

La novela del desaparecido

Antonio Muñoz Molina



EL COMPRADOR DE ANIVERSARIOS
Adolfo García Ortega
Ollero & Ramos
Madrid, 2003

Paul Celan, entre otros, demostró en la práctica que puede haber una poesía *después de Auschwitz*, pero más difícil que la posibilidad de la poesía me parece la de una escritura de ficción que tome sus materiales de la experiencia directa del Holocausto. Existe, por supuesto, *Sin destino*, de Imre Kertész, que es en todos los sentidos una novela admirable, y se podrían aducir unos cuantos ejemplos más, pero Kertész, al fin y al cabo, vivió en carne propia el cautiverio en los campos, y su ficción está empapada de autobiografía, en la misma medida que el *Tanguy* de Michel del Castillo, que sufrió la deportación y vio con sus ojos de niño las cosas que de un modo u otro ha seguido contando a lo largo de su vida, casi con la misma constancia que Jorge Semprún.

Pero la pregunta no es si quien sobrevivió al Holocausto puede convertir plenamente la memoria personal en ficción: se trata de saber si es posible una novela escrita por alguien que no estuvo allí, y que por lo tanto no conoció algo que según todos los testimonios era literalmente inconcebible, un horror que estaba más allá de los límites de cualquier experiencia anterior y de las especulaciones más delirantes de la imaginación humana. Escritores contemporáneos de la tentativa alemana de «solución final» y aludidos personalmente por el desastre —escritores judíos como Saul Bellow o Isaac Bashevis Singer— mantuvieron en sus libros una distancia respetuosa hacia el relato directo de lo que les contaron tantos familiares, conocidos y amigos refugiados en Estados Unidos después de la liberación. En las novelas de Bashevis Singer abundan los supervivientes, pero éstos nunca cuentan en primera persona, y lo que se dice de ellos no es tanto lo que conocieron en los campos como los efectos indelebles que el horror dejó en sus vidas posteriores: más el reflejo que la imagen explícita, el silencio, las pesadillas y la culpa que los recuerdos que se ocultan tras ellos.

Parece que el pudor es una obligación ética y estética, que tiene el contrapeso, en equilibrio siempre inestable, del deseo legítimo de saber, de la necesidad de *revivir* lo no conocido personalmente que experimentan los que pertenecen a generaciones posteriores, que serán, seremos, los depositarios de una memoria que no puede ser apaciguada ni abolida cuando hayan muerto los últimos supervivientes. Leemos testimonios, estudiamos libros de historia, frecuentamos museos en los que se conservan no sólo los rastros materiales de lo sucedido en los campos, sino también, con mucha frecuencia, las imágenes grabadas y las voces de los que cuentan lo que vieron y vivieron. Pero quizás necesitemos algo más, un grado de identificación —no de escuchar a los otros, sino de acercarnos más a ellos, de ponernos de algún modo en su lugar— que sólo puede ofrecernos, paradójicamente, el arte de la ficción.

En este espacio que es a la vez literario e histórico, político y estético, creo que debe ser leída la última novela de Adolfo García Ortega. Su médula es el centro más oscuro del universo de Auschwitz —un maléfico agujero negro que a una distancia de sesenta años sigue royendo como un cáncer la conciencia humana— pero su superficie, su trama, envuelve ese centro más que mostrarlo plenamente, sugiere y atestigua su existencia siniestra. Entre tantas víctimas como pueblan la masa de testimonios sobre aquel espanto, quizás ninguna nos parece más desvalida, más inocente, más pura en su sufrimiento, que ese niño sin nombre al que dedica algunas líneas Primo Levi en *La tregua*, el niño pálido de las piernas muertas que nació en el campo y que en los dos o tres años de su vida no conoció más mundo que el de Auschwitz: para él fue verdad que el agujero negro se tragó toda la materia y toda la energía del universo, que toda la existencia se resumió en pánico, frío, hambre y horror.

La ficción muchas veces se nutre no de lo que se sabe, sino de lo que no se sabe: traza la

línea de lo desconocido y no proyecta sobre esa frontera una luz ilusoria, sino que nos vuelve conscientes de la extensión sin límite de lo que está más allá. García Ortega imagina vidas posibles para el niño de Auschwitz que no llegó a tener ninguna, pero no finge una verosimilitud que sería tramposa, y que en último extremo encubriría o suavizaría lo que no puede ser mitigado. Lo que él hace, al especular sobre posibles futuros y pasados, es marcar la distancia dolorosa entre lo que ocurrió y lo que podría haber o no haber ocurrido, ensayar un ejercicio de justicia poética —en el sentido más literal de la expresión— que revela así más poderosamente la magnitud de la injuria sufrida, de la cruenta vulneración de la inocencia.

Pero la novela no juega a reconstruir, a la manera ortopédica de las novelas históricas. La reconstrucción del pasado es tarea del historiador, no del novelista. En *El comprador de aniversarios* está también la perspectiva de la distancia en el tiempo, la delimitación necesaria y explícita del *lugar* desde el que se escribe: no trata de Auschwitz, sino de nuestra conciencia y nuestra imaginación de Auschwitz sesenta años después, de una aproximación a aquel

espacio abismal que en realidad no puede acabar de cumplirse, porque no vivimos entonces y no estuvimos allí. El narrador viaja hacia el campo por una autopista, pero sufre un accidente y no llega a él. Los mimbres de la ficción son tan austeros, tan lacónicos como los del estilo, y el efecto de luminosa transparencia que depara siempre al lector la prosa de Adolfo García Ortega en este libro se vuelve todavía más exacto, más preciso, más ajustado a la materia que trata. Más que el progreso ilusorio de un descubrimiento que no es posible, la trama sugiere esas obras musicales en las que después de la enunciación de un tema se suceden las variaciones sobre él. No acabamos sabiendo más sobre aquel niño de cuya existencia en el mundo sólo queda un rastro en una página de Primo Levi, pero sí ahondamos en las variaciones del recuerdo y del olvido, de la proximidad y la distancia, de nuestra misma condición personal de herederos de supervivientes y buscadores obsesivos de lo que nosotros no llegamos a vivir. Nunca es más noble la ficción que cuando a la vez que resalta sus posibilidades y sus límites, nos revela una forma sustantiva de conocimiento que es inseparable de la compasión y la piedad. □

Los regresos ficticios

Andrés Barba

La primera impresión de la lectura de este *Regresar a donde no estuvimos* trae a la memoria aquel ambiciosísimo proyecto literario del que hablaba William James en *Pragmatism*, a saber, la escritura como voluntad de integración a la experiencia, una estructura narrativa en la que cada nueva verdad pronunciada en el texto se integra en la estructura de verdades aprendidas anteriormente por el lector, y se integra, además, no como una verdad literaria, sino *de ipso*, casi vivida.

Respondiendo al proyecto comenzado con *Vivir sin ser visto* (Península 2000) César

Antonio Molina se mueve en el ambiguo terreno de la confesión, o dietario, o memoria, pero con el confuso añadido de «ficción» lo que, ya de entrada, ofrece una complejidad inusitada. La primera imposición del género confesional es el estatuto de verdad, un estatuto que atañe a partes iguales por un lado a la realidad de los hechos narrados, y por otro a la exposición de las reacciones subjetivas producidas por esos hechos, por eso añadir el adjetivo «de ficción» al género memorias puede parecer una contradicción en sí misma. No lo es, sin embargo, cuando consideramos que el proyecto literario de César