales enemigos del linaje humano... Y porque algunas veces, raras y pocas, mataban los indios algunos cristianos con justa razón y santa justicia, hicieron ley entre sí que por un cristiano que los indios matasen habían los cristianos de matar cien indios"<sup>10</sup> (el subrayado es mío).

El texto lacasiano se alza como un manifiesto contra la hipocresía y la crueldad europea y cristiana. Si bien los aztecas dieron muestras de una ferocidad parecida a la española,

esto no es ningún atenuante para la crueldad de la conquista. La recepción española de la conquista como una hazaña, como una gesta, nutrió después todos los procesos coloniales europeos creando un modelo de trato del "bárbaro", que justificaba la esclavitud, la destrucción de las comunidades indígenas y la guerra colonial. El cien por uno que describe de las Casas, ¿es acaso diferente de las sacas nazis en Ucrania, Italia<sup>11</sup> o Polonia? Existe una línea que une la conquista de América, las guerras coloniales del XIX, la guerra colonial española contra el Rif a principios del XX, la liquidación planificada por los militares facciosos españoles de los rivales políticos y líderes obreros y campesinos en la guerra civil y, sin menoscabo de sus singularidad, el exterminio de los judíos por los nazis. Es una tradición que asesina y otra que es asesinada. Debemos recordar que ni tupinambas, ni taínos, ni otros pueblos caribeños de Cuba y Puerto Rico sobrevivieron a su exterminio. Éste fue eficaz. ■

#### Notas:

1. Miquel BARCELÓ, «La spurcicia paganorum que había en Coria antes de conquista cristiana en junio de 1142 d.C.» en, M. Barceló, J. Martínez Gázquez (eds.) *Musulmanes y cristianos en Hispania durante las conquistas de los siglos XII y XIII* UAB, servei de publicacions, Bellaterra 2005, págs. 63-70. Las referencias textuales se encuentran en las páginas 67 y 70, respectivamente.

2. D. IOGNA-PRAT *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*. París, Flammarion, 2000, pág. 367.

3. *Ibid.* Ver especialmente el capítulo titulado gráficamente "Les juifs appartiennent-ils à l'espèce humaine?", págs. 272-323. La referencia al título de la obra de Antèlme es explícita. Para el debate de Yerushalmi con Arendt, págs. 320-321. Las citas textuales provienen de la página 367, de la 318 y 278.

4. Lutero retomaba argumentos de Pedro en su diatriba contra a los judíos de cuya dureza de corazón -un tropo que proviene del abad de Cluny- se exclamaba el agustino cuando reflexiona sobre cómo los judíos pueden preferir los tormentos del infierno a la conversión al cristianismo. Cfr. RAUL HILBERG, *La destruction del juifs d'Europe*. Vol 1. Folio, París 1988, p. 15 (hay traducción castellana).

5. Fray Bartolomé DE LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las indias*. Edición a cargo de José Miguel Martínez Torrejón. Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente de Raspeig, 2006. Pág. 109

6. *Ibid.* P. 111

7. Sigo en esta sección a Martínez Torrejón. Su introducción ofrece una panorámica muy ajustada de la extraordinaria polémica que ha acompañado siempre la obra de Bartolomé de las Casas. Martínez Torrejón señala muy acertadamente el carácter poliédrico del personaje, irreducible a los esquematismos que han acompañado la valoración de la obra y del personaje. Las referencias aludidas en mi texto se encuentran en "Estudio Introductorio" a DE LAS CASAS op. cit. Pp. 63 i ss.

8. Martínez Torrejón nos informa que los hechos relatados por las Casas en referencia a la conquista y colonización de la Española son conocidos de primera mano por el fray dominico. Para esta narración ver op. cit. Págs. 113-123.

9. *Ibid.* P. 115

# Fragmentos de una escritura por/venir

Varlam Shálamov, Robert Antelme,  
Joaquín Amat-Piniella

POR JULIO ZANUI

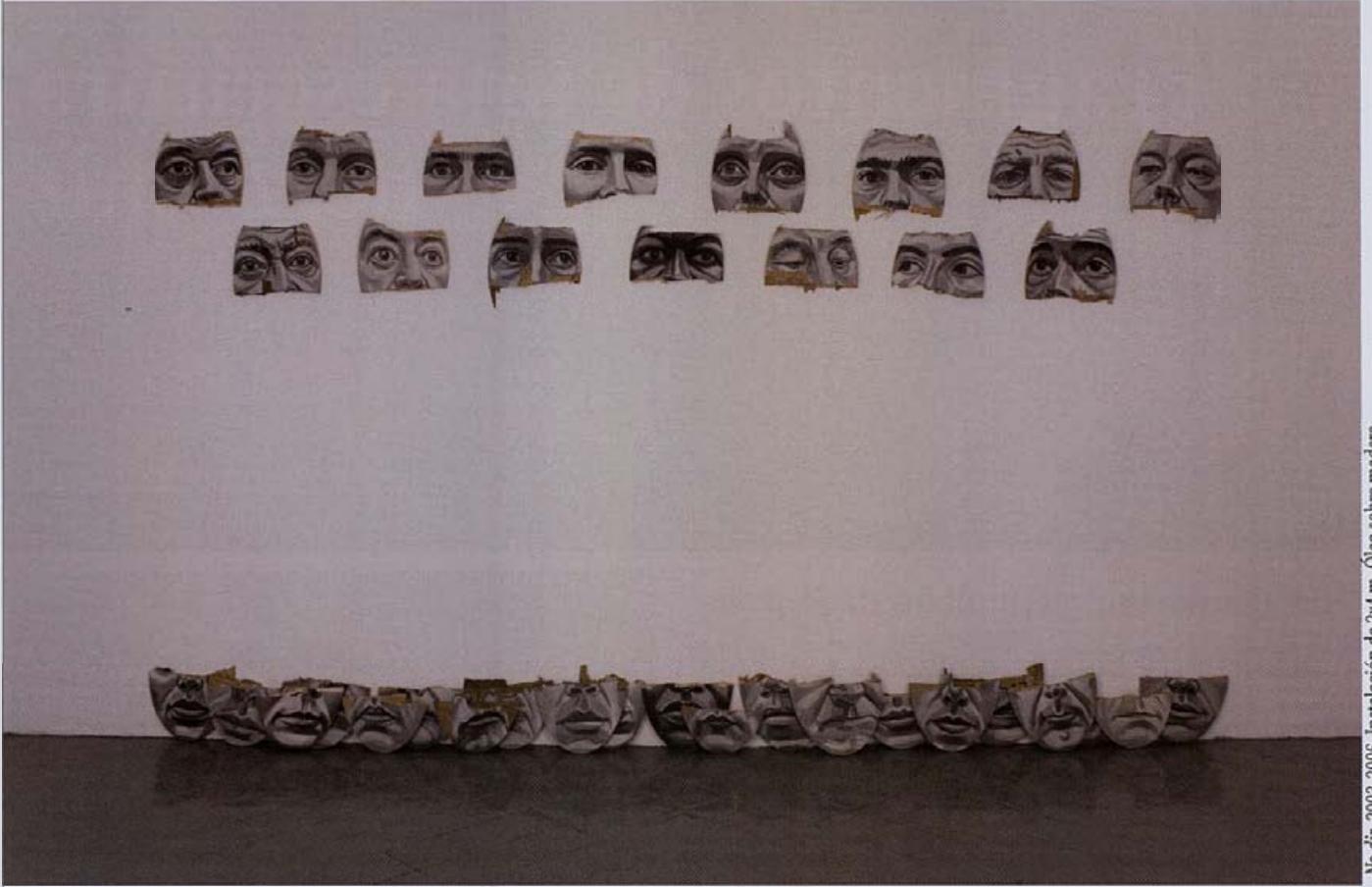
Tres figuras imprescindibles de la resistencia contra la irracionalidad genocida ofrecieron desde sus respectivas geografías un testimonio lúcido y descarnado del horror. Julio Zanui los reúne en el siguiente artículo estableciendo nexos e identificándolos en el común rechazo a la barbarie.

**E**stán todavía entre nosotros. Son figuras civiles. Escasas hoy como entonces –¿No fue acaso porque eran gente honesta, que Mitterrand fue a buscar a Mascolo, Antelme y Duras para que se unieran a la resistencia? Su escritura fluye del pasado al porvenir, hablando sin cesar, hablándonos. Antelme y su discurso interminable desde Dachau hasta París: *en su agotamiento físico, él no es más que habla*, escribiría más tarde Mascolo<sup>1</sup>. Habla, no logorrea. Un esfuerzo titánico para regresar, para vestirse de nuevo con los atributos mínimos de lo humano. Pasternak, ocho de enero de de mil novecientos cincuenta y seis: “Lo principal estriba... en la descomposición de la mente y del corazón, que se produce cuando, de día en día, a una enorme mayoría le queda cada vez más claro que, a lo que se ve, se puede vivir sin carne, sin azúcar, sin ropa, sin calzado, y también sin honor, sin conciencia, sin amor, sin sentido del deber. Todo queda al desnudo, y esta postura desnudez es pavorosa”<sup>2</sup>.



Ghetto cremat. 2005. 54x40 cm. Pintura sobre madera

Resucitar –“tengo la sensación... de ser un recién nacido”<sup>3</sup>– a esa descomposición, precariamente –como un recién nacido, indefenso–, justo en el momento anterior al abandono final. Una última energía accede al cuerpo moribundo. El detonante es exterior a ese cuerpo. Nueve de mayo de mil novecientos cuarenta y cinco “No sé cuanto tiempo erré por las callejas [de Dachau], escri-



No dir, 2003-2006. Instalación de 2x4 m. Óleo sobre madera.

tando a los rostros, preguntando a los que podían hablar (...) Cuando escucho a mi derecha una voz que pronuncia mi nombre, me acerco y me inclino, y de nuevo escucho mi nombre al mismo tiempo veo muy cerca unos labios formarlo bajo una mirada que me absorbe. Reconozco a Robert por el espacio que separa a sus incisivos superiores”<sup>4</sup>. Vampirizado por esa mirada, Mascolo dará a su amigo la chispa para que ese resto de energía estalle en un decir que no se agota. Hasta el derrumbe físico y psíquico a poco de llegar a París. Cinco semanas más tarde del nueve de mayo.

Lo que sucede a partir de ese momento –el del retorno– condiciona el futuro del sistema literario. ¿Qué decir? ¿Cómo? Lo que queda en entredicho es la literatura misma, puesto que es un receptáculo de la humanidad y “no habrá regreso al antiguo humanismo, a la “humanidad” ingenua del texto citado”<sup>5</sup>. El testimonio del campo de concentración no comparece en forma de novela, de relato biográfico, de denuncia –aunque pueda adoptar una forma parecida. Lo que dice es otra cosa. No es literatura si es testimonio. “Ya no podemos soportar que nos toquen, nos sentimos sagrados”<sup>6</sup>. El testimonio será oracular. Retrospectivamente. Le ha sido arrebatado

a ese testimonio el poder de ser testigo. Visión y habla se han fundido. El espacio que media entre el testigo que contempla *casualmente* el hecho y éste, en el testimonio del campo, ha sido aplastado contra el cuerpo del preso. “No sólo estamos aplastados unos contra otros en cada piso de tablas, sino que sobre la misma tabla hay dos filas de tipos cara a cara, y las piernas están encajadas unas en otras. Frente a mí está tumbado un hombre de cincuenta años. Tiene la barba gris. Un abrigo negro sucio, una gran venda en la cabeza, en la que se extiende una mancha de sangre negra reseca. Viene de Buchenwald; un SS lo ha molido a golpes en el vagón. No duerme, no se queja. A veces sus párpados se cierran de golpe, y de inmediato, lentamente, vuelve a levantarlos”<sup>7</sup>. Nadie está allí *casualmente*. Ese aplastamiento puede tener un nombre. Digamos tortura. O hambre. Humillación. La humanidad se abisma allí. *Anus mundi*. Antelme no es testigo del hombre de Buchenwald.

“La miseria inherente a todo lo que es literatura” conlleva al testimonio a decir de otra manera, en Antelme, según Mascolo, a “dar valor a su sentido más profundo (...) a lo que anunciaba (...) de futuro (...), lo que ya significaba interpretar, y no solamente testimoniar”<sup>8</sup>. Ese

futuro, cuya enunciación es ya pasado, es nuestro futuro todavía. Es una literatura por/venir, puesto que avanzar es regresar.

Entre Antelme y Shalámov existe un discreto quiasmo. Ambos parten de la misma experiencia –común en este sentido a Levi, a Améry, y a tantos otros. Han visto lo “que los hombres no “deben” ver”. Saben que esta visión “no es traducible por el lenguaje”. Sin embargo, hablar, escribir, a pesar de su inutilidad, permite regresar. Y decir *algo*. Sea cual sea el testimonio, éste ya es sagrado por lo que tiene –lo hemos visto– de oracular. Nadie está en el derecho de negar la pertinencia del testimonio del testigo. A Shalámov y Antelme el habla, la escritura, los une. Pero a la vez, el sentido último de esa escritura apunta a una leve divergencia. Mascolo, sobre él, Marguerite y Antelme: “imaginar que la palabra (...) es la única intuición de la unidad de la especie conduce al espíritu naturalmente a la idea comunista”<sup>10</sup>.

Shalámov fue a Kolymá por trotskista. Allí aprendió que él mismo era una víctima de la “falsa y pavorosa teoría según la cual, a medida que se fortalece el socialismo, se intensifica la lucha de clases”. La única característica común que Shalámov encuentra en las personas confinadas allí es “el de ser buenas personas”. Cómo los judíos –pero no como Antelme, detenido por “resistente”– los compañeros del gulag que conoció Shalámov fueron designados como eliminables mediante mecanismos que pretendían romper la unidad de la especie: “no eran ni enemigos del poder ni criminales políticos, y no llegaban a comprender, ni siquiera ante las puertas de la muerte, por qué tenían que morir (...) En seguida aprendieron a no salir en defensa del otro, a no ayudarse entre ellos. Que era lo que pretendían las autoridades. Las almas de los que quedaron con vida se vieron sometidas a la descomposición más completa, y sus cuerpos no poseían las cualidades necesarias para el trabajo físico”<sup>11</sup>. El criterio allí no fue la biología, ni siquiera estrictamente la política. Fue la historia con mayúsculas.

Los presos no eran humanos *temporalmente*. Sólo aquellos que como Shalámov aguantaran las torturas y el cansancio físico –es decir, sobrevivieran– obtenían la graduación de “reeducado”; para entonces no había alma que pudiera expresar las virtudes de la reeducación, ni cuerpo que no llevara para siempre etiquetada la fecha de desaparición inmediata. No se rompió allí la especie por la biología, sino por la obsolescencia. El hombre nuevo no podía compartir espacio con el viejo. Qué cosa fuera el hombre nuevo se deducía de la violencia de la contraposición de lo nuevo –que era el poder soviético– y lo viejo –lo que estaba sometido a ese poder. No fue la biología, pues, sino el determinismo histórico.

Lo que éste causó lo explica Nadiezhda Mandelstam:

*Nos habían inculcado realmente que estábamos en una nueva era y que nuestro único deber era subordinarnos a la necesidad histórica que, dicho sea de paso, coincide con los anhelos de los mejores combatientes por la dicha humana.*<sup>12</sup>

La escritura de todo lo que allí aconteció tuvo un primer e insospechado borrador. La experiencia se inscribió de inmediato en el cuerpo. Escribir fue, después, descodificar de un cuerpo de *revenant* –de aparecido– lo que en ese cuerpo se fue adhiriendo de impensable por el lenguaje: humillación, violencia, animalidad, degeneración moral.

*Hace dos años, durante los primeros días que siguieron a nuestro regreso, creo que todos fuimos víctimas de un verdadero delirio. Queríamos hablar, ser escuchados al fin. Nos dijeron que nuestra apariencia física era bastante elocuente por sí sola. Pero acabábamos de volver, traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia totalmente viva y sentíamos un deseo frenético de decirla con pelos y señales. Sin embargo, desde los primeros días, nos parecía imposible colmar la distancia que descubríamos entre el lenguaje del que disponíamos y esta experiencia que, para la mayoría de nosotros, continuaba en nuestro cuerpo (...) Todavía seguíamos en ello (...) Lo que teníamos que decir empezaba entonces a parecernos a nosotros mismos inimaginable.*<sup>13</sup>

Si hubo escritura fue gracias al cuerpo. Antelme y Shalámov observan precisamente esta verdad.

“Las posibilidades [de sobrevivir] –escribe Shalámov– eran pocas. Pero aquí sería más listo, confiaría más en su cuerpo. Y su cuerpo no lo engañaría. Lo había engañado la familia, lo había engañado el país. El amor, las energías, las aptitudes, todo había sido pisoteado, hecho añicos. Todas las justificaciones a que se agarraba el cerebro eran falsas, engañosas, y Andréyev lo comprendía. Sólo el instinto animal que la mina había despertado podía indicarle el camino y le señalaría el camino (...) El hombre vive por la misma razón por la que vive el árbol, la piedra, el perro”.

Shalámov describe cómo se deforma el cuerpo en la mina, cómo las manos se engarfián, se convierten en prótesis que se ajustan perfectamente al mango de la pala a la cual un cuerpo se adjunta durante dieciséis horas al día, durante todos los días, hasta que la enfermedad o la muerte señalan el fin. Hasta que llega la hora definitiva. Esas manos, dice Shalámov “se le anquilosa-

ron para siempre". El anquilosamiento recrudce el otro dolor: "Pero en su alma sólo cabía la rabia. Las heridas del alma no se curaban tan deprisa. Nunca se curaron"<sup>14</sup>.

Ahí aparece una diferencia. Shalámov llega al campo como trotskista. A su salida sus convicciones se reducen a luchar por el recuerdo de "los millones de seres asesinados, torturados hasta la muerte, que se apilan en las fosas comunes al norte de Magadán". Convertido a su manera en memorialista, Shalámov invoca la razón última de quien escribe finalmente, aunque sea desde el exilio: "conocíamos la ley de los memorialistas, su ley constitucional primera: lleva razón quien escribe el último, quien sobrevive, quien sobrenada el torrente de los testigos". Pero es consciente que esa escritura, la del que "sobrenadó" es "vulgar lisonja dirigida a los contemporáneos". El futuro del extrotskista Shalámov es el pasado de no haber cedido más allá de lo necesario a la indignidad, haberse negado al mal entre los hombres. Su comunismo se realizó en Kolymá: no aceptar cargo alguno, no tener la posibilidad de dar órdenes a ningún compañero, no traicionar a nadie.

Para Anteleme, no obstante, si existe una posibilidad futura de llevar a cabo la liberación de la humanidad, ésta pasa por la degradación de haber comido las peladuras. La convicción es la contraria. En tanto que comunista no de partido sino de convicciones, Antelme lucha también por no ceder al mal entre seres humanos. Aunque se esté *en el mal*.

"Cuanto más somos impugnados como hombres por los SS, tanto más tenemos la oportunidad de ser confirmados como tales. El verdadero riesgo que se corre consiste en empezar a odiar por envidia al compañero, en ser traicionado por la concupiscencia, en abandonar a los demás. No exime a nadie. En estas condiciones, hay degradaciones formales que no merman la integridad alguna y también debilidades de alcance infinitamente mayor. Podemos reconocernos al volver a vernos husmeando como perros entre las peladuras. El recuerdo de un momento en que no se reparte con un compañero lo que se hubiera debido compartir nos llevaría por el contrario a dudar incluso del primer acto. El error de conciencia no consiste en "ser denigrado", sino en olvidar que la denigración debe ser de todos y para todos"<sup>15</sup>.

De ese fondo viscoso del lecho de la moralidad, puede entonces, quizás, eventualmente, surgir la palabra de la que hablaba Mascolo.

Pero la tentación de la normalidad es grande. La envidia, la vanidad, la inusitada fuerza con que lo cotidiano inunda incluso las situaciones más extremas amenazan incluso con quebrar ese fondo moral. Formaba parte del plan nazi. Así lo cuenta el autor catalán Amat-Piniella—autor de uno de los grandes libros sobre el universo



L'empenta del gueto. 2006. 102x75 cm. Pintura sobre madera.

concentracionario— al relatar la vida de un domingo de fiesta en Mauthausen. En esos días, de entre el *inmundo* del campo de concentración aparecía "un poble monstruós" (un pueblo monstruoso). Las ambiciones que mueven la vida de una colectividad encuentran en el campo, en el domingo, su caricatura, su imagen deformada. Todas las pasiones caben entonces en ese domingo de fiesta. Y surge ese monstruo de que habla Amat-Piniella.

*Era [Mauthausen] un mundo con clases sociales bien diferenciadas, más injustas todavía que las del otro mundo, ya que los motivos que las determinaban no eren nunca ni la conducta ni el mérito personal, ni la inteligencia, ni la laboriosidad o la audacia, sino la suerte, el favoritismo y, muy a menudo, las inclinaciones inconfesables. Esta injusticia básica no era casual, sino que formaba parte del sistema penitenciario. Si alguno podía salvar el cuerpo, saldría del campo con el espíritu cambiado*<sup>16</sup>.

Amat-Piniella es la conexión española con la reflexión europea de lo que fue el universo concentracionario. Su literatura es de gran calidad humana. Su lenguaje se

caracteriza por su precisión ética. Como Shálamov escribe desde la síntesis: los cuerpos aplastados pueden, a través de los caracteres literarios de los personajes, dibujar la diversidad de lo humano que fue concentrada y que se desarrolló en el campo. El ejemplo es, por antonomasia, paradigmático. La ficción aquí no es huida y argumento, sino penoso deber de transferencia de lo vivido a la obra de arte. Como en Antelme cada anécdota conserva intacta la humanidad de la singularidad que la experimentó, universalizándola. Esta es la particularidad de Amat-Piniella: haber creado un lenguaje donde la inventiva es preventiva de la desaparición. ¿Cómo salvar el recuerdo de tantos cuerpos, de tanta violencia sufrida? Creando con los fragmentos de la enorme y brutal ruptura de humanidad que se dio en el campo una figura; algo parecido a un personaje.

Amat-Piniella vio sucumbir, como Shalámov, la idea del progreso racional en el campo. La reflexión que llevó a cabo permite formular, desde España, preguntas pertinentes y particulares –como hacen otros europeos– al oráculo inverso que fueron los campos: a su negra profecía. El protagonista de *K.L.Reich* experimenta la vergüenza por “el menosprecio instintivo que muchos españoles demostraban ahora en sus contactos con la masa de los desvalidos [eslavos, judíos trasladados de los campos del este]”. Puede comprender la “vesania” de los kapos alemanes, lumpen envenenado, pero “tratándose de españoles, el caso era muy diferente. No porque fueran españoles, sino porque eran “hombres de ideas”. Habían hecho una guerra civil y ahora sufrían cautiverio debido a una causa. Seguro que ninguno de los [españoles] que cometían estas vilezas [contra los eslavos] no habría admitido la realidad de tal menosprecio inconsciente: todos se hubieran ofendido al ser puestos a un mismo nivel moral que la chusma alemana. Pero los hechos no mentían. La miseria es siempre repelente: para comprenderla es necesario poseer una entereza de carácter que era difícil exigir en aquellas circunstancias”.<sup>17</sup>

Esa causa por la que esos españoles estuvieron sometidos al más terrible cautiverio se fue laminando poco a poco, hasta “justificar el egoísmo y la indiferencia ante el mal”.

En esta indiferencia reside la base jurídica de la “ley de los SS”.

“Es importante” –dice Antelme– “señalar que la lucha por el poder entre los presos políticos y los presos comunes nunca tuvo el carácter de una lucha entre dos facciones que pretendieran alcanzar el poder. Era la lucha entre unos hombres cuya finalidad era instaurar una legalidad, en la medida en que una legalidad fuera todavía posible en una sociedad concebida como un infierno, y otros hombres cuya finalidad era evitar a cualquier

precio la instauración de dicha legalidad, porque solamente podían prevalecer en una sociedad sin leyes. Bajo ellos solamente podía reinar la ley de los SS al desnudo”.<sup>18</sup>

Esa ley actúa todavía. No lejos, sino cerca: en este mundo. Lo dice Calvino al final de *Las ciudades invisibles*. Esa indiferencia somete todavía hoy nuestras conciencias. Fatalmente se repite. Hitler ha obtenido una victoria póstuma. Nadiezhda Mandelstam se congratulaba de no poder ver lo que “deparará el futuro”. Lo que ha deparado seguirá existiendo, volviéndose a hacer. El último testigo de la última masacre, ese viejo prematuro, todavía podrá sin embargo balbucear las palabras que permitan a otros armarse ante lo que sin duda vendrá de nuevo, aunque después. Antelme había creído ver en los campos lo que sería la prefiguración de la nueva forma de sociedad: la conversión de los grupos humanos en grupos biológicos. Como recordaba Mascolo, lo que Antelme –como tantos otros– había experimentado allí le llevó a la intuición “cegadora” que “la organización de clases *tal como hoy en día la vivimos* es ya una imagen de la división de esta sociedad en especies, *como en los campos*”<sup>19</sup>.

#### Notas:

1. Dionys MASCOLO, *En torno a un esfuerzo de memoria. Sobre una carta de Robert Antelme*. Traducción de Isidro Herrera. Arena Libros, Madrid 2005. Pág. 38
2. I. P. SIROTÍNSKAYA, El genio trágico de la literatura rusa, epílogo a Varlam SHALÁMOV, *Los relatos de Kolyma*. Traducción de Ricardo San Vicente, Mondadori, Barcelona, 1997. Pág. 504.
3. Robert ANTELME, “Carta a Dionys Mascolo, 21 de junio de 1945”, en MASCOLO, *op. cit.* Pág. 11
4. MASCOLO, *op. cit.* P. 37
5. *Ibid.* P. 28.
6. R. ANTELME, *La especie humana*. Traducción de Trinidad Richelet. Arena Libros, Madrid, 2001. p. 298.
7. *Ibid.* p. 286
8. MASCOLO, *op. cit.* La primera cita p. 24, la siguiente p. 7.
9. R. ANTELME, *Vengeance?*. Farrago, Tours, 2005. p. 19.
10. MASCOLO, *op. cit.* p. 50.
11. Varlam SHALÁMOV, *Los relatos de Kolymá*. p. 272.
12. Nadiezhda MANDELSTAM, *Contra toda esperanza*. Alianza editorial, Madrid, 1984. p. 61
13. R. ANTELME, *La especie humana*. P. 9
14. V. SHALÁMOV, *Relatos de Kolymá*. Pág. 190-191. Las citas siguientes provienen de las páginas 498 y 449 respectivamente.
15. ANTELME, *La especie...* pp. 99-100
16. Joaquín AMAT-PINIELLA, *K. L. Reich*. Club editor, Barcelona, 1976 (3ª edición; la primera es de 1963). Pág. 75 (la traducción es mía).
17. *Ibid.* P. 155. La cita siguiente es de la p. 156.
18. ANTELME, *La especie...* p. 11
19. MASCOLO, *op. cit.* p. 87

*L'esborrament d'Ebenisee I.* 2005. 116x89 cm. Óleo sobre lino.



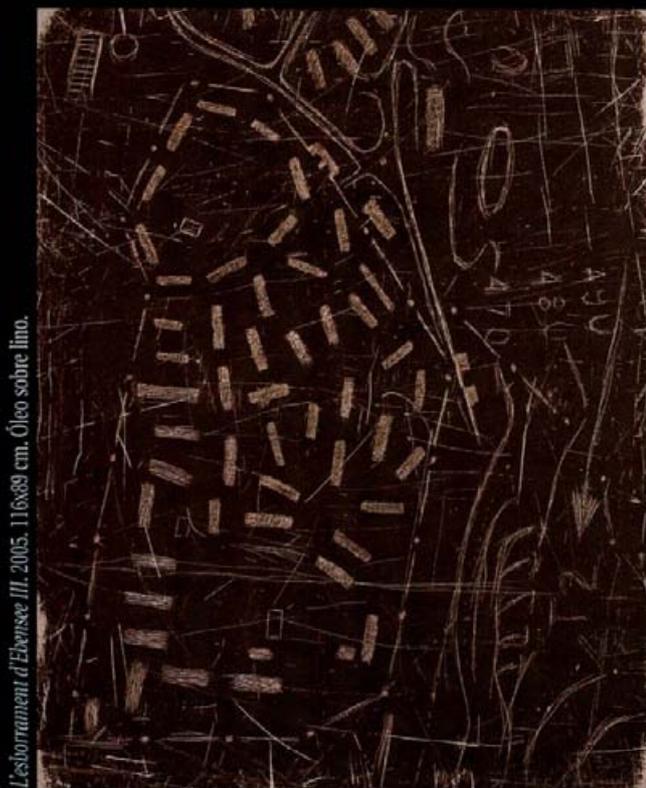
*L'esborrament d'Ebenisee II.* 2005. 116x89 cm. Técnica mixta sobre madera.



# MEMORIA Y CEGUERA

Las pinturas de J.M Cabané

Reproducciones de Andrea Pérez Hita



L'esborrament d'Ebensee III. 2005. 116x89 cm. Óleo sobre lino.



L'esborrament d'Ebensee IV. 2005. 116x89 cm. Técnica mixta sobre madera.

“ Tuve ocasión de viajar a **Mauthausen** en el 60 aniversario de su liberación, y recorrer a pie los escenarios del crimen: el descenso a la cantera, a la cámara de gas, y al crematorio, me dieron acceso a un conocimiento más preciso del lugar donde ocurrieron los hechos. Sin embargo, lo que más me impresionó fue precisamente lo que no podía ver: los campos anexos de **Gusen** y **Ebensee**, no solo fueron borrados del mapa, sino que

encima de ellos se edificaron poblaciones con gente que vive allí en la más completa indiferencia.

La ausencia de restos y la impunidad de los vivos, me provocaron el deseo de trabajar en una serie sobre **Ebensee**: Para recordar que a pesar de haber sido borrado, allí existió un campo de concentración nazi, donde perdieron la vida muchos republicanos españoles.

Trazaré una suerte de geografía del

Memòria del gero I. 2006. 146x144 cm. Gesso y cola sobre apillera.



horror, una cartografia de su memoria: planos, mapas, fotos aéreas y arquitecturas del desastre, que conformarán las series de una estrategia visual de aproximación, para localizar los escenarios del crimen, para situar con la máxima precisión los lugares de su memoria.

¿Cómo desarrollar una mirada ética? Es la pregunta que guía mi trabajo desde entonces hacia la apertura al dolor del otro, en la escucha de su rela-

Memòria del gero II. 2006. 146x144 cm. Gesso y cola sobre apillera.



to desde la empatía y en el trabajo desde una imaginación reflexiva que explore los límites de representación marcados por el respeto y la dignidad de las víctimas.

Una actitud reflexiva y autocrítica con la imagen obliga a repensarla y a cuestionarla desde su propia materialidad y configuración, a indagar en su alteridad y a trabajar desde su reverso.

Desarrollo la idea de la imagen dañada-

Memoria del geto III. 2006. 146x144 cm. Técnica mixta sobre arpillera.



Memoria del geto IV. 2006. 146x144 cm. Gesso sobre arpillera.

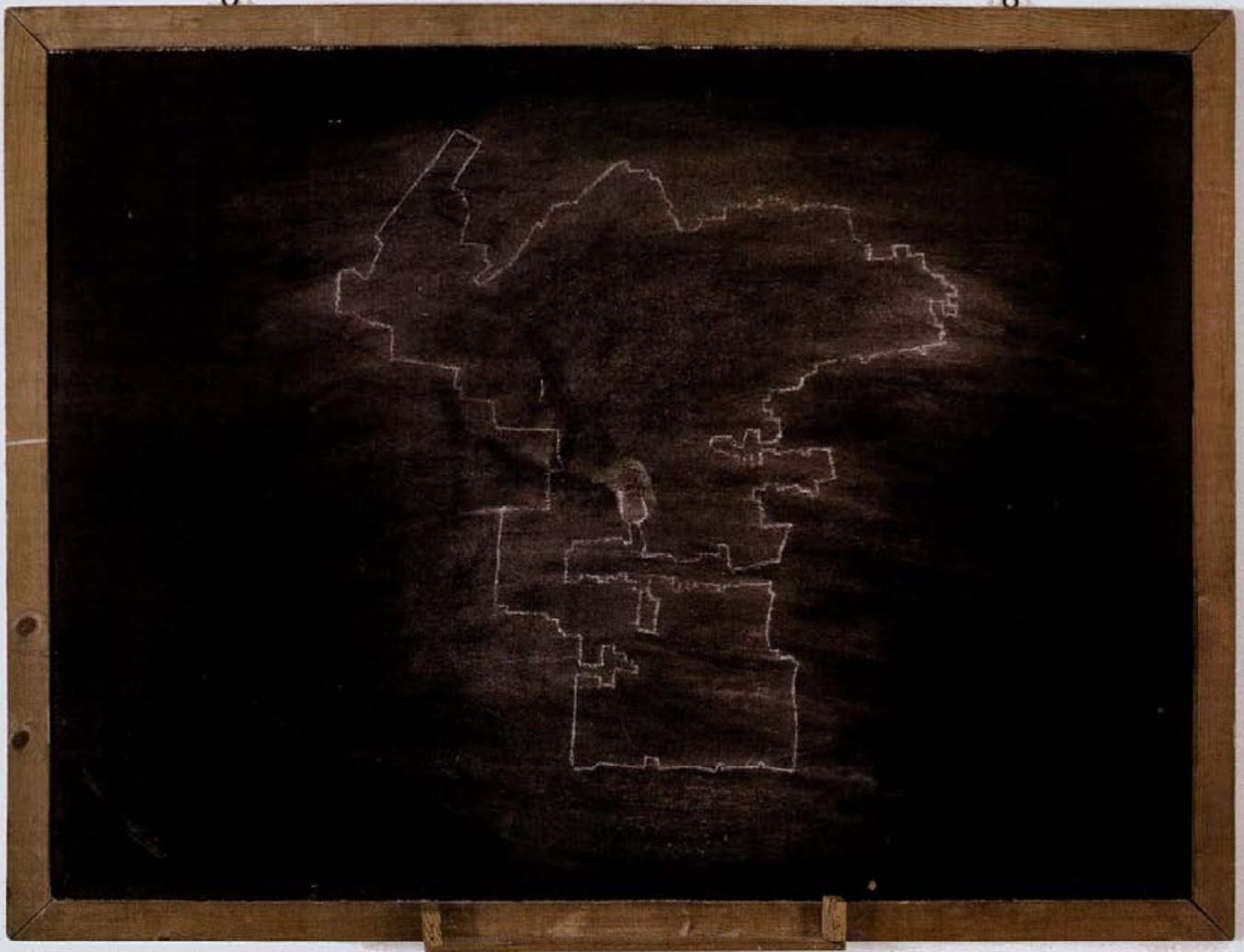


da como imagen que se hace cargo del dolor humano, que incorpora la violencia como técnica artística, en un proceso de fractura y desgarro, para despojar a las imágenes de su brillo y seducción, para desactivar su fascinación narcisista, y dejar entrever en sus fisuras, la verdad del sufrimiento humano.

Estrategias visuales como el velado, la tachadura, los cortes, la fractura, el rasgado, la escritura en palimpsesto que se

borra, la utilización de desechos y harapos, de restos encontrados en la calle, la ausencia de colores y la mezcla de cenizas con pigmentos, han dado forma a las obras, que se han desarrollado en varias series.

Mi proyecto *Memoria y Ceguera* propone una reflexión sobre la violencia política en la Historia, la elaboración del trauma colectivo y la inscripción de su memoria en la Institución Arte.”



*L'esborrament del gèto, 2005. 380x104 cm. Creta sobre pissarra.*

*Ararat*

O el genocidio inexistente

POR RUTH GALVE

¿Qué tienen en común el novelista Jeffrey Eugenides y el cineasta Atom Egoyan? Ambos han explorado el tema de la identidad a partir del genocidio armenio a manos de Turquía. A partir de esta relación Ruth Galve traza una

hoja de ruta por la cinta del director armenio-canadiense, un film que sin ceder un milímetro de la visión y la estética personal de su realizador, es el único ensayo cinematográfico sobre este crimen contra la identidad.

A Hrant Dink, *in memoriam*

### CÓMO DECIR

“Nací dos veces: fui niña primero, en un increíble día sin niebla tóxica en Detroit, en enero de 1960<sup>1</sup>; y chico después, en una sala de urgencias cerca de Petoskey, Michigan, en agosto de 1974. [...] Como Tiresias, primero fui una cosa y luego otra.”<sup>2</sup> Eugenides explora en su novela, *Middlesex*, el gran tema de nuestro tiempo: la identidad. Parte de la identidad sexual, que es el núcleo de su búsqueda, para indagar también sobre los orígenes, el desarraigo, los conflictos culturales y descubrir y descubrimos cómo coinciden en el tiempo y el espacio dos transgresiones fundamentales: la del asesinato y la del incesto. Eugenides recupera además un episodio poco conocido, como el mismo genocidio armenio: la recuperación a sangre y fuego de Esmirna en 1922 (y de las zonas ocupadas por Grecia en 1919) por los turcos que dio lugar a un nuevo pogromo contra los armenios habitantes de esta ciudad multicultural y al éxodo de los griegos. Griegos y armenios abandonados a su suerte que huyeron a América del norte. La novela reporta las atrocidades cometidas contra los cristianos en general y los armenios en particular, con un episodio inicial del asesinato de una familia armenia, en que se narran brutalidades específicas (la violación infantil, el cerceado de pechos) que aparecerán también en otros textos sobre el genocidio y en la propia película de Egoyan, en la que coincide también en los episodios de asesinato y de incesto<sup>3</sup>. Egoyan y Eugenides se interrogan en sus obras, desde la más estricta modernidad, superada la postmodernidad y el final de la historia, por sus raíces y sus orígenes, con su común substrato de limpieza étnica, de odio al compatriota “diferente”, al otro, que de principio a final de siglo XX ha marcado la historia de Europa.

He aquí uno de los grandes temas del genocidio: ¿cómo decir? En el genocidio sólo hay muertos y supervivientes. Los muertos nada pueden decirnos si no lo dijeron antes. Los vivos cargan el trágico peso de dar voz a los muertos. Centenares de muertos, miles, millones de vidas truncadas. Esa responsabilidad enmudece a veces las palabras, que

cuando surgen tienen un eco inverosímil como tan bien mostraba *La vida secreta de las palabras*, de Isabel Coixet, con el enorme archivo de los relatos de los incontables horrores vividos y presenciados. ¿Cómo decir? ¿Y cómo hacerlo en imágenes de cine? O en palabras más ilustres: las de Adorno o las de Beckett, enfrentado a la esencia de su arte: “Comment dire?”.

*Auschwitz, desde entonces, no es un acontecimiento histórico o un escándalo ético y político, solamente, sino una metáfora del punto en el que se encontraba nuestra cultura, de lo que expresaba entonces. Y no seremos tan ingenuos como para pensar que Auschwitz, en este sentido, se acabó para nosotros. Está dentro de nuestro sistema, llevado a lo insignificante, a lo invisible, al silencio. Por eso Adorno hablaba poco después, en la misma obra, de un nuevo imperativo categórico luego repetido hasta la saciedad, pero pronto olvidado, que debía dirigir el pensamiento y la acción: “el de orientar su pensamiento y acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante”.*<sup>4</sup>

El genocidio armenio, de actualidad por el debate sobre la ley francesa que convierte en delito su negación y por el asesinato del periodista turco-armenio Hrant Dink, es poco conocido en relación con otros genocidios europeos: lejano en el tiempo (1915), con pobres resortes en los medios de comunicación, un asunto interno de un vecino no europeo. En el contexto de la primera guerra mundial, con la amenazante presencia de Rusia, el antiguo imperio otomano en descomposición, aún no kemalista, se enfrenta a las minorías étnicas i religiosas de la manera más terrible: mueren entre un millón y un millón y medio de armenios<sup>5</sup>, aproximadamente la mitad de la población, especialmente en falsos procesos de deportación, a pie sin alimentos ni agua por el desierto. Tiene el más que dudoso honor de ser el primer genocidio del siglo XX, un siglo prolijo en estas lides. El estado turco niega tal genocidio y sus ciudadanos pueden ser procesados por ofensas a la nación. Deberíamos prestar atención a ese genocidio,

a esa zona del mundo donde se producen aún formas de opresión sobre diversos grupos humanos.

El cine no se ha enfrentado al genocidio armenio: sólo *Ararat* de Atom Egoyan,<sup>6</sup> pero no desde una dimensión historicista o naturalista sino desde las categorías estéticas que identifican al cineasta canadiense de origen armenio: las de la pérdida, la ocultación y la negación, de la imposibilidad de la verdad.

El análisis arte y genocidio puede ser aquí distinto, quizá más fresco y menos connotado que el de las incontables películas sobre el genocidio cometido por los nazis. Atom Egoyan, hijo del exilio y de los supervivientes, nos acerca, distante en el tiempo y en sus voces, próximo en el continente de los refugiados, al genocidio armenio.

## 1. ARARAT

*Cerráronse las fuentes del abismo y las cataratas del cielo, cesó de llover, y las aguas iban menguando poco a poco sobre la haz de la tierra. Comenzaron a bajar al cabo de ciento cincuenta días. El día veintisiete del séptimo mes se asentó el arca sobre los montes de Ararat. Siguieron menguando las aguas hasta el mes décimo, y el día primero de este mes aparecieron las cumbres de los montes.*

*Génesis, 8*

El monte Ararat, cima de la actual Turquía, lugar sagrado para los armenios, que fueron el primer estado de religión cristiana, es el lugar donde acaba el primer genocidio de la historia de la humanidad y de su literatura: el exterminio de Yahvé sobre los hombres por su perversidad<sup>7</sup>. Y con *Ararat* retornamos a la geografía del exterminio, en el mismo espacio, pero ahora nuestro exterminio, en el tiempo y en nuestras manos.

*Ararat* es doblemente singular: como película sobre un genocidio sistemáticamente negado y por su condición de cine de autor. Pero es también singular en el cine de Egoyan, por su dimensión histórica y por los juegos de espejos con su propio origen: el del hijo de la diáspora, el extranjero, el canadiense de Toronto, nacido en El Cairo de padres armenios y abuelos supervivientes<sup>8</sup>. En su novena película, el tema de las verdades ocultas pasa de ser un tema individual a un tema colectivo: la ocultación del genocidio armenio y la dificultad humana, artística de hacer visible lo oculto, tarea tan titánica como condenada al fracaso, pero sin duda necesaria. En esta obra hay más silencios que hechos históricos y se niega claramente la posibilidad de ofrecer interpretaciones realistas objetivas: sólo hay interpretaciones, múltiples, cambiantes, subjetivas. El director manifestaba que su objetivo era "permitir al espectador experimentar la realidad del horror en un sentido espiritual, y no sólo presentarle los resultados obvios de las pérdidas físicas y materiales."<sup>9</sup>

Egoyan encarna con verdad los tristemente devaluados conceptos de cine de autor, cine personal y arriesgado. Cine interesante de verdad, rechazado desde *Le Monde*, desde Turquía, incluso desde el comité de la cuarta internacional socialista por no responder a una estética naturalista que podría contribuir al reconocimiento de la verdad histórica.

*Ararat* ofrece una visión muy personal del genocidio: en primer lugar (y en segundo y en tercero), porque lo muestra de manera indirecta, fragmentada, ficcional y distanciada: indirecta porque los personajes protagonistas no están vinculados directamente con el genocidio. "Tu y yo hemos nacido aquí...", dice el personaje que representa a los turcos en la obra, dirigiéndose al hijo de armenios en el único momento de confrontación dialéctica en palabras entre las dos visiones: la de la negación y la del reconocimiento. Pero en cualquier caso son visiones ideológicas, no testimoniales y aún así muy mediatizadas por las propias historias personales que la película muestra. Visión fragmentada como es habitual en las películas de Egoyan, que saben que el espejo de la verdad se rompió ya en tiempos de los egipcios, con esa estructura múltiple que es propia de su cine. Ficcional en la medida que el genocidio es el argumento y el tema de los episodios y escenas que vemos de la película que rueda el director de cine Edward Saroyan<sup>10</sup>; pero también las fuentes son aquí múltiples: destacan la narratividad referenciada, emotiva y intrahistórica de la figura de la madre del director de cine Saroyan y la vivencia biográfica, estética y suicida del pintor Arshile Gorky<sup>11</sup>, también aludida a menudo desde el filtro de Ani, la profesora de historia del arte, armenia. Distanciada mediante el juego interactivo de todos los mecanismos anteriores. Así lo más relevante quizá sea reconocer desde la opción estética la imposibilidad del decir. Este es un no me atrevo a decir tópico de la literatura (y la filosofía) después de Auschwitz: la imposibilidad y la inutilidad del decir, del describir, del reflexionar.

## 2. LOS ORÍGENES: LA HISTORIA Y LAS HISTORIAS

*Qui perd els orígens, perd la identitat.*

RAIMON, "Jo vinc d'un silenci" (1975)

"Tous mes films travaillent sur l'être et le paraître." Así se manifestaba Egoyan en una entrevista publicada en *Libération* (1994). En *Ararat* Egoyan se interroga sobre el ser, pero sobre el ser colectivo (quizás por primera vez), sobre el ser armenio y sobre la asunción de ese ser colectivo y de su herencia trágica, la diáspora: la mitad de los entre 6 y 7 millones de armenios.

Por otro lado, Egoyan nacido en El Cairo, ha evolucionado respecto a su origen armenio; criado en Victoria, creció al margen de la comunidad armenia con la cual entró en contacto en la universidad de Toronto. Su relación con sus raíces

ha sido compleja y se ha reflejado a menudo de manera indirecta, en el espejo de la pérdida, a menudo la de la tragedia absoluta: la de los hijos.<sup>12</sup> Por otro lado, grande era la misión histórica de hacer una película sobre un genocidio negado cuando no desconocido. Sin referentes. Y un gran reto personal para su autor por cuanto es "su" genocidio.

*Era necesario que me repitiese a mí mismo sin cesar que yo estaba haciendo, ante todo, un film personal, explica el cineasta. Como sabemos, este film ya existe en la cabeza de muchos turcos que reaccionan en contra de lo que en él se plantea, y también existe en la cabeza de muchos armenios que quieren que este film sea el que haga cambiar la Historia. Existe una presión enorme sobre cualquier realizador armenio para "contarlo todo", para hacer el film que mostrará a todo el mundo "lo que realmente pasó".*

*Era esencial para mí situar el proyecto en el presente. Esto me permitía mostrar las repercusiones de este acontecimiento histórico sobre las generaciones de hoy. Lo que es destruido por un genocidio no son sólo las vidas humanas. Es la humanidad que hay en nosotros. La película dentro de la película intenta mostrar los acontecimientos históricos en reconstrucción, mientras que la narración contemporánea y los personajes de hoy reconstruyen su propia Historia.<sup>13</sup>*

Como es habitual en el cine de Egoyan las tramas son diversas y intrincadas; los soportes de imagen, diversificados; las fuentes, múltiples; las visiones, contrapuntadas, la verdad, huidiza. La Historia del genocidio aparece en las imágenes historicistas (pero también falseadas y melodramáticas) de una película sobre el genocidio, titulada "Ararat", que dirige el veterano cineasta Saroyan. Pero la película de Egoyan se articula sobre las historias de los personajes que orbitan alrededor del film: Ani, la profesora de historia del arte, especialista en Arshile Gorky y asesora en la película de Saroyan; su hijo, Raffi, chofer y ayudante en la filmación, amante de su hermanastra Celia; Ali, el actor de origen turco que interpreta al turco malvado y cuya pareja es el hijo del oficial de aduanas que interroga en momentos diferentes a Saroyan y a Raffi, en su retorno del viaje a Turquía para filmar el monte Ararat. Como muestra de la estructura de la película podríamos señalar que en la larga conversación entre Raffi (sospechoso de ocultar droga en las latas de película) y el agente que se desarrolla a lo largo de la obra, Raffi, enseñándole imágenes de su cámara del monte Ararat y de sus alrededores le reporta la masacre de las mujeres armenias que aparece en el poema *La danza*, de Siamanto<sup>14</sup>. Las imágenes se trasladan al film de Saroyan, donde aparece una mujer alemana que le pide al doctor que le arranque los ojos después de lo que ha visto y su relato se convierte en imágenes de "Ararat", con el recorrido de las imágenes a las palabras, de nuevo a las imá-



Laberinto. 2006. 31x 02 cm. Acrílico y arpillera.

genes y el retorno a las palabras de Raffi y del poema. Quizás nos encontramos aquí en el "laberinto intelectual" del que hablaba *Le Monde*.

Como en *Exotica*, película central del cine de Egoyan, la secuencia inicial de *Ararat* se sitúa en un aeropuerto, es decir, en un no-lugar. Un no-lugar que en su contexto nos habla también del no lugar de los exiliados, representados por Saroyan que ha de dejar atrás su granada, que come ante los ojos desconfiados del oficial; un vivo contraste entre la ternura y la memoria del primero y la gélida pero profesional desconfianza occidental del representante de la ley y de los filtros que ésta pone a los extranjeros, los otros; incluso a Raffi, canadiense de nacimiento pero hijo de un terrorista armenio muerto en su intento de matar al embajador turco que joven, desorientado y campo de batalla de fuerzas superiores a él, se ve interrogado como sospechoso de tráfico de drogas por el representante de la ley que, en su último día de trabajo, enfrentado a la posible pérdida de su hijo, se encuentra también en un *no man's land*. Como en *Exotica*, el tema del tráfico (allá de animales, aquí de drogas) articula unas relaciones de extraña intimidad, en que lo oculto no es el objeto de tráfico, sino los enigmas irresueltos e irresolubles de los portadores.

## 3. FICCIÓN Y REALIDAD: IDENTIDADES

*El cine en su forma contestataria ha de aspirar, como la ficción, como el pensamiento, a dar imagen, palabra, voz, forma, a lo que no lo tiene. Todo ello forma parte de la absoluta filiación de este cine con la filosofía. El poder de imaginar es en este film la verdad. No importa a Egoyan de modo absoluto, la verdad histórica, ni lo verosímil filmico.*

ROSA MARTÍNEZ GONZÁLEZ, "Atom Egoyan: el genocidio de la imagen. Por una metafísica de la ausencia."

Sin ánimo de llegar a la verdad, explicitando siempre la ilusión cinematográfica, poniendo filtros al melodrama y a la identificación, Egoyan juega continuamente con el traspaso de realidad y ficción o de metaficción: así el origen armenio de varios protagonistas (Aznavour, Khanjian, Bogosian), vinculados de algún modo al genocidio y a sus supervivientes, con una destacada participación de emocionados extras armenios<sup>15</sup>. Edouard Saroyan es el nombre de un papel que ya había interpretado Aznavour (nacido Verenag Aznavourian) en *Tirad sobre el pianista* (1960), de François Truffaut<sup>16</sup>, y Arshile Gorky es un pintor histórico con seudónimo de quien la película pone de relieve aspectos menos conocidos de su obra a través de los estudios ficticios de una profesora de arte. La película de Egoyan y la de Saroyan tienen el mismo título y el mismo tema, pero son opuestas en cuanto a planteamientos estéticos y objetivos artísticos. Egoyan, por su trayectoria biográfica, está más cercano a las vivencias de Raffi que a las de Saroyan. Como él se interesa por su cultura en un momento crítico de su vida (de transición a la edad adulta) y como él hay un conflicto entre su deseo de formar parte de la cultura armenia y su integración en el Canadá donde ha vivido y crecido. La película de Saroyan está basada en un testimonio histórico del genocidio por parte del médico y misionero americano Clarence Ussher, autor de *An American Physician in Turkey* (Boston, 1917). *Ararat* juega con la historia, la memoria, el recuerdo y su representación para mostrarnos en definitiva la parcialidad y subjetividad inherentes a la acción de la memoria.

En otra dimensión campea e ilumina *Ararat* el tema de la identidad, probablemente el tema por excelencia de nuestro tiempo. El genocidio es el crimen contra la identidad, pero en el cine de Egoyan los personajes –y con ellos los espectadores– se interrogan, se destruyen y se construyen siempre. Es decir, viven. Ausentes de identidades establecidas, se caracterizan a veces por su ausencia de identidad. "La ausencia y la falta de identidad son parte de los conflictos fundamentales de sus personajes. La búsqueda mediante la imagen, y la posibilidad de recordar algo que la presencia, el tiempo, el espacio, niega u oculta."<sup>17</sup>

## 4. LA CIUDAD EN LLAMAS Y LA METAFÍSICA DE LA AUSENCIA

[...] contemplaban la ciudad en llamas, incendiada de un extremo a otro. El fuego proseguiría a lo largo de tres días, las llamas visibles a setenta kilómetros. En el mar, los marineros confundían la nube de humo con una gigantesca cadena de montañas. En el país al que se dirigían, Estados Unidos de América, el incendio de Esmirna ocupó la primera plana de los periódicos durante uno o dos días, antes de que el caso del asesinato Hall-Mills (el cadáver de Hall, un ministro protestante fue hallado en el dormitorio de la señorita Mills, atractiva componente del coro) y el inicio del campeonato mundial de béisbol lo relegaran a segundo plano.

JEFFREY EUGENIDES, *Middlesex*

La compleja estructura del cine de Egoyan con su alternancia de tramas y la simultaneidad temporal, la desigualdad en las secuencias y sus ritmos, el uso del *flashback* y el contrapunto, la repetición y la ritualización, los paralelismos, los enigmas y sus epílogos como epifanías no son, como valora una parte de la crítica, artificios estéticos: responden a la necesidad de mostrar la complejidad de la existencia, el agnosticismo de la verdad y el infinito juego de espejos de la realidad. Las diversas tramas de *Ararat* y sus puntos de encuentro no son más artificiosas que algunas realidades próximas a la película como la propia biografía del pintor Gorky, quien tomaba su seudónimo de un seudónimo, una máscara más para alguien que usó en su vida varias de ellas. O la reunión de actores de origen armenio, o la presencia de Aznavour, durante muchos años el más conocido de los artistas de origen armenio, que habla en francés en una de las escenas y que recupera el nombre y apellido de un personaje que ya había interpretado. ¿Sería ir demasiado lejos indicar que en aquella película este nombre era ocultado por el seudónimo de Charles Kohler para dejar atrás un pasado doloroso?

La película recorre a diferentes y variadas posibilidades de la imagen (recuerdos, fotografías, esbozos, cuadros, escenas filmadas en cine y en video), buscando dar imagen a lo que no lo tiene. "Todo ello fuera de un discurso afirmativo y descartando una idea firme y unívoca de "lo que es real", o de "lo que es verdad". Lo que afirma con ello Egoyan es una metafísica de la ausencia o una representación de la ausencia<sup>18</sup> que niega cualquier intento por parte de las estructuras de poder, con la función de gestionar la vida y la muerte de sus ciudadanos, de hacer creer, mediante un analfabetismo del lenguaje visual, dirigido desde las estructuras ideológicas y educativas, que la imagen mantiene con la realidad una relación natural. Para Egoyan es claro tanto en su cine, como en sus *Notas sobre el cine*, que toda imagen es artificial y construida y que, del mismo modo que la imagen puede aliarse con el

“poder de imaginar” para ampliar el ámbito de lo posible, de lo visible, y de lo decible, también puede ser construida desde otros imperativos, conducida por otras causas y razones que no siempre son inocentes.”<sup>19</sup>

He aquí la paradoja: la única visión cinematográfica del genocidio armenio es la de Atom Egoyan, de origen armenio, sí, cineasta de la negación, de la pérdida, de la ocultación y de la imposibilidad de la verdad. *Ararat* no puede verse como la película sobre el genocidio armenio sino la

película de Egoyan sobre su genocidio. Ante todo forma parte de su cine, coherente con su estilo y con su construcción del mundo. No se podía esperar de su cine un tratamiento historicista y esteticista a la manera de Zhang Zimou, sino la creación de un clima o un mundo singular como los de Won Kar-Wai o Kim Ki-Duk.

Dice Egoyan que esta historia no es sólo sobre contar historias, sino también sobre encontrar a alguien que las escuche. ■

#### Notas:

1. 1960, la fecha de nacimiento de Atom Egoyan, coincidente con la de Jeffrey Eugenides.
2. Jeffrey EUGENIDES, *Middlesex*, Anagrama, 2003, Barcelona, p.11.
3. Aunque se manifiestan de manera diversa: el incesto de *Middlesex* es real y de algún modo explica, de manera mítica, la aparición del protagonista hermafrodita.
4. Rosa MARTÍNEZ GONZÁLEZ, “Atom Egoyan: el genocidio de la imagen. Por una metafísica de la ausencia.” Comunicación en el XLII Congreso de Filósofos Jóvenes. Filosofía y Cine. Salamanca 12-15 de Abril de 2005, p. 2. La cita es de Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, Taurus, 1989, Madrid, p. 365.
5. La guerra de cifras es una dimensión más de la sordidez de estos temas: cómo jugar con la vida y la muerte estadística de centenares de miles de personas cuando cada vida es preciosa, única e irrepetible.
6. Y de una forma elíptica *América, América*, de Elia Kazan.
7. “Viendo Yahvé cuánto había crecido la maldad del hombre sobre la tierra y que su corazón no tramaba sino aviesos designios todo el día, se arrepintió de haber hecho al hombre en la tierra, doliéndose grandemente en su corazón, y dijo: «Voy a exterminar al hombre que creé de sobre la haz de la tierra; y con el hombre, a los ganados, reptiles y hasta las aves del cielo, pues me pesa haberlos hecho». Génesis, 6, p.8. *Sagrada Biblia*, edición de E. Nacar y A. Colunga, La Editorial Católica, 1974, Madrid. No nos interesa la interpretación teológica o la histórica, según la cual hubo una catástrofe diluvial en la zona mesopotámica, sino la estricta referencia cultural cristiana.
8. Toda la familia de su abuelo, excepto una hermana, fue asesinada.
9. Citado por Eve Gabereau. “Ararat. Portrait of a genocide”. Website of the Campaign for Recognition of the Armenian Genocide, 2002, www.crag.org.uk.
10. Recordemos aquí que Saroyan (William) es el apellido del escritor norteamericano de origen armenio más importante del siglo XX, una contrafigura del pintor Arshile Gorky, que cambió su nombre y falseó su pasado, transformando sus orígenes y manifestándose como representante del arte abstracto americano, mientras que Saroyan, nacido en EUA, se consideraba un escritor armenio en inglés. Edouard Saroyan es también un homenaje al cine de François Truffaut, ya que Aznavour tiene en *Ararat* el mismo nombre de personaje que ya tuvo en *Tirad sobre el pianista* (1960).
11. Arshile Gorky es el seudónimo de Vosdanig Manoos Adoian, nacido en Van (Armenia turca) en 1904, emigrado a los Estados Unidos en 1920, donde se suicidó en 1948. Adoian adoptó el nombre mítico de Aquiles (Arshile) y el apellido Gorky (el amargo, en ruso) reivindicando un falso

parentesco con el escritor ruso Máximo Gorky, seudónimo a su vez de Alexéi Máximovich Pechkov y una de cuyas obras más importantes es *La Madre* (1906). Además del parentesco se reinventa un origen de pintor ruso formado en París. En el film la línea argumental del pintor se vertebra sobre el cuadro (real) de Gorky con su madre (*The Artist and His Mother*, c.1926-1936), basado en la última de sus fotografías pocos años antes del genocidio, de la muerte de su madre en sus brazos por inanición y del exilio del pintor a Estados Unidos. Las imágenes reiteradas (y estudiadas y explicadas por la profesora) de Gorky ante las fotografías antiguas (que sirven de marco a los créditos de *Ararat*) y su pintura así como el atentado de Celia (hijastra de Ani y hermana política y amante de Raffi) contra el cuadro expuesto son potentes metáforas de la impotencia del artista frente a la expresión del horror, del vacío y de la pérdida. Arshile pinta en el film siempre el mismo cuadro: su interpretación de la fotografía de su madre y él mismo a los ocho años. En sus esbozos, en sus pinturas, las figuras son románicas, icónicas, propias del arte sacro, lo que sitúa también estéticamente a la madre en el terreno de los mártires. La película de Saroyan desarrolla otra línea dramática asociada a la fotografía: la del fotógrafo y su único hijo, torturado y asesinado por los turcos, en un estilo abiertamente melodramático.

12. Así en *Exótica* (1994), *El dulce porvenir* (1997), *El viaje de Felicia* (1999).
13. Atom EGOYAN, (2003) entrevista en www.festival-cannes.fr (Traducido del francés)
14. A.Y. Siamanto (1878-1915), nacido Atom Yarjanian (o Erjanian); reconocido poeta, líder político e intelectual armenio, formado en Constantinopla y París. Viajó por Europa y residió en los EEUU, en Boston, entre 1909 y 1911, donde se publicó en 1910 su poesía completa, editada anteriormente en Antelias (Líbano) en 1889. Fue detenido, torturado y asesinado en 1915.
15. Elias Koteas, actor de referencia de Egoyan, es canadiense de origen griego, aquí en el papel de actor canadiense de origen turco que interpreta al malvado Jevdet Bay, gobernador histórico de la provincia de Van y cuñado del ministro turco de la guerra, en la película de Saroyan.
16. Recuperar el nombre del personaje es también un homenaje al cine de François Truffaut.
17. Rosa MARTÍNEZ GONZÁLEZ, op. cit. P. 10.
18. No son sinónimos, sino diferentes niveles de manifestación: la película ofrece una representación de la ausencia, representación que responde a una “metafísica”: la de la imposibilidad de la verdad y al tiempo, la de la necesidad que la ausencia, lo ausente, importe, interpele.
19. Rosa MARTÍNEZ GONZÁLEZ, op. cit. p. 8-9.



*Desde II. 2004-2006. 111x170 cm. Técnica mixta sobre madera.*

**Agujerear la oscuridad**  
Combatir el genocidio desde  
el aquí y el ahora

La siguiente es la transcripción de una conversación entre Josep Maria Lloró y Arnau Pons, traductor al judeo-español del libro póstumo del escritor ídich Itsjok Katzenelson *El kante del pueblo djidyó atemado* (Herder, Barcelona 2006). El volumen, que cuenta también con una

versión en español a cargo de Elihau Toker (*El canto del pueblo judío asesinado*) es uno de los aportes más significativos de los últimos tiempos a la difusión de la literatura escrita en ídich y es también un testimonio único del horror del genocidio nazi.

**Josep M. Lloró.** ¿Cómo llegas al conocimiento de Katzenelson y lo situaras en el contexto de la literatura del exterminio?

**Arnau Pons.** El profesor Ricard San Vicente me dio a conocer esa obra en una edición bilingüe ídich-alemán para que la tradujera al catalán. De esto hace ya unos diez años. Él estaba impresionado y había estado consultando con algún editor la posibilidad de publicarla. Mi ídich era prácticamente nulo –entonces yo daba prioridad al alemán y al hebreo–; mis lecturas de la poesía ídich del exterminio se limitaban a la antología de Rachel Ertel: *Dans la langue de personne* (1993), en la que se reproducen dos de los cantos. Tiempo después, conseguí la versión de Toker publicada en Argentina (1993), con dibujos de Ester Gurevich, que es la madre de un amigo mío. Katzenelson estaba más o menos presente en mi entorno. Es un poeta muy conocido en Israel y algo en Argentina, aunque con él ha ocurrido lo que con todos los autores de la literatura testimonial: fueron publicados y luego hubo un olvido; mucho más tarde, una cierta recuperación (que yo veo más bien como una cosificación). *Dos lid fúnem oisguehárguetn ídishn folk* se distingue por diversas razones: se trata de una composición muy estudiada, la idea es crear una obra mayúscula que dé testimonio de la destrucción del judaísmo europeo desde la denuncia, el autor se aplica a fondo en ese proyecto y elige una estructura compleja y elaborada, aunque hay que decir que, a medida que avanza, el texto se dilata y da muestras de un desgarró que afecta al ritmo y a la forma; además, es la última obra de Katzenelson, y proviene del mismo seno del acontecimiento: encontramos un informe del levantamiento del Ghetto de Varsovia y, a la vez, una auscultación de la responsabilidad de las elites judías (algo que leemos también en Hannah Arendt). Nada más llegar a Auschwitz, Katzenelson fue asesinado en las cámaras de gas: es una

de esas víctimas que parecen no haber interesado a Giorgio Agamben, por ejemplo, más fascinado filosóficamente por la figura del “musulmán”, a pesar de que dejó un documento artístico apabullante de lo que fue el exterminio nazi de los judíos de Europa. Katzenelson no ha generado comentarios, no parece estar en el canon. Además, durante mucho tiempo se topó con la barrera del ídich, puesto que hay pocos traductores de este idioma, que a menudo se percibe como una lengua marginal o menor. Debo decir que mis conocimientos han crecido mucho gracias a esta traducción, y ahora me siento mucho más seguro en judeo-español que antes. Para muchos poetas, este tipo de retos son un incentivo para el aprendizaje de un idioma (pienso en Carles Riba o en Gabriel Ferrater).

**J.M.LL.** Salvar de sus últimas y casi extintas brasas el judeo-español puede verse como una repetición a escala literaria de la reinención del hebreo a partir de la creación del estado de Israel. Pero desde la perspectiva ibérica –que necesariamente en este tema conviene presentar exactamente así, puesto que la expulsión de 1492 se efectuó sobre toda la población judía no convertida de las dos coronas y del reino de Navarra (y en 1498 se produjo el mismo fenómeno en Portugal)–, desde esta perspectiva, pues, debemos plantear hasta qué punto nuestro examen de la historia peninsular y de su tradición literaria se sostiene sobre algunos mitos –la convivencia de las tres culturas medievales–, cuyas buenas intenciones son innegables pero que se compadecen mal con las realidades históricas. Me estoy refiriendo a la destrucción colonizadora de Al-Andalus por parte de los reinos cristianos y la posterior expulsión judía. Precisamente Sefarad y Al-Andalus pueden ser vistos como los dos primeros ejemplos europeos de limpieza étnica, de abolición radical de un mundo y de su paisaje moral, literario y humano. En este sentido, ¿cómo

debemos interpretar la actualización que haces del judeo-español?

**A.P.** El hebreo ya existía como lengua en uso antes de la creación del estado de Israel (prensa, revistas, traducciones, cursos, charlas), y había una literatura laica y religiosa que se tomó después como modelo. Eliézer Ben-Yehuda, el “responsable” del surgimiento del hebreo moderno (hablado y escrito), murió en 1922 en Jerusalén. Mi contacto con el judeo-español se produjo por diferentes vías. De entrada, siento una solidaridad hacia las lenguas minoritarias, o en peligro. Siempre me intrigó, además, la cuestión del judeo-catalán, que efectivamente existió. Quería saber qué pasó con los judíos catalanes en la diáspora, después de 1492. Todo esto me llevó al estudio y a la búsqueda de materiales, algo que siempre estuvo relacionado con mis propios textos. Encontré rastros evidentes de comunidades judeo-catalanas en Salónica (Michael Molho ya indicó allí la existencia de dos sinagogas catalanas y una mallorquina), y encontré rastros y giros del catalán en el judeo-español: pienso que es un modo de sentir la historia, y cada cual tendrá el suyo. También debo decir que conozco a Pilar Romeu, que es una experta en las ediciones en ladino (traducción calco del hebreo bíblico y litúrgico al castellano antiguo) y en judeo-español. Traducir a Katzenelson al judeo-español es un acto coherente. Lo concebí como un homenaje a los muertos de Salónica, de los que se habla poco. Hay una tendencia a no ver más que la tragedia asquenazí, sobre todo en la Península ibérica, cuando se aborda el exterminio.

**J.M.LL.** Me interesaría que habláramos un poco de las dificultades lingüísticas y estéticas que has encontrado en este proyecto. Y también cómo has solventado el hecho de incorporar a tu trayectoria como poeta e intelectual catalán una lengua que no se puede calificar de trabajo –como puede ser el castellano o el francés.

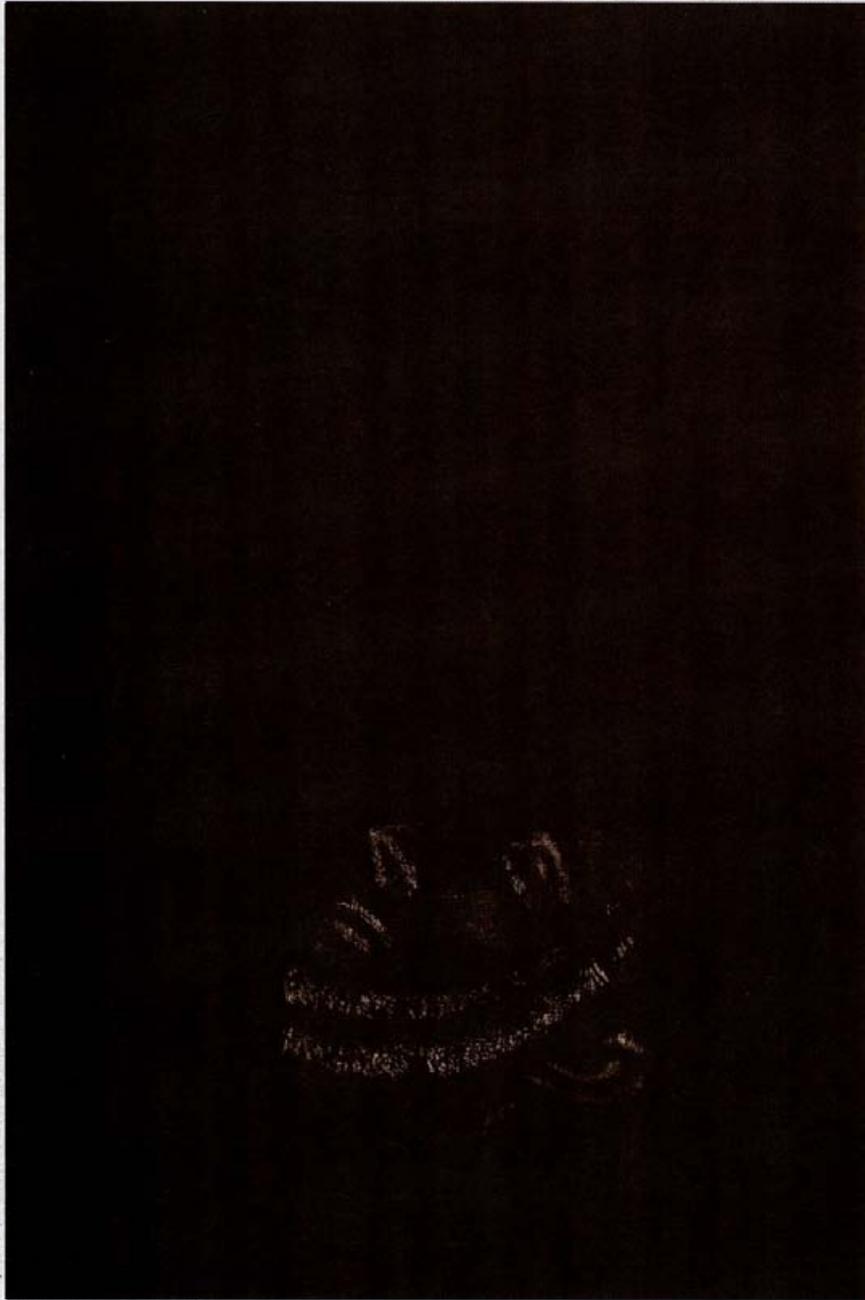
**A.P.** Me planteé la cuestión de la métrica y de la rima, e hice muchos ensayos. Cuando no se ha vivido en carne propia lo que se está traduciendo y se parte de un caso extremo como éste, la rima puede convertirse en un elemento angustiante, y por eso opté por una traducción más pegada al texto, pero atenta también a su sonoridad. Intenté conservar las paronomasias y aliteraciones. Busqué un ritmo para decir todo esto. Antes de meterme a fondo en el trabajo, le pedí a Varda Fiszbein que hiciera para mí una traducción literal, muy directa. Esto me sirvió para ir más rápido. Pero debo decir que seguí palabra a palabra el idish, con la ayuda de un diccionario cuando no entendía un término determinado. Lo real-

mente difícil era el judeo-español, ya que no existe un estándar, sino que hay diversos dialectos. Exagerando un poco, se puede decir que cada familia o cada casa tiene su judeo-español. Esto es lo que más me costó. No hay mucha tradición de traducción. El judeo-español está vivo en revistas y periódicos, en canciones, en poesías, pero aún así hay poca literatura.

**J.M.LL.** Sorprende –pero sólo hasta cierto punto– que desde los ámbitos culturales al uso –tanto españoles como catalanes– el libro no haya sido objeto de ninguna reseña o comentario hasta el momento. Sucede algo parecido con lo que pasó con vuestra edición en castellano del libro *Poesía contra poesía* en que tú y Jean Bollack estuvisteis trabajando muchos meses para ofrecer al lector español una versión que situara el problema de la recepción de Paul Celan también dentro de la cultura española. Quizás el tema de *Poesía* lo podíamos dejar para más adelante. En cambio en el caso de Katzenelson se me ocurre que aquí se produce con la literatura del exterminio un proceso que sólo tiene parangón en Estados Unidos: la conversión de esta literatura en un epígrafe universitario, un terreno por donde galopar alegremente sin tener que estar atento a evitar interpretaciones erróneas, o tergiversaciones, y sobre todo sin que exista una memoria del exterminio vigilante ante la banalización o la simplificación.

**A. P.** Si hubiera sido un poeta español (más o menos famoso) o un universitario quien traducía a Bollack, no hay duda de que la versión española habría sido muy diferente y de que los suplementos culturales de la derecha y de la izquierda se habrían llenado de comentarios al respecto. *Poesía contra poesía* es un libro que molesta. Puedo darme por satisfecho de haber llegado a mi objetivo. Y Bollack me lo agradece. Es un libro más catalán que español, aunque esté escrito en castellano e impreso en Madrid. Hablo de una sensibilidad y de una disposición al análisis crítico, como consecuencia de una experiencia de persecución y de negación de la identidad. De todos modos, incluso esta sensibilidad crítica se está perdiendo en Cataluña. Por otro lado, los críticos españoles y catalanes siguen los suplementos extranjeros. Con Bollack, yo me adelanté unos cuantos años. Es un autor que tendrá sus lectores más tarde, de esto no tengo ninguna duda. Por lo que se refiere a la literatura de los campos, ésta sólo encuentra un tipo de recepción entre una cierta elite universitaria y cultural (poetas, sobre todo, y filósofos); ahora bien, estos mismos receptores no parecen muy capaces de extraer nada de estas lecturas; no deja de ser una exquisitez literaria. No se refleja en términos de acción. Un ejemplo es el silencio que nos ha rodeado, a

Cap de mort. 2004. 147x97 cm. Óleo sobre lino.



Idith Zertal y a mí, después de que Agustí Colomines (director de Unescocat) se burlara de nosotros en el AVUI por haber reaccionado ante un aforismo ultrajante y antisemita de Abel Cutillas que dice: “El Holocausto fue, en cierto modo, un homenaje a los judíos: se los reconoció como pueblo elegido”. Hasta ahora, prácticamente ninguno de los intelectuales que se dedican a estudiar o a hacer seminarios sobre el exterminio nos ha dado muestras de apoyo en esas mismas páginas. He vivido, pues, experiencias reveladoras; se mira para otro lado. Ésta es la cosificación de la que te hablé. Los testimonios sirven

simplemente para hacer libros, y hay en ello un cierto gusto por el “pathos”, mezclado con una aspiración a la erudición basada en discusiones alambicadas y ajenas. Esto nos lleva a la filosofía y a las novelas, a los monográficos como este de ahora, o al cine. Para mí no hay diferencia alguna entre escribir un poema en catalán, traducir a Bollack al español o a Katzenelson al judeo-español, o responder a Agustí Colomines en el AVUI. En todos los casos, se trata de un combate, de una lucha por la dignificación del género humano, contra la barbarie.

J.M.LL. Por mi parte, creo que obras como las de Juan Goytisolo que han reinterpretado la tradición literaria –en este caso española– desde la perspectiva de cincelar la lengua con las marcas de la cultura musulmana suprimida, ha sido al final amablemente recibida, se le ha enseñado las principales dependencias de la casa, para ser depositada discretamente en un anaquel poco central de la biblioteca nacional. Y probablemente este camino podría devolver a la literatura española una fuerza renovada. El caso catalán muestra signos de una mayor anemia, puesto que la muerte de los grandes autores de antes de la guerra civil y la apuesta por una literatura menor que acompañó la recuperación de las instituciones en la década de los 80 del siglo pasado –en que el *mot d'ordre* fue “esto no toca hablarlo ahora”– suprimieron del horizonte intelectual catalán los debates de ideas para centrarse en descalificaciones personales. Pero quizás lo que me parece más interesante señalar es la discontinuidad que se produce en los esfuerzos para tejer redes de

recepción de las obras literarias que ahora nos ocupan. Se han publicado muchas, se han traducido al catalán algunas de las más importantes. Algunos sellos editoriales han creado colecciones específicas, pero al fin y al cabo, miras por ejemplo los libros de texto –que son un buen índice para saber qué ha sido recibido y qué no– y estamos con los mismos temas de hace años y con las mismas ideas preconcebidas o esquemáticas.

A. P. Creo que la situación es muy similar en todas partes. Para salir de una sensación de opresión he intentado

Panorama de narrativas

## DOS NOVELAS APASIONANTES

ALESSANDRO BARICCO

*Esta historia*



ANAGRAMA  
Panorama de narrativas

CARL-JOHAN VALLGREN

*Historia de un amor maravilloso*



ANAGRAMA  
Panorama de narrativas



ANAGRAMA

## DOSSIER ESCRITURAS DEL GENOCIDIO

establecer algunos contactos con intelectuales críticos de otros países, y gracias a este intercambio me he dado cuenta de que los esquemas y prejuicios se repiten, con ligeras variaciones. Quizás la situación en Cataluña es más preocupante hoy que en otros momentos. Seguramente el catalán ha ganado en prestigio social (es dudoso) o en medios, pero hemos perdido un tipo de interés por el exterior y también por la crítica. Además no hay entre nosotros intelectuales árabes y judíos como puede haberlos en Francia, que aportan una disidencia en razón de su identidad. Pienso en Abdelwahab Meddeb o en Henri Meschonnic. No hay una instancia exterior en nuestra propia lengua que nos sorprenda con otro punto de vista, o que nos señale algunos deslices. Y, si existe, está muy mediatizada, no es cuestionadora. Sólo se nos habla de la integración posible del extranjero. Ante el exterminio nazi se responde: «ya lo sabemos; ya lo conocemos». Una saturación da la mano a una no-recepción. Esto explica que no hayamos evolucionado sino que incluso hayamos ido hacia atrás. Hoy leo obras que están en perfecta consonancia con los textos nazis de los años 30 y 40, y poquísimos se dan cuenta de ello (de hecho nadie reacciona).

J.M.LL. A pesar de todo, en los últimos años el volumen de obras traducidas ha sido importante. Tú tienes algo que ver porque has hecho un trabajo de difusión de algunos libros en el mundo editorial –Peter Szondi, Sarah Kofman, Idith Zertal–, la traducción y lectura de Celan (véase la bibliografía al final de la entrevista), y has introducido la obra de Bollack que, para algunos –muy pocos, es cierto–, ha supuesto un aliado eficaz contra la marea gadameriana, derridiana y heideggeriana que ha generalizado usos muy poco rigurosos de lectura, y a menudo prácticas de una gran violencia discursiva. Tengo la impresión de que la recepción de esta

literatura se está convirtiendo en el campo de batalla de un debate si quiere pequeño pero que sustancia algunas cuestiones fundamentales no sólo de la teoría literaria, o de la poética de tal y cual autor, sino especialmente entre las prácticas de lecturas filosóficas, irracionales, conmemorativas o violentas, y aquellas que pretenden salvar la racionalidad del texto y el ejercicio de la autoría.

A. P. Se trata de defender al autor contra las apropiaciones o la negación de su existencia. Pero, más allá de eso, se trata de restituir la instancia crítica del arte y la subjetividad, y, con ello, la historia, lo particular, es decir, la vida de la letra. Todo esto conduce a un debate que ha sido prácticamente inexistente en España y en Cataluña (desconozco el caso de Euskadi y Portugal). Hasta ahora había antologías de «hermenéutica» para el público universitario, y sin ningún tipo de discusión (volvemos a la cosificación), así como una cierta introducción de la mística y de la cábala en la teoría literaria (Valente, Bloom, Derrida), lo cual no va reñido con el legado de Heidegger (Vega, Valente), ni, por supuesto, con la omnipresencia de Gadamer (véase Béliers de Derrida). Esto explica a su vez reacciones muy extrañas: por ejemplo Suhrkamp vendió los derechos de la Introducción a la hermenéutica literaria de Szondi a un editor español sin avisar a los herederos legales; la obra salió además con un prefacio que no es científico: entre muchas otras cosas, no se cita a Bollack en todo el texto (sólo en una nota y como editor, a pesar de los textos de Bollack sobre Szondi) y la aproximación a la obra de Szondi está muy sesgada. Es un ejemplo claro de desesperación; esto es evidente. O, por el contrario, no se explica una violencia de estas características. Me temo de que ésta es la única respuesta que se puede percibir del ámbito español. Un verdadero oficio de tinieblas. ■