

Holocausto y representación. Del arte al horror.

CONCEPCIÓN PÉREZ ROJAS

“Yo también soy un gran violinista... / Y he tocado en el infierno muchas veces... / Pero ahora aquí... / Rompo mi violín... y me callo”. Eran palabras de León Felipe, en su conocido poema “Auschwitz”. Para él, como para muchos otros, en Auschwitz había muerto el arte. Como para Adorno, había muerto la poesía. El exterminio de millones de personas inocentes e indefensas había sido algo más que un asesinato. Una destrucción y una deshumanización sin precedente, incompatibles con la esencia de lo humano, con el instinto creador.

En un texto tan impecable como desolado sobre literatura y Holocausto, Angelina Muñiz-Huberman (2002: 203) advierte cómo “el vacío y el horror de los campos de concentración han marcado en forma indeleble toda producción de la mente, de la sensibilidad, de la imaginación”. La realidad no podría ser ya la misma ni lo podría ser el arte, la representación que hundía sus raíces en la mimesis griega. En el *lager*, el mundo occidental había perdido la ética y había perdido sus referentes.

Ha sido una idea común entre los estudiosos del arte tras la Shoá. Y, sin embargo, parece que afirmaciones como las de León Felipe, Adorno o Angelina Muñiz-Huberman son válidas en la reflexión sobre el Holocausto pero no son exactas en lo que se refiere al arte. No murió el arte en la Shoá ni murió la poesía. Tampoco murieron los valores. Si acaso, guardaron silencio, se mostraron inválidos ante una realidad sin parangón en la historia del arte y de lo humano. Pero hubo arte después de Auschwitz, hubo creación, hubo poesía y hubo vida.

Hay arte después de Auschwitz. Lo que no hay es un arte de o sobre Auschwitz. No es posible una estética del horror, un arte del horror sobre la Shoá. Porque, parafraseando a Elie Wiesel, “o no sería arte o no sería sobre la Shoá”¹. Y en fin, no es posible abordar la creación artística en relación con el Holocausto, sin antes atender al hecho artístico en sí: observar cómo se gestan y se desarrollan los procesos de creación.

¹ “Una novela sobre Auschwitz, o no es una novela, o no es sobre Auschwitz” (Wiesel, 1978: 200).

1. Acerca de la creación.

Ante todo, hay que preguntarse qué es el arte y cuál es su finalidad, si es que la tiene: para qué se construye, para qué se crea. Existe una amplia literatura sobre el tema, de modo que no haré un análisis exhaustivo aquí. Pero haré algunas anotaciones que me parecen fundamentales a la hora de hablar de la creación artística.

En primer lugar, quiero diferenciar esa creación que se elige (que el artista decide) de aquella otra que, en cambio, elige al sujeto (le sobreviene) y contra la que nada se puede. De un lado, está la creación como acto volitivo (acto lúdico, oficio, compromiso, incluso), cuando el autor decide la obra; del otro lado, está la creación ineludible, esa a la que el creador, lejos de elegir, se somete, se rinde, se entrega. En ambos casos, existe un proceso creador y, como resultado, una obra; de ambos resulta una manifestación artística. Pero su naturaleza es radicalmente diferente. En el primer caso, es posible que exista una finalidad de la obra (un *para qué*); en el segundo, no hay finalidad, sino causa (un *por qué*). En una situación anómala (biográfica o social, en un contexto de enfermedad, de opresión o de violencia), crear es lo único que el individuo puede. Y no se trata ya de terapia o de desahogo: va mucho más allá. La creación se convierte en una necesidad casi fisiológica. Porque, si no crea, el sujeto se rompe. Si no simboliza, se desintegra. Si no expresa, se pierde.

Es bien conocido el caso de los artistas malditos, de los creadores psicóticos, así como la tan trillada relación entre creación y psicosis, entre locura y genio. Seguramente, no es difícil adivinar que las razones que impulsan a crear a un enfermo son radicalmente diferentes de aquellas que llevan a crear a una persona sana. De hecho, es habitual que en el enfermo no haya una finalidad de manera consciente ni una voluntad.

Es esta idea de la creación ineludible insiste Nietzsche en algunas de sus obras. Es el “tengo que hacerlo” de *La gaya ciencia*, el bochorno de la escritura, y el camino del creador expuesto en su *Zaratustra*. “Yo amo a quien quiere crear por encima de sí mismo y por ello perece” (Nietzsche, 1885: 108). *Crear a pesar de sí y contra sí*.

El sujeto es impelido a la obra, sin embargo, no solamente en la enfermedad o a causa de traumas individuales, sino en situaciones colectivas de excepción. Mucho más allá del arte de compromiso (voluntarista, premeditado, consciente), existe el compromiso del arte, y ni siquiera del arte: de la obra. El arte se desentiende del esteticismo. La creación es relevante y urgente en sí misma, como proceso, más allá del resultado. Es arte porque, a posteriori, no sabemos llamarlo de otro modo. Pero, al mismo tiempo, elude el arte y lo rebasa. Forma parte de la realidad, en su dimensión más humana, más trágica y más terrible.

Por eso, sostengo que no hay un arte de la Shoá. Las novelas, las películas de ficción que recurren al Holocausto como trasfondo (porque da magnitud a obras mediocres, porque magnetiza, porque vende) son ajenas a esta forma de arte. Son producciones, bienes de consumo, como lo es cualquier objeto: rebosan utilitarismo, combinado a veces con buena intención. Pero no dejan de ser productos efímeros, pasajeros, de proyección limitada y, muchas veces, de resultados vergonzantes, casi obscenos. Novelas y películas donde la ficción no solo empapa la trama sino que, inevitablemente, también contagia el contexto, el referente. Presentan el Holocausto como algo que en modo alguno fue. Lo suavizan, lo embellecen, poetizan. Y no es legítimo. No es legítimo, cuando ya los relatos factuales (de víctimas, de sobrevivientes) han hablado por sí solos y, aun así, nunca tuvieron las herramientas ni el atrevimiento necesarios para narrar lo que fue. Ese horror inexpresable que, como decía, como se verá, se desentiende del arte y de –pese a todo– su banalidad.

En este sentido, Elie Wiesel (1978: 188-189) llega a añorar los días en que solo unos pocos se atrevían a hablar del Holocausto. Hoy, todo el mundo habla. “Y demasiado. Y con demasiado ligereza. Sin reticencia”. Se prefiere la imitación, el embellecimiento. El Holocausto se ha convertido en un drama más. Como otro cualquiera. En el que se entra y se sale. “Se creían capaces de imaginar lo inimaginable; pero no han visto nada. Se creían capaces de discutir lo inexpresable; pero no han comprendido nada, ni han aprendido nada”. Elie Wiesel sabe, en fin, que, despojado de su carácter sagrado, el Holocausto termina siendo tan solo un tema de moda: útil para impresionar y sorprender, recomendado a todo aquel “que busque un medio para ascender, tener éxito, crear sensación”.

De este modo, partiendo de la creación artística como un acto ineludible (urgente, necesario), y del Holocausto como realidad (más allá de lo representable), el discurso de/sobre la Shoá solo puede configurarse como una estética del imposible. En la medida en que el horror elude los artificios del lenguaje y del discurso (de cualquier discurso), se torna irrepresentable. Filosofía, literatura, arte, cine se convierten, entonces, en testigos vergonzantes de un espectáculo macabro. Proporcionan una visión que, en sí misma, es incómoda porque delata, porque acusa. Un espectáculo que sobrepasa el circuito del arte, de la producción y la recepción de la obra. Que es impúdico y es obsceno.

Como se dijo en otro lugar, se produce el cuestionamiento de lo volitivo frente a lo urgente, de lo estético frente a lo ético, del discurso frente a la realidad. “El arte de la Shoá se convierte, en este sentido, en el máximo exponente de una estética de lo inenarrable, de lo intransferible: una estética del límite. De la imposibilidad y la necesidad de exponerlo que sobrecoge al sobreviviente, frente a la obscenidad de esa *estética del horror* que se ejerce como un acto de la voluntad” (Pérez Rojas, 2015).

La experiencia de los campos elude el arte y se aferra, halla en él hostilidad y refugio, desolación y aliento. Pone en evidencia la banalidad del arte y, al mismo tiempo, requiere ser expresada. Quizás no sea apropiado hablar de un *arte del horror*. Pero no cabe duda de que los campos (y sus inúmeros correlatos discursivos) son, en sí mismos, la expresión por antonomasia y el paradigma del horror.

2. Shoá: el horror.

Ahora bien, debemos preguntarnos por qué la Shoá es un episodio de excepción y qué es lo que lo hace diferente de cualquier otro momento histórico, de otras historias de persecuciones y de otros genocidios, incluso.

En primer lugar, la Shoá tiene lugar en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, pero es un episodio ajeno a la guerra en sí. No hay una confrontación entre judíos y alemanes (los judíos también eran alemanes), sino una persecución (unilateral,

como lo son todas las persecuciones). Y no se trata solo de perseguir, acosar o privar de derechos, sino de exterminar. Para los nazis, hay que acabar con todo rastro de la herencia judía en Europa, y eso incluye a todos: hombres y mujeres, ancianos y niños, judíos que practican el judaísmo y conversos. La razón no es religiosa (uno puede mudar de religión) ni política (se puede cambiar de opción política), sino biológica. Se puede ser judío laico o religioso, de izquierdas o de derechas: lo que no se puede es dejar de ser judío. Como alguien dijo, en una guerra hay una confrontación de bandos, pero siempre queda una opción: te puedes rendir. El judío no se podía rendir. Porque no podía dejar de serlo. Incluso quienes no sabían que eran judíos (porque sus padres ya practicaban el cristianismo o nunca les habían hablado de su origen) fueron perseguidos por igual. Es bien conocida la frase: no todas las víctimas fueron judías, pero todos los judíos fueron víctimas.

Por otra parte, es la primera vez en la historia que se plantea el exterminio de un pueblo, de manera premeditada y organizada: con un meticuloso sistema de transporte, de aislamiento y confinamiento, de trabajo esclavo y, al fin, de exterminio. Un plan perverso y sin precedentes que solo se podía llevar a cabo con la colaboración de todas las esferas sociales: perpetradores y testigos, asesinos y delatores, observadores que sacaban tajada de la expropiación y la deportación de los judíos. La primera y única vez en la historia que se diseña un plan para terminar con seres humanos en masa: las industrias de la muerte. Cámaras de gas, fosas, exhumaciones, quema de los cadáveres y trituración de los restos, con el fin de no dejar rastro de los crímenes. La arbitrariedad en decidir la vida o la muerte de seres humanos. La tortura y la humillación sin límites. En la Europa civilizada. En uno de los países más cultos y desarrollados. En pleno siglo XX. En palabras de Yehuda Bauer:

“En el Holocausto del pueblo judío ocurrió algo sin precedentes, aterrador. Por primera vez en la sangrienta Historia de la Humanidad, en un estado moderno, en el centro de un continente civilizado, se puso en marcha una decisión cuyo objetivo era localizar, registrar, marcar, aislar de su entorno, desposeer, humillar, concentrar, transportar y asesinar a cada uno de los miembros de un grupo étnico aunque la pertenencia al grupo no siempre la definieron ellos mismos sino el asesino (por ejemplo, los conversos). Estos no sólo se llevaron a cabo en el país en el que se originó el impulso genocida. No sólo se produjeron en el continente que deseaban controlar en primer lugar aquellos que los planearon. Con el transcurso del tiempo, se llevaron a cabo en

cualquier parte del mundo, debido simplemente a motivos ideológicos.” (Milgram, Rozett, 2009: 18)

Con el Holocausto, la capacidad de infligir y de recibir daño, el horror, alcanza cotas desconocidas hasta entonces. Tal como vislumbrara León Felipe, no era horror lo que durante milenios había fabulado en sus creaciones el hombre, sino lo que estaba ahí, a su lado, en la realidad. No había nada que inventar. La expresión del horror, en la Shoá, sobrepasó con creces cualquier creación humana, cualquier intento de representación de realidades o fantasías monstruosas. El horror inimaginable que, por primera vez, ya no se quería pero urgía expresar (representar).

Sería imposible profundizar aquí en las razones por las que la Shoá es un episodio de excepción en la Historia. No hubo nada similar antes, ni lo habría ni lo habrá seguramente después. Se dan condiciones que convierten el Holocausto en un acontecimiento sin precedentes. Y hay una amplia bibliografía y material documental que permite ahondar en lo que sucedió. Curiosamente, siendo un episodio reciente de nuestra historia, cercano en el tiempo como en el espacio, y siendo probablemente el más documentado, es, al mismo tiempo, de los más desconocidos: son muchos más quienes creen saber que quienes realmente saben.

Pero teniendo en cuenta cuáles son los mecanismos que generalmente rigen los procesos de creación, y teniendo en cuenta el carácter de excepcionalidad del Holocausto, es posible hacer una lectura renovada de las creaciones que resultan a partir de la Shoá. Creaciones que abarcan tanto las memorias como los testimonios, de sobrevivientes tanto como de asesinados, literatura y pintura, músicas e himnos, películas y documentales. Y acaso el terreno más resbaladizo: relatos factuales frente a ficción.

3. El fin de la representación.

Ahora bien, si la Shoá es la máxima expresión del horror y, pese a todo, existe una creación a partir de la Shoá (en y sobre la Shoá), debemos entonces hacer un

ejercicio de análisis, para determinar la naturaleza de esas creaciones y qué es lo que las distingue, según propongo, del arte común (del arte, sin más).

Desde Aristóteles, el concepto de *mímesis* ha permeado la mayor parte de la producción artística de Occidente. Una *mímesis* a la que Aristóteles (Poética, IV) atribuyó no solo una finalidad estética, sino emocional: la imitación es una fuente de goce. El ser humano disfruta la contemplación. Incluso la tragedia, donde el efecto emocional viene dado la identificación con los personajes y el reconocimiento (Poética, VI). Algo que solo puede lograrse por medio del temor y la compasión (Poética, IX).

Mímesis (en sentido aristotélico), simulacro (siguiendo a los epicúreos) o representación (con Schopenhauer): la imagen (el arte) acata la realidad y se desentiende de ella, toma y suma. Es el espejo deformado de la realidad, en el que el observador se reconoce, se sabe a un tiempo dentro y fuera. Permite la incursión en el espacio de lo trágico, sabiéndose a salvo; la entrada en el horror, desde el artificio (la mentira) del discurso.

Aquí es donde los textos contruidos a partir de la Shoá rompen con el arte (por horribles que sean sus referentes). Y la ruptura es radical y es definitiva. Tiene lugar el tránsito *del arte al horror*. Nadie puede asomarse a la Shoá y salir ileso. Nadie puede siquiera aproximarse sin ser personal y efectivamente herido. La representación se muestra imposible, inviable, y no hay *mímesis* que valga, no hay el simulacro. Es la visión más descarnada de lo real, que elude el arte. Es lo real, que se sonroja y se avergüenza de sus relatos malogrados, de sus imágenes torpes, del acto mismo de la enunciación.

La respuesta la dan las mismas víctimas y sobrevivientes. Casi todos coinciden en no ser capaces de expresar lo que habían vivido en los campos. A menudo, pasan años antes de que puedan decidirse a relatarlo. Y ni siquiera en esos casos existe una finalidad artística. No han superado la vergüenza (aunque parezca increíble, la vergüenza) de haber sobrevivido, cuando tantos otros no lo lograron. Pero al mismo tiempo, saben que tienen un deber, que es una deuda que, de algún modo, han contraído con los muertos. Precisamente a cambio de esa supervivencia. Una deuda que tienen con los muertos y también con los vivos. Con lo que se ha hecho del mundo después del

Holocausto. Con las generaciones futuras. Con la humanidad. Una deuda, porque el silencio es cómplice y, de algún modo, un nuevo asesino. Una deuda que reactivan los negacionismos, el resurgimiento del antisemitismo, una y otra vez, con distintos argumentos y distinto discurso.

No es que los sobrevivientes hablen porque han sobrevivido: sienten que han sobrevivido para hablar. Y adquirir conciencia de esa responsabilidad no es fácil ni es siempre inmediato. A veces, pasan años. A veces, ni siquiera nace de la reflexión o la voluntad. Sucede en ocasiones que alguien empuja al sobreviviente a narrar su historia (como es el caso de Elie Wiesel), o son los acontecimientos (de nuevo, el antisemitismo) los que hacen el resto (como sucede a Violeta Friedman). El sobreviviente, entonces, adquiere el papel de testigo y de narrador. Testigo y narrador de una historia que ningún ser humano está preparado para vivir, ni tan siquiera para observar, para repetir, relatar o escuchar. Testigos y narradores imposibles.

Muchos, después de haber sobrevivido, solo pueden responder (de algún modo, testificar) con el suicidio. Incluso, como Primo Levi, después de haber hablado. Algunos otros, sienten esa necesidad e incluso esa responsabilidad ya durante el Holocausto. Durante las persecuciones y las redadas. Durante las deportaciones. En los guetos, en los campos. Diarios, anotaciones, dibujos. Cualquier objeto podía servir de lápiz y cualquier superficie podía sustituir al papel. Pero había que dejar constancia. La necesidad de contarlo superaba el instinto mismo de supervivencia. El valor de la propia vida no era comparable con el valor del relato, del testimonio, que debía ser prueba y denuncia para el mundo.

En su libro de memorias, Yaacov Handeli, judío de Salónica sobreviviente de Auschwitz, había escrito: “No he relatado todo lo que me sucedió en esos terribles años, ni he revelado todo aquello que presencié en los campos de la muerte. Sucedieron cosas que ni el papel podría soportar. No deseo que mis lectores pierdan la fe en Dios y en el Hombre” (Handeli, 1992: 151). En su Introducción a la obra de Handeli, Elie Wiesel (Handeli, *op. cit.*, p. 10) había afirmado: “Uno no escribe con palabras, si no [*sic. trad.*] más bien, contra ellas”. De algún modo, lo escrito por ambos (por Handeli y por Wiesel) sintetiza la dificultad que entraña cualquier pretendida representación sobre el Holocausto: la imposibilidad y, pese a todo, el deber.

Con la Shoá, hemos asistido al agotamiento y el fin de las representaciones. Como receptores de la obra artística y como seres humanos, hemos sido expuestos a la contemplación de un espectáculo sin precedente. Hemos sido arrancados de la puesta en escena (*mise en scène*), y hemos pasado a ser los sujetos y objetos asombrados de una insólita puesta en abismo (*mise en abîme*). Observadores, cómplices y víctimas, hemos asistido a la extinción de los vínculos conocidos: entre la realidad y el arte, entre el original y la copia. Hemos sido obligados a una relectura de nuestra historia (con minúsculas y con mayúsculas, la personal y la de todos). Y hemos asistido al fin de esa estética del horror que, desde Aristóteles, sedujo a la intelectualidad y aún podía tener un lugar en el arte. Hemos visto y ocupado el espacio en que la representación se torna imposible, donde el horror no puede ser en modo alguno relatado. Donde los discursos se agotan y el arte adquiere una dimensión desconocida y fatal. Donde el arte es necesario y urgente como nunca antes. Tan necesario y tan urgente, tan real que apenas puede seguir siendo considerado arte.

No significa que ha cambiado sustancialmente nada en la expresión artística. Pero sí en el arte que se pretende construir a partir de la Shoá, tomando como referencia la Shoá. Este es el punto en que no coincido con León Felipe o Adorno. Se puede seguir haciendo el arte que siempre se hizo, y se pueden seguir representando las realidades que antaño fueron representadas. Lo que en modo alguno es posible es la representación de la Shoá, por cuanto es una realidad que excede cualquier intento y cualquier capacidad de comprensión, de enunciación y, por lo tanto, de transmisión.

De nuevo, quizás sea Elie Wiesel (1978: 26-27) el que mejor ha descrito mi propia idea de lo que significa crear a partir del Holocausto.

“Sabía que el deber del sobreviviente era dar testimonio. Pero no sabía cómo hacerlo. Me faltaba experiencia, me faltaba una forma adecuada. Desconfiaba de las herramientas, de los procedimientos. ¿Debía uno decirlo todo o guardarlo todo? ¿Debía uno gritar o susurrar? ¿Había que poner énfasis en los que se habían ido o en sus herederos? ¿Cómo se describe lo indescriptible? ¿Cómo puede uno restringirse cuando se trata de recrear la caída de la humanidad y el eclipse de los dioses? Más aún, ¿cómo se puede estar seguro que las palabras, una vez pronunciadas, no irán a traicionar, tergiversar el mensaje que las anima?”

Tanto es así, tales son sus reparos, que Wiesel se hace la promesa de esperar al menos diez años para hablar. “Tiempo suficiente para ver con claridad. Tiempo suficiente para aprender a escuchar las voces que lloraban dentro de la mía. Tiempo suficiente para volver a adueñarme de mi memoria. Tiempo suficiente para unir el lenguaje del hombre con el silencio de los muertos” (Wiesel, *op. cit.*, p. 27). Sería tras una tensa entrevista con el que después sería su amigo, el escritor François Mauriac, cuando Elie Wiesel termina confesando que él vivió el Holocausto, y Mauriac le anima, casi le obliga a escribirlo: “Creo que usted se equivoca. Se equivoca al no hablar... Preste atención a este viejo: uno debe hablar, uno *también* debe hablar” (Wiesel, *op. cit.*, p. 31). Un año más tarde, Elie Wiesel enviaba a Mauriac el manuscrito de su libro *La Noche*, un clásico hoy de la literatura testimonial sobre el Holocausto y que formaría parte luego de una trilogía, junto con otros dos volúmenes, *El alba* y *El día*.

Años más tarde, aún escribiría: “¿Pero cómo puede uno contar, cómo es posible comunicar aquello que por su propia naturaleza representa un desafío al lenguaje? ¿Cómo era posible narrar sin traicionar a los muertos, sin traicionarse a sí mismo? Era una trampa dialéctica que no ofrecía ninguna salida. Incluso si lograra expresar lo inexpresable, su verdad no sería completa” (Wiesel, *op. cit.*, p. 200).

Es imposible transmitir lo que el ser humano sufrió, presenció y perpetró durante la Shoá. En palabras de Angelina Muñiz-Huberman (*op. cit.*, p. 217): “La vasta literatura del Holocausto no ha podido llegar ni a la mínima raíz del hecho abominable. Tal pareciera que hubiera una abismal falta de imaginación humana para reconstruir la naturaleza del mal”. Y con Elie Wiesel, intuye que ya solo será posible la literatura de testimonio, una literatura (si aún podemos llamarla así) que trasciende la individualidad del autor para convertirse en la voz de todo un pueblo (Muñiz-Huberman, *op. cit.*, pp. 205-206).

Para Elie Wiesel, no solo no existe una literatura del Holocausto: el término mismo solo puede expresar una contradicción. “Pregúntenle a cualquier sobreviviente. Le confirmará que era más fácil para él imaginarse libre en Auschwitz que para ustedes imaginarse prisioneros allí. Quien no haya vivido el acontecimiento, nunca podrá saberlo. Y quien lo haya sobrevivido, nunca podrá revelarlo en su plenitud” (Wiesel, *op. cit.*, p. 199).

En el mismo sentido, Primo Levi (1958: 26) sabe que no hay palabras para describir el horror: “Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre”. Y como a muchos otros, lo atenaza la pesadilla recurrente de verse un día contando lo que está viviendo en Auschwitz y que nadie pueda siquiera creerle.

Algo parecido sucedería a Chil Rajchman (2009: 156-157), quien sentía que no tenía derecho a seguir viviendo, después de lo que había presenciado. Finalmente, un amigo logra convencerle, haciéndole ver que quedan pocos testigos y que tiene que vivir siquiera para contarlo. “Sí, sobreviví y me encuentro entre hombres libres. Pero a menudo me pregunto a mí mismo ¿para qué? Para contar al mundo qué fue de las millones de víctimas asesinadas, para ser un testigo de la sangre inocente que derramaron las manos de los asesinos”.

Como decía, son creaciones que abarcan desde la literatura hasta la pintura, la música o el cine. Creaciones de víctimas, de testigos, de sobrevivientes, de las generaciones subsiguientes, y a veces, incluso, de los mismos nazis. Los asesinos, a pesar de los negacionistas, también dejaron sus testimonios del Holocausto. Y quizás sean, por su frialdad y su crudeza, los más terribles.

En este sentido, llama la atención el documental *Ghetto. A film unfinished*, enhebrado por Yael Hersonski, a partir de los rollos de película que se habían encontrado de lo que pretendía ser un falso documental filmado por los alemanes. Una película de propaganda nazi que nunca se terminó. En ella, se utilizaba a los mismos judíos como actores y se les hacía repetir una y otra vez las tomas, hasta que lograban el resultado que buscaban. Una ficción sobre el gueto de Varsovia que los nazis pretendían hacer pasar por documental. No deja de ser curioso que, en algún caso, aparecen las cámaras y personal del equipo en las filmaciones. Algo que recuerda, en parte, las grabaciones de Hitler por Eva Braun, en lo que parecía ser un deseo de dejar testimonio de sus hazañas, convencidos como estaban de que ganarían la guerra y de que entonces serían documentos de vital importancia. Del mismo modo que, más tarde, cuando vieron que la guerra estaba perdida, se apresuraron a borrar las huellas de los crímenes, y todas las imágenes, los testimonios y las pruebas que podían inculparles.

Cuando la guerra acabó y comenzaron a destaparse los horrores del Holocausto, hubo reacciones encontradas y opiniones muy diversas en cuanto al modo de enfrentarse a los hechos y narrar lo sucedido. Incluso desde el formato documental, más aséptico que otros. Es bien conocido el caso de Claude Lanzmann, quien en *Shoah* reúne, a lo largo de unas diez horas, los testimonios de víctimas, testigos y asesinos. Sin embargo, renunció expresamente a introducir imágenes de archivo. Al extremo opuesto, un documental de Alfred Hitchcock que sería difundido a partir de 1985 con el título *Memory of the Camps*, que muestra escenas de la liberación de los campos nazis, en 1945. Imágenes escalofriantes que, con toda seguridad, no pasaron ningún género de censura ni de autocensura: así se encontraron los campos, así se encontró a las víctimas, y así se filmó y se mostró. Tal parece que, ante la visión descarnada de una realidad sin precedente, solo cabían dos posibilidades: renunciar abiertamente a mostrarla; o bien mostrarla tal cual, sin intermediarios, sin interpretaciones, sin paliativos.

Como sea, es claro que los discursos sobre la Shoá solo se sustentan en la primera persona. Cuando habla el sobreviviente o cuando se le deja hablar; cuando se llevan a la pantalla memorias y testimonios. O cuando, por la razón que fuere, existe una implicación que transforma al autor en parte involucrada, aun si no lo fue directamente en los hechos. Vale decir: cuando la creación, como se decía, no nace de la voluntad sino de la necesidad, de la urgencia.

En este sentido, existen creaciones que trascienden incluso la literatura testimonial y el material meramente documental. Es el caso de las cartas, de las que da cuenta el volumen editado por Zwi Bacharach (2005), bajo el título "*Estas son mis últimas palabras...*". *Cartas póstumas del Holocausto*. En él se recogen las últimas letras de muchas de las víctimas, escritas en los guetos, momentos antes de la deportación, en los trenes e incluso en los campos. A veces, son apenas breves despedidas. Otras veces, son peticiones desesperadas de ayuda o de justicia. Llamadas al futuro, sabiendo que ellos ya no estarán pero con la esperanza de que sus mensajes llegarán a alguien. En una de ellas, una tal Mushiya escribía, en abril de 1943: "La pluma no podría relatar la tragedia de nuestro pueblo en esta tierra ensangrentada" (*op. cit.*, p. 107). En otra, una joven de 23 años, llamada Julda, iniciaba su misiva explicando: "Estamos sumidos en un frenesí de escritura de cartas antes de nuestra

muerte. Esta carta, estas palabras y las imágenes que ellas describen, serán indescifrables para ustedes; no entrarán en sus mentes. Y ello no me sorprende en absoluto porque incluso yo, que tengo plena conciencia de las cosas, soy incapaz de aprehender tanta crueldad” (*op. cit.*, p. 291). Líneas más adelante, la misma Julda confesaba: “Escribo y escribo, y aún no he podido transmitirles ni una pequeña parte de lo que nos ha ocurrido durante este tiempo” (*op. cit.*, p. 293). De nuevo, la imposibilidad de expresar, de transmitir: de representar una realidad que escapaba, en mucho, a la capacidad de simbolizar, de entregar a un lenguaje.

También llama la atención la ingente cantidad de obras realizadas por niños. Ellos, protagonistas y testigos, necesitaron expresar, experimentaron la urgencia de decir, de mostrar lo que, para muchos adultos, no podía ser dicho, mostrado ni escrito. En el volumen *A través de nuestros ojos*, editado por Yad Vashem, se hace un recorrido por los testimonios y los dibujos e ilustraciones de niños y adolescentes, desde los años inmediatamente anteriores a la guerra hasta los años posteriores, en que muchos de ellos, la mayoría sin familia alguna ya, deciden marchar a Israel.

Una modalidad atípica de creación, dado el carácter excepcional y las condiciones terribles de vida en los campos, fueron los libros de rezos y de oraciones, normalmente escritos para ayudar a seguir el servicio religioso en días solemnes o en fiestas. Es el caso de la *Hagadá de Péssaj del Campo de Gurs* (escrita en 1941 en Gurs, un campo de detención en Francia) o las *Plegarias de Rosh Hashaná 5705* (recopiladas en el campo de trabajo forzado de Wolfsberg, Alemania, en 1944). Libros de plegarias, escritos de memoria, en los que no faltan, a menudo, omisiones y errores. Un intento desesperado por mantener la identidad, la conciencia de quien uno era: la humanidad.

Mucho se ha escrito sobre los límites de la representación y, específicamente, sobre las representaciones de la Shoá. Adorno (1967) lo expresaba con rotundidad en su conocida frase: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. Yo no sé si es un acto de barbarie, pero sí estoy segura de que, como nunca antes, es un acto de necesidad.

Cuando el horror trasciende cualquier intento de expresión artística y excede los atrevimientos de la imaginación, entonces, expresar el horror deja de ser una cuestión

estética para convertirse en una cuestión ética: en un dilema ético. Porque el horror resiste la poetización y rebasa los límites del arte: porque pisa una realidad imposible. Que es terreno de lo sagrado. De lo que la mirada humana no puede enfrentar sin sucumbir. Sin ser mortalmente herida. Cuando se agotan los lenguajes y queda bloqueado el tránsito de la realidad al arte, del horror al arte. Y solo puede transitarse el camino inverso y sin retorno: del arte al horror.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor (1967). *Crítica, cultura y sociedad*. Barcelona, Ariel, 1969.

ARISTÓTELES (IV a. C.): *Poética*. Barcelona, Icaria, 1997. Trad.: José Alsina Clota.

BACHARACH, Zwi (ed.) (2005): “*Estas son mis últimas palabras...*”. *Cartas póstumas del Holocausto*. Jerusalén, Yad Vashem, 2006. Trad.: Daniel Blaustein (revisión: Jorge Gon).

CARDONA GONZÁLEZ, Lorena (2011): “Representabilidad del genocidio”, en revista *Aletheia*, vol. 2, núm. 4, La Plata (Buenos Aires), UNLP/MHyM, 2012.

FOUCAULT, Michel (1966): *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos, 2004. Trad.: Manuel Arranz Lázaro.

FRIEDMAN, Violeta (1995): *Mis memorias*. Madrid, Hebraica Ediciones, 2011.

GUTTERMAN, Bella y MORGENSTERN, Naomí (eds.) (2001): *Plegarias de Rosh Hashaná, Wolfsberg, 5705. Campo de trabajo, Alemania, 1944*. Jerusalén, Yad Vashem. Trad.: Ethel Katz.

GUTTERMAN, Bella y MORGENSTERN, Naomí (eds.) (2004): *Hagadá de Pésaj del Campo de Gurs. Pésaj 5701/1941. La historia de un campo de detención en Francia*. Jerusalén, Yad Vashem. Trad.: Iosef Dayan.

HANDELI, Yaacov (Jack) (1992): *De Salónica a Auschwitz. Recuerdos de un judío griego*. Ciudad de México, Luna Nissán Harari (ed.), 2005.

JABÈS, Edmond (1963-1973): *El libro de las preguntas*. Madrid, Siruela, 2006. Trad.: José Martín Arancibia y Julia Escobar.

LEVI, Primo (1958): *Si esto es un hombre*. Barcelona, El Aleph, 2010. Trad.: Pilar Gómez Bedate.

MILGRAM, Avraham y ROZETT, Robert (2009): *El Holocausto. Las preguntas más frecuentes*. Jerusalén / Madrid, Yad Vashem / Metáfora Ediciones. Trad.: María Martínez del Sol.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2002): *El siglo del desencanto*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

NIETZSCHE, Friedrich (1882): *La gaya ciencia*. Madrid, Akal, 1988. Trad.: Charo Crego y GerGroot.

PÉREZ ROJAS, Concepción (2006): “Creación y fundación en el arte. El oficio de imitar a dios”, en Alberto Dallal (comp.) (2006), *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

PÉREZ ROJAS, Concepción (2015): “De judío a Auschwitz. Sin mundo, sin hombre, sin Dios”, en M^a Jesús Orozco Vera y Pedro Javier Millán Barroso (coords.) (2015), *Discurso y frontera*, Sevilla, Alfar.

PÉREZ ROJAS, Concepción (2015): “Creación artística y Shoá: estética del imposible”, en *Raíces. Revista judía de cultura*, año XXIX, núm. 102, Madrid, Sefarad Editores, 2015.

RAJCHMAN, Chil (2009): *Treblinka*. Barcelona, Seix Barral, 2014. Trad.: Jorge Salvetti.

SCHOPENHAUER, Arthur (1844): *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Trotta, 2005. Trad.: Pilar López de Santa María.

TATELBAUM, Itzhak B. (2008): *A través de nuestros ojos. Los niños testimonian el Holocausto*. Jerusalén, Yad Vashem. Trad.: GinoGraph (revisión: Jorge Gon).

WIESEL, Elie (1958): *La noche*. Madrid, Aleph, 2002. Trad.: Fina Warschaver.

WIESEL, Elie (1978): *Un judío, hoy*. Buenos Aires, Seminario Rabínico Latinoamericano, 1986. Trad.: Leiser Madanes.