

MARÍA JESÚS LÓPEZ NAVARRO

Estudio crítico de Sefarad, novela de novelas*

*Che cosa è più triste di un treno?
Che parte quando deve,
Che non ha che una voce,
Che non ha che una strada.
Niente è più triste di un treno.*

*O forse un cavallo da tiro.
È chiuso fra due stanghe,
Non può neppure guardarsi a lato.
La sua vita é camminare.*

*E un uomo? Non è triste un uomo?
Se vive a lungo in solitudine
Se crede che il tempo è concluso
Anche un uomo è una cosa triste.*

17 gennaio 1946

Primo Levi

Descripción del Trabajo y estado de la cuestión

Como ha expresado recientemente A. Gómez López-Quiñones, los cuarenta años de dictadura franquista y la teórica neutralidad del régimen durante la Segunda Guerra Mundial han creado una imagen parcialmente falsa sobre la tangencialidad de España respecto al Holocausto. Se ha llegado a ignorar por completo hechos culturales e históricos como la existencia de una tradición literaria española sobre el Holocausto y la presencia de exiliados republicanos en campos de concentración y exterminio como Mauthausen, Buchenwald, Ravensbrück o Auschwitz¹. Piezas, por ejemplo, de Max Aub, Ramón J. Sender, Montserrat Roig, Chufo Lloréis, Adolfo García Ortega, Carmen Riera o Juana Salabert no han encontrado tan siquiera una mínima y razonable repercusión más allá de los Pirineos (Gómez López-Quiñones [2004, 59]). Y esto a pesar de que estos autores vienen de un país

* Este trabajo ha sido realizado gracias a la concesión de una beca de Investigación de la Universidad de Granada. Así mismo, no habría sido llevado a buen término sin la dirección por parte de la profesora Sultana Wahnón Bensusan.

¹ Se calcula que alrededor de diez mil españoles murieron en campos de concentración (mayoritariamente ocupados por ciudadanos europeos de origen judío) y que otros setenta y dos mil perecieron como esclavos en campos de trabajo desperdigados por toda Francia, tanto en la zona ocupada como en el territorio recogido por Vichy.

en el que el antisemitismo ha jugado un papel decisivo para la configuración de la propia identidad nacional².

Esta tendencia ha quedado, en parte, interrumpida por la publicación de *Sefarad*. Este libro quedó finalista de los galardones Napoli y Flaiano en Italia, obtuvo el Premio Dinamarca y ha recibido los elogios de los diarios *Le Monde* y *Libération* y, sobre todo, ha cosechado dos encomiásticas críticas en el rotativo *The New York Times*. Muñoz Molina ha sabido encontrar un espacio y un auditorio favorablemente predispuesto a debatir una ficción sobre el Holocausto escrita en español. El diálogo que esta novela propone entre la “Solución Final” nazi y otros genocidios, junto con un esfuerzo metatextual que explícitamente medita sobre los procedimientos narrativos empleados, ubican a *Sefarad* en el epicentro de algunos de los más vigentes debates intelectuales sobre el legado del Holocausto. No obstante, la publicación de la novela hizo correr ríos de tinta en periódicos y revistas españolas.

Consideramos que *Sefarad* puede testimoniar la madurez técnica, expresiva y temática de su autor, así como la vitalidad de la actual narrativa española. El autor de Úbeda ha combinado elementos de procedencia dispar y heterogénea – lo autobiográfico, lo ficcional, la meditación ensayística, la reflexión histórica, la indagación metaliteraria – que hacen a esta novela especialmente compleja y enriquecedora. Esta obra puede servir de punto de partida para una investigación sobre la *literatura del Holocausto*, así como de puente para el estudio de la novela española actual y, más concretamente, para la correcta valoración de este escritor.

Consideraciones fundamentales sobre la perspectiva metateórica o teórico-crítica y metodológica conveniente al trabajo

En primer lugar, y como objetivo prioritario, el trabajo que vamos a desarrollar se centra en un detenido análisis de la estructura de la obra. Por lo mismo, la metodología que se empleará será la del análisis estructuralista o inmanente, tal y como ha sido teorizado y cultivado por un teórico tan destacado como Roland Barthes y otros representantes de la llamada narratología estructural. Lo que esto quiere decir es que se intentará determinar el sentido de la obra, tal y como éste resulta de las relaciones que los distintos elementos de la misma – personajes, situaciones, motivos, etc. – contraen entre sí en el interior de la novela, concebida ésta como estructura cerrada.

Lo importante será acceder a *lo que dice el texto*, a la significación de la novela. Pero siguiendo las pautas del análisis estructural y de la semiótica literaria, que exigen tener en cuenta el

² Los españoles no pudieron ver las escalofriantes imágenes de los campos de concentración de *Judgment at Nuremberg*, de Stanley Kramer, hasta el reestreno en 1979. Y de la misma forma, la censura cinematográfica se ejerció hasta el fin del franquismo contra todo aquello que significara crítica severa al régimen hitleriano. *El gran dictador*, *Esta tierra es mía*, *Ser o no ser...* sólo pudieron visionarse tras la muerte del dictador.

carácter artístico y estético del texto literario, se tratará de acceder a lo que la obra dice a través del análisis de *cómo lo dice*. Llevaremos a cabo, pues, una descripción de los personajes, situaciones, espacios, etc. que el autor ha puesto en juego en los diferentes relatos que integran el libro, subrayando las semejanzas y diferencias que existen entre ellos, y, además estudiaremos el papel que en cada uno de esos relatos desempeña el narrador, en quien muchas veces puede reconocerse al propio Muñoz Molina – lo que parece apuntar a que en esta novela de novelas se nos dice también algo en relación con esa cuestión tan de actualidad que es la de los límites entre historia y ficción.

Este juego entre lo histórico y lo ficcional tiene mucho que ver con el hecho de que *Sefarad* sea una novela inspirada en buena parte en lo que se conoce como la literatura del Holocausto. Muchas de las obras que integran esta tradición literaria del siglo XX son relatos de una experiencia realmente vivida en los campos de concentración y exterminio nazis. Así ocurre, por ejemplo, en las obras de dos de los autores más citados por Muñoz Molina: Primo Levi y Jean Améry. De ahí que el diálogo que a lo largo de *Sefarad* se mantiene con estos dos autores sea uno de los aspectos más importantes de la obra y que, por lo mismo, el segundo objetivo del trabajo de investigación vaya a ser, precisamente, establecer en qué medida las voces de estos autores intervienen en el texto. Para llevar a cabo este análisis se partirá de un concepto clave en la teoría literaria actual: el de *intertextualidad*. La intertextualidad – concepto introducido por Bajtín (dialogismo) y difundido por J. Kristeva y G. Genette – es una alternativa conceptual (y, en parte metodológica) para comprender los procesos y los efectos de múltiples casos de solidaridad generadora que, tradicionalmente, se habían englobado bajo la denominación de influencia.

Dado el carácter intertextual, conviene aproximarse a ella con criterios y planteamientos que aporten la posibilidad de observar tanto los vínculos que ha establecido el autor como las asociaciones y relaciones que crea el receptor. Efectivamente, en la recepción de esta obra, tanto el autor como el lector re-crean la obra de otros autores. Se tratará, pues, de investigar la relación que el texto de Muñoz Molina contrae con estos textos anteriores, sea en forma de citas literales o de meras alusiones. Aunque en un primer momento este análisis sea puramente descriptivo o formal, la finalidad del mismo sería, ya en una fase posterior de la investigación, decidir en qué medida los textos de estos testigos del Holocausto influyen de hecho en la visión de la historia del propio Muñoz Molina.

En cuanto a la terminología, vamos a utilizar indistintamente “Holocausto”, “Shoah” y “Solución Final” aunque sus implicaciones son muy diferentes. El segundo es el que mayor consenso ha despertado en la comunidad académica, especialmente desde que lo utilizara Claude Lanzmann como título de su película-documental, y significa “destrucción” en hebreo; ya que el

primer término tiene un sentido sacrificial y religioso, y la Solución Final es el plan adoptado por la plana mayor del Tercer Reich en la Conferencia de Wansee, cuyo objetivo era la erradicación de la población judeo-europea.

Biografía literaria de Antonio Muñoz Molina y referencias a sus primeras obras

Su vocación de escritor procede de la infancia, aunque al principio lo único que consigue es publicar artículos periodísticos que acaban formando su primer libro *El Robinson Urbano*, publicado en 1984. Las primeras obras fueron ensayos de observación, diarios sin fecha ni anotación circunstancial, en los que una voz narradora saturada de referencias cultas hablaba del mundo próximo y lejano y lo hacía guiándose con la falsilla de sus múltiples lecturas, auxiliándose con la complicidad póstuma o involuntaria de autores y de libros. El ejemplo de Borges estaba muy próximo.

En 1986 gana el Premio Ícaro de Literatura, concedido por Diario 16 a los nuevos creadores, con su novela *Beatus Ille*. Su segunda novela, *El invierno en Lisboa*, obtiene en 1988 el Premio Nacional de Literatura en narrativa y el Premio de la Crítica. En 1989 publica *Las otras vidas*, recopilación de relatos publicados por separado, y *Beltenebros*, su tercera novela. Ya en las primeras ficciones se alternaron la introspección histórica y la recuperación de un pasado que se hurtó a las generaciones nacidas bajo el franquismo; para ello utiliza el molde de la novela policial. Así *Beatus Ille* se puede considerar la gran obra de la memoria reconstruida; *El invierno en Lisboa* una reinención hispana de la serie negra y *Beltenebros*, la novela de espías y la novela política:

Había un uso deliberado de convenciones culturales mil veces empleadas, de recursos fílmicos o literarios ya utilizados, de personajes, nombres y situaciones reconocibles, pero en todos ellos había una reelaboración original (Serna [2001a, 17]).

En 1991 publica *Córdoba de los Omeyas*, libro a medio camino entre la creación literaria y la guía de viajes, y *El jinete polaco*, con la que ganó la cuadragésima edición del Premio Planeta y, al año siguiente, el Premio Nacional de Narrativa. Con esta novela nos hallamos ante lo que bien podría llamarse una ficción autobiográfica, el esfuerzo de reconstruir la memoria personal. El modelo en el que se inspira esta narración es explícitamente Faulkneriano. Las novelas que escribe y publica en los años noventa desarrollan y dan nueva vida a dos aspectos ya contenidos en su obra anterior: el humor y el desgarró. En *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto* y *Carlota Fainberg*, los personajes retratados son risibles, timoratos o audaces, serviles o serviciales. En cambio, en *Plenilunio*, los protagonistas arrastran silenciosamente un pasado de dolor. Están llenos

de estigmas invisibles y de heridas profundísimas, llagas que sólo podrán cauterizar con el filtro del amor.

Como analizaremos más adelante, *Sefarad* llama la atención por la multitud de personajes que pueblan el relato, aunque el autor ya empleó un censo copioso de protagonistas en *El jinete polaco*. Existe la presencia de lo real, lo histórico y lo autobiográfico como partes inextricables de lo vivido, lo leído, lo imaginado. No es la primera ocasión en que lo estrictamente autobiográfico recibe un tratamiento explícito en nuestro autor: como él mismo nos advirtió, en *Ardor guerrero* abandonaba excepcionalmente la ficción para hablar de sí mismo, de sus cobardías y audacias. Pero esto no es sólo apreciable en esa memoria militar: en general, en toda su obra se advierte la tarea de pensarse a sí mismo. El narrador de *Sefarad* cuenta novelas o vidas que son relatos de muerte o de milagrosa supervivencia para de ese modo dilatarse en los otros, para evocar dentro de sí los ecos de otras existencias. Este recurso, el de las vidas posibles, es argumento permanente en la literatura de Muñoz Molina.

La cuestión del género: “una novela de novelas”. Proceso de escritura

Para José Antonio Fortes en *Sefarad* no hay novela, sino folletinescas vidas de novela que el escritor retahíla. Existe, según sus palabras, una «ceremonia de la confusión» (Fortes [2004]). Pero nosotros consideramos que *Sefarad: una novela de novelas* es un texto que, a mitad de camino entre los géneros de la biografía, el reportaje, la historiografía y la confesión, busca firmar un pacto de credibilidad con su lector. Tiende a borrar, o a ensanchar, si se quiere, los siempre amplios y movedizos límites del género.

El autor no se ha limitado a acumular materiales de origen diverso, sino que ha conseguido que ficción, autobiografía, ensayo, reflexión, la vida y la novela propia, las vidas y las novelas ajenas, se transformen en historia personal, se incorporen, como parte integrante e indivisible, a la experiencia vital de la instancia narrativa, con lo cual adquieren una estructura y sentido unitarios. Una “novela de novelas” porque muestra muchas historias, vidas, fragmentos de memoria que invitan a otras memorias, a otras lecturas. La novela funciona como testimonio, como “la novela de novelas”. Y todos esos elementos se integran, como veremos, en una voz narrativa dominante próxima al propio autor.

El novelista reconoce que escribió el texto en año y medio, pero que llevaba documentándose para esta obra “sin saberlo” media vida. Su biblioteca rebosa de libros de memorias, diarios y volúmenes de historia; si accediéramos a ella, seguramente, seríamos partícipes de las lecturas y obsesiones temáticas del lector Muñoz Molina. Esta guía, no obstante, puede identificarse con la que el propio novelista nos ofrece al final del volumen.

Temas y estructura (el motivo del tren)

Sefarad toma su nombre de la recurrencia del tema del exilio y la persecución ideológica. Constituida por un universo fragmentado de historias, personajes y recuerdos, la memoria es la base del mismo. Son diecisiete capítulos concebidos como relatos hasta cierto punto autónomos, no independientes (“una novela de novelas”), que cuentan cada uno de ellos una historia diferenciada, aunque atravesados todos por motivos – frases, personajes – que enhebran y cohesionan aún más un discurso cuyo tema central es el exilio y la persecución. Desde la Úbeda o Mágina nativa del autor hasta la Nueva York de nuestros días, pasando por múltiples territorios y comarcas de Europa y España, se extiende la narración, que está dirigida por la voz autorial. Esta frase parece contener el secreto de la construcción de este universo rico y complejo:

[...] quería rescatar de los márgenes de la memoria un recuerdo que no podía ser preciso, la cara en la que no había llegado a fijarse, aunque tan sólo unos meses después iba a estar enamorado de ella. [...] El recuerdo inconsciente es la materia y la levadura de la imaginación (Muñoz Molina [2001a, 51s.]).

Si reducimos los muy diferentes materiales de la novela a sus elementos fundamentales, podemos distinguir entre ellos dos líneas narrativas diferentes. La primera está constituida por la autobiografía más o menos explícita, es decir, la evocación o recreación de la experiencia personal; la segunda, por la narración de vidas ajenas, unas veces oídas o conocidas de forma más o menos azarosa, otras veces leídas, otras incluso investigadas con la pasión del historiador. Los diecisiete capítulos que forman la novela se distribuyen de forma bastante simétrica entre estos dos bloques narrativos. Así, en los capítulos 1, 5, 8, 11, 14, 16 y 17 predominan los elementos autobiográficos, mientras que los capítulos 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13 y 15 manifiestan una mayor presencia de eso que hemos dado en llamar vidas leídas y oídas. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que no es fácil formular esta distribución sin proceder también a una simplificación, probablemente abusiva, de la estructura novelística, de los motivos temáticos y hasta de los elementos estilísticos, ya que existen múltiples trasvases narrativos entre uno y otro ámbito, no sólo en el nivel de la historia, de la diégesis, sino también en el del discurso, cuyo denso tejido de voces narrativas, sometido a continuas alternativas de focalización, permite que se entremezclen y entrecrucen constantemente los ámbitos de la experiencia autobiográfica, el diálogo, la lectura, la escritura, y las demás formas de comunicación interpersonal que se dan cita en la novela.

Se ha hablado de composición musical para dar cuenta de la peculiar estructura de la novela, y aunque a menudo este término suele ser empleado de manera demasiado vaga e imprecisa, a

Sefarad le cuadra perfectamente. El libro funciona como una suite donde cada capítulo está organizado dentro del conjunto de la novela para provocar el efecto de contrapunto entre cercanía y distancia. En efecto, la novela está elaborada a partir de la repetición de temas, personajes, imágenes e incluso frases que reaparecen una y otra vez, a modo de leitmotivs o ritornelos, que unas veces se enuncian, y otras se desarrollan en sucesivas instancias de amplificación y revisión.

Combina la realidad y la ficción, aceptando los límites de la novela y quebrándolos y trascendiéndolos. Así utiliza una estructura desembarazada y fluvial. Para García-Posada, es un libro convincente y conmovedor: «Convincente por la ágil estructura ideada para alojar en su discurso elementos heterogéneos, personajes reales e imaginarios, espacios muy alejados entre sí y situaciones diversas, y convincente asimismo por el muy brillante estilo» (García-Posada [2001, 5]). Galdós tiene una frase magistral en *Fortunata y Jacinta*: «Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela». El autor la cita literalmente. Contiene la clave estructural, organizativa del texto. Novelar consiste en adivinar la fábula de que cada individuo es portador.

Desde el punto de vista temático, es evidente que la novela se articula a partir de su título, que evoca uno de los símbolos universales del exilio – Sefarad, la patria perdida y nunca olvidada por los judíos expulsados de la España de los Reyes Católicos –, y al mismo tiempo constituye una sinécdoque – la parte por el todo – de los innumerables ejemplos de hombres y mujeres exiliados, deportados y perseguidos. Y no cabe ninguna duda de que en la elección del tema y del título subyace una clarísima intención ética: una vigorosa y emocionante llamada a la solidaridad, a la identificación con la memoria de esos hombres y mujeres cuya existencia se ve desplazada, negada y destruida por la persecución, el exilio o la muerte.

Se sirve de ciertos motivos (como los trenes, la espera, el viaje o el paseo) que a modo de bisagras narrativas comunican y yuxtaponen momentos, lugares y situaciones muy desiguales. Los trenes que chirrían por *Sefarad* cruzan neurópatas y tristes las tinieblas de la noche de Europa (Lars Von Trier) o llegan a Madrid procedentes de Jaén cargados de rostros humildes, obligados a prosperar. Trenes rigurosamente vigilados que sobrepasan fronteras en busca de la libertad o en busca de la muerte. El gran acierto del autor ha sido concebir *Sefarad* como una novela de frontera. Fronteras humanas que niegan oportunidades y fijan límites inexpugnables. Es una novela individual y colectiva a un tiempo, un viaje de destierro que usa el tren como lugar mágico o terrible en el que todo puede pasar: desde el encuentro apasionado de dos desconocidos que marcará el resto de la vida del que, vez tras vez, narra la historia a cada nuevo amigo, hasta el viaje hacia la muerte cierta que les aguarda en el campo de exterminio a los viajeros hacinados en sus vagones. Un tren en el que los viajeros son los perseguidores de un sueño imposible y los perseguidos por una pesadilla abominable.

El leitmotiv, o personaje clave, que articula todo el libro es la figura de Kafka y su concepto del juicio injusto. Para Muñoz Molina J. K. sería equiparable a cualquier hombre que cae en las garras absurdas de la burocracia y es juzgado simplemente por existir. Hanna Arendt y Theodor Adorno han señalado la obra de F. Kafka como un siniestro augurio del horror y la catástrofe del III Reich³. «En ningún momento a Josef K. lo acusaron de nada, salvo de ser culpable» (p. 72). Muñoz Molina parece sostener la idea sartriana de que el judío lo es por la mirada del otro. Una afirmación que funciona a modo de eje en la novela ya desde la cita que abre el libro: «Sí», dijo el ujier, «son acusados, todos lo que ve aquí son acusados». «¿De verdad?», dijo K. «Entonces son compañeros míos».

Las circunstancias de la persecución, la huida y el exilio, que configuran el núcleo temático fundamental de los capítulos que tratan sobre vidas leídas u oídas, aparece asociada continuamente a una aguda sensación de desarraigo, la cual es trasladada por la voz narrativa hasta su propia experiencia personal. Es el punto de engarce entre los dos bloques narrativos que mencionábamos más arriba. A través de imágenes sucesivas que cubren un amplio catálogo de tonos y emociones, desde lo absolutamente dramático o trágico hasta historias eróticas o melodramáticas, alucinadas, grotescas o incluso ridículas, el autor conecta la dramática experiencia del exilio y la persecución con las experiencias de los seres humanos enfrentados a la enfermedad, la soledad, el desengaño amoroso, la frustración vital o la existencia inauténtica, situaciones todas ellas que representan esa otra forma de negación del yo que el autor denomina el «exilio inmóvil» (p. 541), quizás menos terrible en términos sociológicos o históricos que la experiencia del verdadero exilio, pero no menos angustioso desde la perspectiva individual de quienes lo padecen.

Y es que, siguiendo al crítico García-Posada, esta es la parábola de Muñoz Molina sobre las perversidades del siglo XX. En cada relato, el destino individual se ve sumergido en la historia de la especie y cada testimonio contribuye a la memoria tejida por la narrativa del libro. Podríamos decir que se hace una implacable denuncia de la persecución de la libertad, tanto en lo que se refiere a la ideología nazi con los judíos como a la estalinista con los hombres libres. Se reflejan los entresijos de los agentes de propaganda soviéticos; y la depuración subsiguiente de que son objeto, siendo éste el aspecto menos tratado en la literatura actual y que aquí se aborda con gran valentía. Muñoz Molina incorpora a este mosaico de damnificados a los fusilados por el franquismo, a los exiliados de la Guerra Civil Española, a las víctimas de la División Azul. Junto a todos éstos, *Sefarad* también reserva un espacio a los inmigrantes magrebíes, a los desahuciados por una enfermedad terminal, los sefarditas que abandonaron España en los siglos XV y XVI, los refugiados de la

³ Para más información léase el artículo de WAHNÓN (2001-2002).

Europa del Este tras la caída del muro de Berlín, los que habitan la marginalidad de grandes urbes capitalistas y los que pierden familiares o seres queridos.

Primo Levi, Kafka, Milena Jesenska, Heinz y Margaret Neumann, Victor Klemperer, Jean Améry, Nadiezhda Mandelstam, Evgenia Ginzburg, Willi Münzenberg, Walter Benjamin son algunos de los personajes de carne y hueso que aparecen en esta novela, muchos de ellos víctimas del régimen nazi o del totalitarismo soviético. Sus historias se mezclan con las de otros menos conocidos y con las inventadas por Muñoz Molina, quien, al final del libro, ofrece una “Nota de lecturas” para aquellos que quieran profundizar en esas vidas desgarradas por los acontecimientos.

Voces y estilo

Utilizo el término “voz narrativa” y no el más convencional de “narrador” por varios motivos: en primer lugar, porque en la novela son muchas las voces que cuentan, y en este sentido cabría hablar de multiplicidad de narradores. En segundo lugar, y esto me parece más importante, porque todas esas voces son absorbidas por una perspectiva reflexiva, meditativa, que se aleja de las características propias del narrador novelístico y en cambio se aproxima más a las características del ensayo.

El autor juega hábilmente con las personas del discurso, combina la tercera y la primera, utiliza la segunda, concede incluso el protagonismo a voces imaginarias, pero en última instancia es el sujeto, autorial, la voz de Antonio Muñoz Molina, la que suena en el texto, la que hace confluir al zapatero de Mágina con Kafka. El narrador dice que es todos los personajes posibles («eres cualquiera y no eres nadie») y la declaración permite entender la polifonía que recorre el texto, la multiplicidad de voces que oímos.

Este despliegue narrativo incluye también el uso continuado de una tercera persona muy flexible que asume el punto de vista de una gran variedad de personajes. Pese a la diversidad, los personajes comparten una característica clave: la diferencia, una extrañeza que los señala y que desemboca en la persecución, en la huida. Así Isaac Salama, Münzenberg, un joven militar, una monja forzosa, inmigrantes, drogadictos, vagabundos. Este juego de ventrilocuismo le permite al narrador saltar sobre sus propias circunstancias para impostar la voz. La fascinación por el punto de vista de la víctima y por el campo de percepción que ésta tenía justo en el momento de ser acosada le impide reconocer que su perspectiva es otra y que una respuesta moral al Holocausto no pasa por asumir vicariamente el “locus” de la víctima (Gómez López-Quiñones [2004, 64]). Este narrador es un intelectual español que reagrupa en un volumen, muchos años después de los trágicos eventos, una información y unas anécdotas que él mismo admite estar redactando. Para algún estudioso «no

sabe distinguir entre quien dice y habla y escribe, sea un zapatero de pueblo, una monja [...] cualquiera de los traducidos y demás reos de Hitler y Stalin» (Fortes [2004, 70]).

Propone el autor una identificación empática entre su propia subjetividad y la de la víctima que retrata. De esto tenemos una representativa prueba, por ejemplo, a lo largo de todo el capítulo decimocuarto, titulado *Eres*, que termina con las siguientes palabras:

Eres Jean Améry viendo un paisaje [...] por la ventanilla del coche en el que lo llevan preso al cuartel de la Gestapo, eres Evgenia Ginzburg escuchando por última vez el ruido peculiar con que se cierra la puerta de su casa, adonde nunca va a volver, eres Margarete Buber-Neumann que ve la esfera iluminada de un reloj en la madrugada de Moscú [...] eres Franz Kafka descubriendo con asombro [...] que el líquido caliente que estás vomitando es sangre (p. 400).

Por una parte, este ejercicio de travestismo cultural puede ser leído en una clave éticamente positiva. Por otra parte, es inevitable una lectura menos encomiástica⁴.

En aras precisamente de un mayor capital ético y una mayor capacidad referencial, el narrador hace uso de distintos testimonios, escenificando en la novela encuentros y entrevistas durante los que testigos, víctimas y/o protagonistas exponen una versión autorizada de los hechos. El narrador se convierte, ante una información que le ha sido entregada “de viva voz” por un implicado, en un simple transmisor que vierte en su texto los datos atendiendo a un criterio de escrupulosidad y respeto. En su charla con el escritor rumano-sefardí Emile Roman, con su paisano y amigo Mateo Zapatón o con una vieja exiliada española que pasó en Rusia media vida, el narrador hace las veces de una grabadora que absorbe el contenido del testimonio y lo transcribe sin añadir ni suprimir ya que en éste reside una verdad. Sobre esta cuestión es interesante referirnos a las propias palabras de Muñoz Molina, ya que él asume que los discursos que ha utilizado han sido motivados por un deseo de indagación en las voces y las máscaras de nuestra historia, pero desde la perspectiva de un decirse a sí mismo⁵.

En cuanto al estilo y a su valoración estética, hemos de reconocer el valor de esta obra narrativa. Para ello hay que partir del hecho de que Muñoz Molina digiere las memorias de personajes históricos para recrearlas con su calidad prosística. Las más relevantes obras sobre el

⁴ Según Antonio Gómez López-Quñones supone una adicción improductiva y una fascinación acrítica por el trauma; una impostura histórica de quien no habiendo sido parte del genocidio comete un “exceso metafórico” identificándose a sí mismo como miembro de una comunidad de víctimas; una falacia ética del narrador que, para demostrar su extrema solidaridad, cae en el error de renunciar a su propio punto de vista que es el de un intelectual muy posterior al Nazismo. Muñoz Molina debería, según este autor, hacer de su distancia histórica y geográfica una oportunidad para contar y pensar lo que víctimas, testigos directos y supervivientes no pudieron.

⁵ «Siempre narro a partir de la propia experiencia. No hago una reconstrucción: soy yo el que está contando. El hecho de escuchar a mi amigo contándome sobre la División Azul o el sitio de Leningrado es una experiencia vital absoluta, pero también lo es el ir encontrando en los libros las huellas de los personajes reales de la novela» (LOEW [2001, 30]).

tema que estamos tratando (Ana Frank, Primo Levi, Tadeusz Borowsky, Imre Kertész, Ruth Klüger, Jean Améry, Robert Antelme o Wladyslaw Szpylman, en el caso del horror nazi, y Aleksandr Solzhenitsyn, Nadiezhda Mandelstam o Varlam Sharlamov, en el Gulag) no fueron escritos con fines artísticos. Escapan al protocolo estético de lo que tradicionalmente entendemos por literatura o ficción, ya que en estas obras prima su valor documental y ético. Desde el punto de vista del lector son obras sumamente incómodas porque no se limitan al espacio del campo, como un ahistórico territorio de excepción⁶. Pero esta obra, motivada por las memorias del Holocausto, toma una lejanía que le permite recrear con una voluntad estética muy marcada los hechos que narra.

No es una mera acumulación de testimonios; multiplica las imágenes de trenes cruzando terrenos baldíos, acercándose a apeaderos abandonados (algunos llevan nombres ominosos). Oscila permanentemente entre una mirada cercana (los testimonios singulares) y una mirada distante (la voluntad de forma), oscilación que constituye buena parte de su fuerza. Construido de manera sinfónica, en el que los temas se anuncian, se despliegan, desaparecen y retornan en modulaciones nuevas, a lo largo y ancho de una construcción no cronológica en la que cuenta más los ecos entre las imágenes⁷.

Se relata con la técnica de fotografías sueltas y fragmentarias a que se refiere explícitamente el narrador:

He intuido, a lo largo de dos o tres años, la tentación y la posibilidad de una novela, he imaginado situaciones y lugares, como fotografías de películas que ponían antes, armados en grandes carteles, a la entrada de los cines. En cada uno de ellos había una sugestión muy fuerte de algo, pero desconocimos el argumento y los fotogramas nunca eran consecutivos, y eso hacía que las imágenes fragmentarias fueran más poderosas, libres del peso y de las convenciones en presente, sin antes ni después (Muñoz Molina [2001a, 211]).

Es así como el presente actual se funde con el pasado histórico que se recrea en la novela, se funden diversos tiempos y diversos espacios en un fresco admirable y complejo que invade la mente del lector. Pero nada más lejos que el fácil experimentalismo trasnochado. Su estilo personal y deslumbrador, el hondo aliento que impregna de pasión e inteligencia su prosa. Una prosa formada por largos párrafos que se componen de extensas frases de entre quince a treinta líneas yuxtapuestas y envolviéndose a sí mismas en meandros y encadenamientos, pero sin que por ello quede oscurecida o mermada la comprensión, la inteligibilidad de lo escrito.

⁶ No se puede simplificar esta cuestión. En su brillante ensayo sobre “La estética del horror” (*Isegoría* n. 23) José A. Zamora habla de una especie de voyeurismo en relación con la representación de Auschwitz.

⁷ Sería interesante analizar las posibilidades cinematográficas del texto, trabajo que nos llevaría lejos de nuestro objetivo inicial, baste como apunte el reconocimiento por parte de Muñoz Molina de la influencia de *Shoah*. Él mismo sostiene que hay partes del libro basadas en imágenes de la película de Lanzmann (LOEW [2001]).

Plenitud brillante y sugerente de su prosa, envuelta ahora en un aliento poético de gran calibre. El relato se va ramificando en múltiples meandros y ramas paralelas, se encabalga con otras acciones, y se llena de resonancias y enigmas que al final encajan con naturalidad en una muestra de lo que es soberbia arquitectura narrativa del autor. Una arquitectura en la que Muñoz Molina no ha renunciado a su estilo característico. Al contrario, lo ha potenciado inexorablemente para dar forma a una obra unitaria desde una dispersión que no es más que aparente. Con su prosa evocadora y deslumbrante, envolvente y apasionada. Y todo ello sin voluntad de artificio vacío ni de alambicamientos.

Análisis temático de cada capítulo

En la contraportada se habla, entre otras cosas, de “novela de novelas” (también se afirma esto en una portadilla interior). En efecto, los diecisiete capítulos del libro son narraciones exentas que superan la envergadura de un cuento. El interés de estas narraciones es desigual, hay narraciones más felices que otras. El título de las mismas con frecuencia está escogido para desconcertar al lector y a veces su clave se revela en la última frase. A estos diecisiete capítulos se añade una nota final en donde el propio autor explica el origen de muchas de las narraciones. Algunas tienen un origen estrictamente libresco, como la dedicada a Willi Münzenberg que, en realidad, es una reseña comentada del excelente libro de Stephen Koch *El fin de la inocencia*.

La mayoría de los relatos nos hablan de gente desplazada, en general removidos de su lugar habitual por la II Guerra Mundial y sus consecuencias, pero hay otras narraciones que son claramente autobiográficas, como la primera, que versa evidentemente sobre la propia vida de Antonio Muñoz Molina en su Úbeda natal y las peripecias familiares que rodearon su traslado a Madrid.

Sacristán es la más autobiográfica y cuenta algunas anécdotas que en otro contexto hubieran resultado hilarantes. Este narrador anónimo, emigrado de su pueblo natal a Madrid, nos narra a través de flashbacks la separación de su tierra. Muñoz Molina comienza la novela con las vivencias de un emigrado y no con las de un exiliado, mas nos percatamos durante el transcurso de la lectura que ambos tienen el mismo tratamiento literario por parte del autor. El protagonista de este relato se siente un ser diferente a los que viven en la ciudad cosmopolita, un inadaptado en Madrid. Esta condición de separación se manifiesta desde el comienzo del texto en las propias palabras del narrador: «Nos hemos hecho la vida lejos de nuestra pequeña ciudad, pero no nos acostumbramos a estar ausentes de ella, y nos gusta cultivar su nostalgia cuando llevamos ya algún tiempo sin volver». Se trata de un efecto de extrañamiento o inadaptación ante el estrenado lugar donde ahora se vive, el cual se produce en el exiliado o en el emigrado aun sin importar el tiempo transcurrido.

El innominado narrador rememora constantemente su pueblo, los amigos, las comidas típicas, las fiestas patronales, su adolescencia como aceitunero. Recuerda sus primeras visitas al sur en las Navidades después de residir en la capital, en vagones de segunda y en viajes de duración interminable, viajes que le hacían pensar que el tiempo se había paralizado en su pueblo, contrario a la vida agitada y angustiada de Madrid. Pero el regreso del protagonista ya no es posible, puesto que ha constituido una familia en la ciudad adoptada:

Ya no quieren volver, y si les dice uno algo lo miran como a un viejo lamentable, como a un inútil, [...]. Y es como si sólo nosotros sus padres, conserváramos algo de nostalgia y de gratitud, [...]. De vez en cuando se nos quedan mirando con lástima o con indiferencia, y nos hacen sentirnos ridículos, [...] gente gastada [...] que les provoca sobre todo irritación y aburrimiento, y de la que se apartan como queriendo desprenderse de las telarañas sucias de polvo del tiempo al que nosotros pertenecemos, el pasado (pp. 22s.).

La nostalgia se convierte entonces en el antídoto ante el olvido. Por ello señala: «Sólo quienes nos hemos ido sabemos cómo era nuestra ciudad y advertimos hasta qué punto ha cambiado: son los que se quedaron los que no la recuerdan, los que al verla día a día la han ido perdiendo» (p. 18). El personaje repudia implícitamente su condición de alejado, y se autodenomina “desertor” debido a su sentimiento de culpa por haber abandonado su lugar nativo. Lejanía, añoranza y memoria equivalen a un no olvido que se transmuta en la no pérdida de identidad, en su continuar atado a un pretérito definidor de lo que ahora se es y se siente: vivir en el pasado es sinónimo de ser en el presente. Por eso prefiere dilatar los viajes de regreso, «ahora que las distancias se han hecho más cortas es cuando vamos sintiéndonos más lejos» (p. 14), porque el retorno implica un enfrentamiento entre la memoria y la realidad.

Aparecen en este capítulo otra serie de historias más cercanas o, incluso, anécdotas que se narran entre amigos. Entre ellas la historia del sastre al que un escultor de pasos de Semana Santa (por reprocharle en público las facturas que le debía) lo inmortaliza en el Judas de La Última Cena de Úbeda.

Copenhague es una larga disertación sobre el viaje; y, por ello, el eje que conduce a la misma es el tren. Muñoz Molina reflexiona aquí sobre las narraciones que fingen ser relatos contados a lo largo de un viaje y sobre esas otras historias verdaderas que encierran los vagones donde deportaban a miles de judíos camino de los campos de exterminio. Así recoge el viaje, camino de Auschwitz en febrero de 1944, en donde Primo Levi encontró a una conocida y se contaron «cosas que sólo se cuentan los muertos» (p. 42). Relata también encuentros sexuales en trenes y su primer viaje a Madrid. Llama la atención las tres semanas que tardó Margarete Buber-Neumann en

llegar desde Moscú hasta el campo de Siberia en el que debía cumplir una condena de diez años; o el mes que tardó el que conducía a Evgenia Girzburg de Moscú a Vladivostok. Todas estas historias son narradas de forma entrecruzada, pero sobresale entre todas ellas la narración del amor entre Milena Jesenska y Franz Kafka cruzado de cartas y trenes.

Quien espera es la revisitación de varios casos de disidentes y perseguidos políticos (el profesor Klemperer, Margarete Buber-Neumann, Evgenia Ginzburg, etc.) tanto por el nazismo como por el comunismo estalinista. Como indica el título, se pone de relieve el suspense kafkiano de algunas persecuciones políticas, sobre todo en la Unión Soviética donde, durante años, la persona caída en desgracia no sabía a qué carta quedarse, de qué se le acusaba, ni cuándo vendrían por él o ella. Como contraste, la visita de Alberti y M^a Teresa León a Stalin, en 1937, en el apogeo de los Procesos de Moscú, quien les cautivó con su personalidad. Dejó escrito M^a Teresa León: «Nos sonrió como se sonríe a los niños a los que hay que animar»⁸.

Tan callando es la historia de un español combatiente en la División Azul, hombre de cierta cultura, que ha de albergarse en la miserable choza de una familia rusa compuesta de madre e hijo. Abrumado por la brutalidad de la guerra, el español, sin embargo, tiene atenciones con sus involuntarios anfitriones. Un día comparte con ellos los olorosos chorizos que su familia le envía desde España. Su bondad tendrá premio. Una noche los partisanos acuden a la cabaña para matarle. Él atenazado por el miedo, al otro lado de una puerta, intuye una conversación en ruso entre la mujer y los guerrilleros. Finalmente deduce que la mujer le ha salvado, bien negando su presencia, bien intercediendo por él ante los rusos. Pocos días después le sustituye en la choza un oficial alemán tiránico que es asesinado muy pronto. Como represalia se ejecuta a la madre y al niño y la choza es derribada.

La siguiente narración, *Valdemún*, se centra en los exilios de los condenados a morir por una enfermedad letal. Se recrean hospitales y vidas arrasadas por la droga.

Más afortunada nos parece *Oh, tú que lo sabías*; narración que cuenta la vida del señor Isaac Salama, un húngaro de procedencia sefardí que se salvó del holocausto gracias a los pasaportes que expedía Sanz-Briz⁹. Se trasladará a Tánger y allí desarrollará su vida como director del Ateneo

⁸ Merced a libros como *El gran temor* (1968) de Robert Conquest, y *Archipiélago Gulag* de Solzhenitsyn, o las biografías de Lenin, Trotsky y Stalin de Dmitri Volkogonov y las historias generales de la revolución soviética de Pipes, Malia y Figes, la verdad pudo ser finalmente conocida: unos 100 millones de personas murieron a lo largo del siglo XX víctimas de la represión comunista (65 millones en China, 20 millones en la Unión Soviética, dos millones en Corea del Norte, un millón en la Europa del este...), según las estimaciones de los autores de *El libro negro del comunismo*. Sería, con todo, una verdad incómoda, perturbadora, nunca plenamente aceptada. Incluso hoy, libros sobre los crímenes de Stalin, como *Koba el terrible* (Koba fue el primer alias de Stalin), el brillante y polémico ensayo del novelista Martin Amis recientemente publicado en Inglaterra, provocan verdaderas tormentas intelectuales y literarias. Aquella cifra global de 100 millones podrá ser – ya lo ha sido – discutida, ponderada, matizable. Pero la realidad está ahí: la represión de Stalin causó 20 millones de muertos que nadie ha rectificado.

⁹ Aunque bastante desconocido en España, Sanz-Briz trabajó en colaboración con el diplomático sueco Raul Wallenberg, al que se atribuye la salvación de unos cuarenta mil judíos húngaros. A falta de un Spielberg que catapulte

Español y administrando una tienda de tejidos. Incluye este relato una anécdota penetrante que nos recuerda películas como *Extraños en un tren*. Un día, recorriendo en tren el norte de África, se topa con una encantadora desconocida. Él, sentado en la penumbra del vagón, disimula su condición de parálítico. Poco a poco, a medida que pasan las estaciones de ferrocarril, va surgiendo el amor y él duda hasta el final de levantarse y confesar su minusvalía.

Isaac Salama, húngaro sefardita, rechaza una identidad que lo avergüenza y lo compromete. Ya de viejo recuerda cuando en su ciudad, siendo niño, jugaba en un parque donde algunos de sus compañeros le lanzaban piedras, y sus hermanas mayores, que más tarde morirían junto a su madre en un campo de exterminio, lo defendían: «Yo no quería ser judío cuando los otros niños me tiraban piedras [...]. Cuando tenía nueve o diez años, en Budapest, lo que yo quería no era que los judíos nos salváramos de los nazis. Se lo digo y me da vergüenza: lo que yo quería era no ser judío» (pp. 172s.). Ser judío constituye, para Salama, un estigma que lo aparta del grupo, lo expulsa de la comunidad a la que los no perseguidos pertenecen, y de la cual él desea ser miembro para no sentirse aborrecido, para evitar el contagio pernicioso de la otredad.

Este rehusar una identidad dolorosa, acosada por despreciados recuerdos, permanecerá en Salama por muchos años durante su exilio en España, exilio otorgado precisamente por su condición de judío sefardita. Irónicamente, Sefarad, escenario callado que había presenciado quinientos años antes la expulsión de una parte de su herencia cultural, le abre las puertas a Salama y a su padre cinco siglos después, pero en Tánger¹⁰.

El joven Salama, una vez allí, elige Madrid para estudiar, pero principalmente para librarse de un constante recuerdo, perpetuado en la presencia de su padre:

La felicidad de estar en Madrid sin vínculos con nadie, sin ser nada ni nadie más que él mismo, tan libre de la fuerza de gravedad del pasado [...], libre, provisionalmente, de su vida anterior [...], libre de su padre, de su melancolía, de su negocio de tejidos, de su lealtad a los muertos, a los que no pudieron salvarse. [...] Él no tenía la culpa de haber sobrevivido ni debía guardar luto perpetuo no ya por su madre y sus hermanas, sino por todos sus parientes (pp. 155s.).

el nombre de Sanz-Briz, muchos españoles desconocen también que su compatriota, al igual que Schindler o que Wallenberg, goza del título de “Justo de la Humanidad”, otorgado por el Gobierno de Israel.

¹⁰ Cuando Israel votó contra la España de Franco en la ONU el Ministerio de Asuntos Exteriores reaccionó divulgando en castellano, inglés y francés un folleto que demostraba la ingratitud de los hebreos ante la ingente labor que había desarrollado el régimen a la hora de salvar judíos de la Europa hitleriana. La campaña tuvo un éxito perdurable hasta el mismo día de hoy, mitificando la figura de Franco como salvador de los judíos. Pero el trato que el régimen franquista dio a los judíos en la Segunda Guerra Mundial no fue generoso. Franco no era de los más antisemitas de su régimen si se le compara con Mola, Queipo de Llano o Carrero Blanco (no pocas veces se ha interpretado esa actitud atribuyéndole un supuesto linaje converso), pero consideró vigente en la península el decreto de 1492. No se opuso a que se salvaran los judíos por España, siempre que estuvieran de paso; pero, desde luego, tampoco se esforzó en su salvación. Un caso conocido fue el del gran ensayista alemán Walter Benjamin que se suicidó tras conocer por la policía que al día siguiente sería deportado al país vecino. Tendría menos consideración con los republicanos españoles exiliados que fueron deportados a Mauthausen y a otros campos de concentración, donde la mayoría encontró la muerte.

Madrid es la ciudad liberadora, el lugar donde no encontraba huellas de aquel horror vivido. Construir una estrenada identidad es ahora el objetivo del joven, una identidad divorciada de su pasado. Expeler de la memoria lo que lo identifica y asocia con el marginado, con el otro, es lo que anhela desesperadamente Salama durante su estancia en Madrid y, casi lo logra: «asombrosamente le quedaban muy pocas imágenes, tan sólo algunas sensaciones físicas que tenían la irrealidad de los primeros recuerdos de la infancia» (p. 157).

Sin embargo, el tan ansiado desprendimiento emocional le duraría corto tiempo. Tras un accidente automovilístico que lo deja parálítico a los veintidós años, Salama regresa como hijo pródigo a la casa de su padre en Tánger. Ha sido expulsado por segunda vez de Sefarad, pero esta vez como «consecuencia y castigo de su propia soberbia, de la culpable desmesura que le había empujado a avergonzarse de su padre» (p. 169). Salama tendrá que reconocer tácitamente al final de sus días que los individuos no pueden vivir socialmente fuera de la experiencia y de la historia y que su identidad siempre estuvo determinada por un espacio y un tiempo pasados, los cuales había elegido olvidar, pero que la fatalidad le había regresado a la memoria.

Salama-anciano, director del olvidado Ateneo español en Tánger, interioriza plenamente, a través de las ahora evocadas palabras de su padre, su destierro y su perenne condición de exiliado, incluso hasta de la tierra de sus ancestros: «En Marruecos cada vez hay menos sitio para nosotros, pero en España tampoco nos quieren» (p. 170). Salama paradójicamente ha sido doblemente marginado: por su condición de extranjero, porque nunca ha dejado de serlo a pesar de su nacionalidad española-sefardí, y por su incapacidad física que lo ha relegado a un despacho viejo y a administrar indiferente una tienda de tejidos fundada por su padre.

Visita Polonia, como homenaje póstumo a su padre, y se enfrenta a la historia de la que escapó físicamente, pero nunca mentalmente, aun creyendo que lo había logrado. El cartel en una estación de trenes, única huella tangible del holocausto, con el nombre del campo de exterminio, de donde su familia había desaparecido sin dejar rastros, le hace recordar toda su vida: «el horror del que no quedaban ya huellas visibles estaba sin embargo contenido en ese nombre» (p. 143). El pasado y la memoria se fusionan: los recuerdos desdeñados por Salama irrumpen, devolviéndole metafóricamente su avergonzada y rehusada identidad, de la cual sabe internamente el exiliado que nunca se desprendió.

Münzenberg recoge las lecturas que Muñoz Molina hiciera sobre este militante comunista del que ya hemos hablado; cuñado de Heinz Neumann (dirigente del Partido Comunista alemán) y casado con Babette Gross cuya hermana será una de las confidentes de Milena Jesenska en Ravensbrück.

Olympia es la historia de un desencuentro. Un modesto funcionario (podría ser el propio Muñoz Molina antes de su éxito literario) se enamora de una mujer y es correspondido fugazmente, pero sus caminos se vuelven a separar. Muchos años después el funcionario tiene que viajar a la gran ciudad donde ella vive y consigue mantener una entrevista con ella. Pero el tiempo ha pasado y ya nada es igual, ella quiere introducirlo como amigo de la familia y eso es, como recalca, lo más ofensivo para un ex-amante. Cuando regresa ya en el tren a su provincia él cree verla avanzando por el andén, pero es sólo una ilusión.

Berghof transcurre en la placidez de un verano familiar junto al mar, pero de pronto el pasado asalta al protagonista – un médico – y lo saca de la rutina. Durante un paseo una mujer le sale al encuentro y gritándole en alemán le conduce al interior de un chalet por el que en días pasados anduvo curioseando atraído por la sonoridad teutona de su nombre. Allí agoniza un anciano al que vagamente trata de auxiliar. La decoración de la estancia donde yace el moribundo es una panoplia de todos los tópicos del nacionalsocialismo, y el enfermo es sin duda un antiguo SS refugiado, como tantos, en la costa del Mediterráneo español¹¹.

Cerbère es un ejemplo de que el sentido del título sólo se alcanza al final del relato. Es el caso de una familia desmembrada por la guerra visto desde los ojos de la hija menor. El padre, republicano, tiene que abandonar España tras la Guerra Civil; vivirá en la URSS y será hecho prisionero por los alemanes. Los contactos familiares se interrumpen durante la II Guerra Mundial. Muchos años después llega una carta de la embajada alemana donde les aguarda un paquete con los objetos personales del padre, del que se ignora si murió o sigue vivo. La hija reconstruye la vida de su padre y pasa revista a todas las cartas, que éste guardaba celosamente y que debieron acompañarle durante el cautiverio. Una tarde descubre a su madre, en un descampado, quemando el contenido de la caja. Horrorizada, tiene que escuchar la verdad: su padre vive, en Cerbère, y hace muchos años que hizo saber a su mujer que renunciaba a ella y a sus hijos.

Doquiera que el hombre va es una historia contemporánea de marginados, drogadictos, prostitutas, travestis... que pululan por Vázquez de Mella. Un vagabundo misterioso, del que se dice que es hijo de buena familia, se enamora de una prostituta altiva a la que cuida con primoroso detalle hasta que desaparece. Poco después lo encontrarán congelado en su refugio.

Sherezade trata de una niña española que tras la guerra es trasladada a la URSS donde pasa casi toda su vida, hasta que finalmente regresa a España ya anciana. Este personaje meditará nostálgicamente sobre la URSS y reivindicará la figura de Stalin. En Madrid tiene un pasar

¹¹ Berghof es el Refugio del Lobo y así se llamó uno de los cuarteles de Hitler durante la campaña rusa. La simpatía del régimen de Franco por el Eje se manifestó de múltiples maneras, incluso muchos años después de la derrota. España sirvió de refugio a muchos dirigentes nazis de segunda fila, y otros fueron ayudados a esconderse en América Latina. La mayoría de los reclamados por los aliados fueron protegidos o escondidos, algunos directamente por Franco o Carrero Blanco. El más destacado de todos fue el belga Degrelle.

relativamente bueno aunque sigue añorante del pasado en la Patria del Socialismo. Como descubre el autor en la nota final, este episodio está basado en las conversaciones que mantuvo con Amaya Ibárruri.

América es otra de las historias que pueden tener un fondo autobiográfico, de historias escuchadas en su Úbeda natal. Son los idilios amorosos del zapatero, que ya nos aparecía en *Sacristán*, y una monja que ha sido obligada a profesar. Un primer yo narrador (Muñoz Molina) contiene dentro de su relato la voz del narrador del bar, el cual se apodera de la del zapatero; pero a la vez, ésta introduce la voz de Fanny.

Fanny parece ejercer una extraña atracción sobre su amante, el cual se pregunta: «A ver si me lo puedes explicar, tú que tienes estudios y sabes tantas cosas. Si me gustaba tanto, ¿cómo es que le tenía miedo?». Se nos presenta una mujer agresiva que en un espacio cerrado y oscuro, la celda del convento, experimenta una transformación casi kafkiana. En el momento en que tiene lugar el encuentro sexual, sor María del Gólgota cede su puesto a Fanny¹². Fanny ha sido víctima de la persecución de sus padres, pero ella misma se ha convertido en una perseguida, en una marginada primero, por haber sido encerrada contra su voluntad en un espacio que no le correspondía y en segundo lugar, por sus recuerdos, sus ansias de huir. El zapatero Mateo, en cambio, se siente aturdido por no poder confesar su secreto. Mateo no es un don Juan en su significado literal, porque no cumple su función como tal símbolo. Ni es raptor ni es profanador. Más bien todo lo contrario: su temor católico a Dios le impide cumplir con el fin último del mito. Fanny desea emigrar a América porque allí creará sentirse más libre. No sólo se siente encerrada en el convento y en sí misma, sino también en su propio sexo. Al final, descubriremos que lleva a cabo su plan sin el zapatero; ya que tenemos una pista mínima en la postal de la estatua de la libertad que recibe este último (Hernández González [2001]).

En *Eres*, aparecen una serie de personajes históricos concretos que permiten al escritor disertar sobre la condición del otro («eres después de todo judío y sabes lo que es el temor»). Y esta introspección es ayudada por un espacio concreto: la habitación donde el autor se recluye y las habitaciones de los personajes que recoge. Esta imagen, presente a lo largo de todo el capítulo, se iguala con uno de los muchos significados que el género novelístico ha ido acumulando durante su historia: el de un refugio personal, un escenario privilegiado desde el que participar activamente en el mundo y meditar sobre el propio quehacer de la escritura.

En el capítulo *Narva* se aborda el pasado desde un destierro no vivido, pero presenciado por el protagonista que narra la historia, un joven alférez español enviado con la División Azul a Narva,

¹² Evidentemente este nombre guarda conexión con Fanny Hill o lo que es lo mismo, el discurso sexual en clave epistolar impensable en una mujer del XVIII inglés.

Estonia, en 1943 para combatir al lado de los alemanes. Años después le hace el recuento de su vida a un amigo, sintiendo el deber y la responsabilidad de recuperar el pasado vivido narrándolo:

Es una pura casualidad que yo no fuese uno de ellos, y cuando estoy acostado, [...] me parece que los veo a todos, uno por uno, que se me quedan mirando como aquel judío de las gafas de pinza y me hablan, me dicen que si yo estoy vivo tengo la obligación de hablar por ellos, tengo que contar lo que les hicieron, no puedo quedarme sin hacer nada y dejar que les olviden, y que se pierda del todo lo poco que va quedando de ellos. No quedará nada cuando se haya extinguido mi generación, nadie que se acuerde, a no ser que algunos de vosotros repitáis lo que os hemos contado (pp. 491s.).

El narrador, de ahora ochenta años, se aterroriza ante los efectos del olvido, ante el reemplazo del recuerdo horrendo del pasado por el interés del futuro. Durante su breve estancia en Narva, donde además de militar había actuado de intérprete, gozando de cierta distinción dentro de la élite militar germana, es invitado a un baile donde conoce a una mujer judía, de quien se enamora, enfrentándose de cerca a la desesperación y al pánico reflejados en el rostro de esta mujer prostituida. Sus palabras en el salón de baile quedarán impregnadas en la memoria del joven español por el resto de su existencia: «Tú tienes que irte de aquí y contar lo que nos están haciendo. Nos están matando a todos, uno por uno, cuando ellos llegaron a Narva éramos diez mil judíos, y ahora quedamos menos de dos mil, y al ritmo que van no duraremos más allá del invierno» (pp. 481s.). Se trata del derecho y del deber de recordar un pasado trágico como parte de una obligación moral con la historia.

Dime tu nombre es una vuelta a lo autobiográfico, la historia de un modesto funcionario de algún negociado de Cultura que tiene que tratar con una fauna de escritores, dramaturgos, titiriteros... a los que soporta manías y rarezas a la vez que les gestiona las congruas subvenciones que siempre tardan en cobrar. Un episodio eminentemente Kafkiano.

Sefarad narra una visita a la Hispanic Society de Nueva York, un insólito museo de temática española que fundó Archer Milton Huntington, quien en los primeros años del siglo XX anduvo por España. Ahora el museo, decrepito, apenas es visitado por nadie y en él conversan con la directora, española de origen, pero que lleva ya más de cuarenta años en los EE.UU. El personaje (que se iguala al autor de la novela) se demora por los fondos del museo, pero lo que más le atrae es el cuadro de Velázquez, *Retrato de Niña*, hasta tal punto de incluir su reproducción al final del libro. Pero este capítulo encierra mucho más. Parte de la imagen de la Judería de Úbeda y se adentra en reflexiones que unen a sefarditas con deportados por el régimen nazi. No sostenemos que iguale a Spinoza con Primo Levi o Jean Améry, pero las individualidades de cada uno no están bien

definidas y la yuxtaposición no permite el reconocimiento de hechos y contextos históricos tan diferentes.

El narrador hace un viaje que parte de los años previos a la expulsión de 1492¹³:

[...] los nobles necesitaban el dinero de los judíos, sus habilidades administrativas, la destreza de sus artesanos, de modo que tenían interés en protegerlos contra las periódicas explosiones de furia de la chusma beata y brutal excitada por predicadores fanáticos, por leyendas sobre profanaciones de la hostia y rituales sanguinarios celebrados por los judíos para infamar la religión cristiana. Robaban hostias consagradas y les escupían y las pisoteaban, y les hincaban clavos y las aplastaban con tenazas para repetir en ellas los suplicios que le habían infligido a la carne mortal de Jesucristo. Secuestraban a niños cristianos y los degollaban en los sótanos de las sinagogas, y bebían su sangre o manchaban con ella la harina blanca y sagrada de las hostias¹⁴ (p. 542).

Pero ese referente tan concreto se abstrae y parece incluir a otra serie de perseguidos y expulsados:

Qué harías tú si supieras que de un día para otro pueden expulsarte, que bastarán una firma y un sello de lacre al pie de un decreto para que tu vida entera quede desbaratada, para que lo pierdas todo, tu casa y tus bienes, tu vida de todos los días, y te veas arrojado a los caminos, expuesto a la vergüenza, obligado a despojarte de todo lo que creías tuyo y a emprender un viaje en un buque que te llevará no sabes adónde [...]. No podrían creer que de verdad iban a expulsarlos, que en unos meses tendrían que abandonar la tierra en la que habían nacido y en la que ya vivieron sus antepasados lejanos, las calles de la ciudad que imaginaron suya, y en la que de pronto no recibían más que signos de odio. [...] Quizás la llave que se correspondía con el gran ojo de la cerradura se la llevaron los expulsados y la fueron legando de padres a hijos en las generaciones sucesivas del destierro igual que la lengua y los sonoros nombres castellanos, y los romances y los cantos de los niños que los hebreos de Salónica y Rodas llevarían consigo en el largo viaje

¹³ Los investigadores modernos han formulado explicaciones muy diversas acerca de las razones que movieron a los Reyes Católicos a decretar la salida de los judíos. Un punto en el que todos coinciden es que en ningún momento se tomó en consideración la alternativa, apuntada en 1432, de elaborar un estatuto legal que permitiera legitimar el judaísmo. Los reinos peninsulares habían llegado a convertirse en una excepción, pues el judaísmo había desaparecido prácticamente de la Cristiandad occidental. Algunos historiadores del siglo XIX llegaron a creer que la medida se tomó por razones económicas. Esta explicación, sin embargo, no resiste el cotejo con lo que sabemos documentalmente. Kriegel, lo mismo que Beinart, recuerda la importancia de la Inquisición. El decreto que firmaron los Reyes fue redactado por Torquemada, y la primer expulsión – la de Andalucía – fue decretada directamente por los inquisidores. Los judíos tenían dos opciones: liquidar, malbaratándolos, sus bienes y emigrar, o aceptar el bautismo. Era, como vemos, una medida corruptora de la fe.

¹⁴ Una de las más monstruosas y horribles acusaciones que hicieron aparecer a los judíos bajo un aspecto terrible fue la de asesinato ritual. Esta acusación se remontaba a los tiempos del paganismo y apareció de pronto en el Occidente cristiano. Ha sido siempre el desconocimiento de las personas, de la cultura y de la realidad judía el caldo de cultivo del que han surgido todos estos relatos y baste como ejemplo cómo los rumores de la profanación de hostias produjeron terribles matanzas en el Sur de Alemania en el año 1298 o la creencia tradicional de que la “muerte negra” había sido conjurada por los judíos que habían envenenado las fuentes públicas.

infernol hacia Auschwitz. De una casa parecida a ésta se irían para siempre la familia de Baruch Spinoza o la de Primo Levi (pp. 543s.).

Aunque recoge también el narrador otra serie de elementos que nos pueden dar fe de la imagen que mediante la escuela franquista se ha tenido en España del judío¹⁵:

Hazaña tan importante de los reyes Católicos como la victoria sobre los moros en Granada y decisión tan sabia como el apoyo a Colón había sido la expulsión de los judíos, que en los dibujos de nuestra enciclopedia escolar tenían narices aguileñas y perillas puntiagudas, y a los que se atribuía la misma oscura perfidia que a otros enemigos jurados de España, de los cuales no sabíamos nada más que sus nombres temibles, masones y comunistas. Cuando nos estábamos peleando con otros niños en la calle y alguno nos escupía le gritábamos siempre: *Judío, que le escupiste al Señor*¹⁶. En los tronos de nuestra Semana Santa los sayones y fariseos tenían los mismos rasgos groseros que los judíos de la enciclopedia escolar (pp. 545s.).

No obstante, en la evolución del moderno antisemitismo ha tenido no poca importancia la centenaria tradición del odio a los judíos y su imagen incrustada en la conciencia europea. Pero, el antisemitismo moderno adquirió ciertas características que lo distinguen, tanto en ideología como en organización, de la animadversión antijudía tradicional. El antiguo odio a los judíos se dirigía principalmente contra sus costumbres religiosas, su forma de vida y sus profesiones. Pero una vez que se convertían al cristianismo su infidelidad desaparecía. Los antisemitas modernos sostienen por el contrario un criterio diferente. Estos antisemitas hablan de la “esencia judía”, ajena y oriental, opuesta al “espíritu cristiano ario” de los pueblos de Europa¹⁷; el judío y el judaísmo, para este

¹⁵ En el campo de la enseñanza la pugna entre nacional-católicos y falangistas se decidió claramente a favor de los primeros. En las escuelas se exaltaba la España imperial, católica y castellana, poblada de héroes y santos. Del fascismo europeo se decía poco. Y en este contexto se enseñaba cómo los judíos eran los enemigos de Cristo y de España, sobre todo al tratar dos periodos históricos: el medieval, centrado en los Reyes Católicos y los crímenes rituales, y el contemporáneo, con frecuentes paralelismos entre ambos.

¹⁶ Fuera de los refranes, hasta muy recientemente se han censurado como propias de judíos acciones como escupir, sobre todo entre niños, y como tirar el pan o ponerlo boca abajo. Es claro el origen medieval de muchos refranes antijudíos, lo mismo que el de muchas leyendas populares de igual cariz.

¹⁷ «El antisemitismo racista y el antijudaísmo religioso difieren profundamente en su definición de lo judío, y en los presupuestos ideológicos que subyacen a las dos concepciones del mundo, la racista y la cristiana [...]. Son dos las coordenadas del antisemitismo español contemporáneo. Por un lado, la repercusión del europeo, y por otro la pervivencia del antijudaísmo tradicional, manifiesta en la imagen popular del judío (lenguaje, leyendas, fiestas) y en la predicación católica contra los “pérfidos judíos” y su crimen de deicidio [...]. El tema judío ha jugado así un papel importante en las luchas ideológicas españolas, mucho mayor de lo que hubiera sido lógico en un país sin judíos» (ÁLVAREZ CHILLIDA [2002, 17]).

antisemitismo, son una realidad biológica y racial, no religiosa, una condición no superable mediante la conversión¹⁸.

Un ejercicio de “responsabilidad” (la representación del Holocausto, la memoria y el testimonio)

El 27 de enero de 1945 la vanguardia de la Armada Roja Soviética descubre por azar Auschwitz y se enfrenta a la gran masacre inimaginable – la mayor crueldad hasta ahora conocida, la incomprensible maldad y sadismo humano desplegados en el plan de exterminio nazi. El genocidio judío es único en la Historia por haber sido perpetrado con el objetivo de una remodelación biológica de la Humanidad, el único completamente carente de una naturaleza instrumental, el único en que el exterminio de víctimas no era un medio, sino un fin en sí mismo. Hannah Arendt (2004, 84) en su ensayo *Eichmann en Jerusalén*, escribe que los nazis han querido «decidir quién debe y quién no debe habitar este planeta», Saúl Friedländer (2004, 12) agrega el siguiente comentario:

Hay algo allí que ningún otro régimen había intentado hacer antes. El régimen nazi alcanzó – a mi entender – una suerte de límite teórico exterior, en este sentido: uno puede considerar un número más grande de víctimas, incluso, y de medios de destrucción tecnológicamente más eficaces, pero cuando un régimen decide – en base a sus propios criterios – que hay grupos que ya no tienen derecho a vivir en la Tierra, como así también el lugar y la forma de su exterminio, entonces uno ha alcanzado el umbral extremo. Desde mi punto de vista, este límite fue alcanzado sólo una vez en la Historia moderna: por los nazis.

Cómo contar Auschwitz y cómo contarse en Auschwitz y después de Auschwitz serán preguntas que empiecen a plantearse a partir de este momento. El origen del debate en torno a la posible, aceptable y legítima representación del Holocausto se remonta al conocido dictum de Theodor Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. No podía haber estetización alguna sobre hechos tan graves y monstruosos. Pero, por otro lado, Adorno también hace del recuerdo de Auschwitz el nuevo imperativo categórico. Ambos preceptos – prohibición del arte y obligación de memoria – parecen mutuamente excluyentes. En esta línea, G. Steiner afirma que cierto tipo de monstruosidades rebasan los límites del lenguaje y llega a decir que ante los extremos de lo atroz parece imponerse el silencio. Cree sin embargo que a los seres hablantes del

¹⁸ Sin embargo, el término acuñado por Marr (uno de los primeros propagandistas del racismo *völkisch* germano) adquirió un éxito tan grande que desde entonces se ha solido llamar antisemitismo a toda judeofobia, hasta el punto de que se habla de antisemitismo cristiano o antisemitismo medieval, con no mucho rigor.

lenguaje – los intelectuales – se impone el deber de transmitir aquellas experiencias que están en el límite de la posibilidad de articularlas. Por tanto, como vemos, este debate encierra una paradoja difícil de resolver: imposibilidad del lenguaje y necesidad del mismo.

Pero consideramos que en lugar de presentarse como una excepcionalidad histórica, Auschwitz se vuelve una herramienta para elaborar una hermenéutica de la barbarie del siglo XX. El proceso de destrucción de los judíos de Europa, analizado por Raúl Hilberg en sus distintas fases – definición, expropiación, deportación, concentración y exterminio – hace de Auschwitz un laboratorio privilegiado para estudiar el inmenso potencial de violencia del que es portador el mundo moderno. El lager constituye una única síntesis de elementos diferentes que uno encuentra en otros crímenes o genocidios, una síntesis que se hizo posible por su anclaje en el sistema social, técnico e industrial, inserto en la racionalidad instrumental del mundo moderno. El hecho de que el Holocausto sea único no implica ningún tipo de superioridad sobre otras atrocidades sino la conveniencia de reconocer su especificidad para la trayectoria de Europa, el proyecto de la modernidad occidental y el pensamiento humanista ilustrado.

Otra cuestión es cómo en la representación del Holocausto las opciones que toma el artista, cineasta o historiador en la plasmación de este referente tienen un peso singular. Bien por la cercanía del acontecimiento, tanto temporal como cultural, por sus dimensiones y por el hecho de su monstruosidad impredicada; el tema se vuelve peliagudo y la mirada del artista y la materia con la que opera se torna especialmente importante. Lyotard utiliza la poderosa metáfora del terremoto para explicar las dificultades de acercamiento a la cuestión. Élie Wiesel, por su parte, dirá que es algo de una naturaleza diferente y aparta el Holocausto de la historia al decir que no puede ser comprendido. Pero según historiadores como Saul Friedlander o Dominick LaCapra, siendo el caso más radical de genocidio en la historia, el Holocausto pone a prueba nuestras categorías conceptuales y representaciones tradicionales, pero no las anula. Para el historiador israelí Yehuda Bauer el genocidio fue cometido por humanos y por razones cuyas fuentes hay que encontrarlas en la historia. Pero existen unos límites que estarían marcados por la noción de “verdad”, como dice Friedländer (2004, 15) «una cierta llamada a la verdad es imperativa».

El problema en nuestro ámbito de estudio, radica no sólo en la creación de literatura sobre este tema sino en la valoración de la misma por parte de la comunidad académica. Como ya hemos apuntado en otra parte de nuestro trabajo, la valoración estética de estas obras ha estado envuelta en criterios poco solventes. A fines de los 80, James E. Young (1990, 23), con su «alternativa hermenéutica de los testimonios literarios del Holocausto», proporcionó un poco de aire fresco a la discusión literaria. Es lícito que los textos sobre la aniquilación de los judíos – opina Young en su libro *Beschreiben des Holocaust* – sean leídos no sólo como información objetiva, auténtica,

también deben ser interrogados acerca de su “textura”. Quien renuncia al acceso propio de la crítica literaria para interpretar tales textos, quien por un falso respeto toma la realidad representada como realidad incondicionalmente creíble, podría sucumbir fácilmente ante una aparente objetividad de lo proporcionado. Lo que en el contexto de la escritura sobre el Holocausto hasta ahora no era problemático, porque existía una (en apariencia) inviolable relación entre la experiencia auténtica y su representación, se volvió un asunto complicado. A partir de ese momento el intelecto ha exigido sus derechos frente a la emoción, más proclive a admirar incluso materiales falsos, ya sea porque están formulados imprecisamente, adulterados o retóricamente expresados.

Con esto se dio un importante paso hacia la “normalidad hermenéutica” en el tratamiento de la literatura sobre el Holocausto. Los libros de Primo Levi y Élie Wiesel, Paul Celan y Jean Améry, Cordelia Edvarson y Ruth Klüger constituyeron la base de una biblioteca de literatura sobre el Holocausto. «Se produjo un conformismo del Holocausto» observa Imre Kertész (en Mihály [2003]) «un sentimentalismo del Holocausto, un canon del Holocausto, un sistema de tabúes del Holocausto y su correspondiente mundo lingüístico ceremonial; se produjeron productos-Holocausto para consumidores del Holocausto». En esta esfera de creación y estudio, hoy dominan las leyes habituales del mercado, circulan teorías, se crean precedentes y se discute de una manera comprometida. Pero hay algo que no existe en su ámbito: la objetividad como meta en la producción, comprensión e interpretación de sus textos. Hoy como ayer, el Holocausto no es un tema como cualquier otro, a partir del cual se pueda hacer arte y literatura como se hace con cualquier otro. Hoy como ayer, frente al Holocausto existen límites para la producción y la recepción que resultan raros en el ámbito de las artes.

La historia de la literatura sobre el Holocausto está inseparablemente ligada a una pregunta: ¿está permitido lo que ella hace? Y si la respuesta es afirmativa, ¿dónde residen los límites éticos y estéticos de la descripción e interpretación? En la literatura del siglo XX no existe nada análogo. Hasta los años 90 y en nombre de las víctimas se habló a favor de una prohibición general de imágenes; así lo hizo Claude Lanzmann en 1994, quien a propósito de *La lista de Schindler* de Spielberg decretó: «El Holocausto es único, ante todo, por el hecho de rodearse con un círculo de llamas, un límite que no es lícito transgredir, porque una medida determinada, absoluta, de atrocidad es intransferible; quien lo hace es culpable de la peor de las transgresiones. La ficción es una transgresión, y estoy íntimamente convencido de que está prohibida toda representación» (Lanzmann en Zunzunegui [2003, 58]).

Si bien ya no es posible negarse a discutir la existencia de una literatura sobre el Holocausto, como hacía Élie Wiesel, ésta ha debido luchar constantemente contra los tabúes (hipotéticos y auténticos) de la representación. Tabú y ruptura del tabú son términos con un espectro de

significado extraordinariamente amplio. En 1948 aparecieron los *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch* (Apuntes de Jacob Littner desde un agujero en la tierra), presentado y garantizado como documento biográfico de un sobreviviente. En 1992 volvieron a publicarse renovados, y ahora como obra del autor Wolfgang Koeppen. Algunos años después de Koeppen, el modelo encontró un imitador. Cuando apareció en 1995, *Bruchstücke*, el libro del sobreviviente Benjamin Wilkomirski, fue considerado una revelación literaria. Pero tres años después, este mismo libro fue denunciado como un relato del autor suizo Bruno Doessekker, y así quedó en evidencia la terrible inseguridad que implica el tratamiento con criterios estéticos de este tipo de textos. Además del escabroso develamiento de una maniobra engañosa que ofreció muchos motivos para la indignación, quedó demostrado que en ningún otro ámbito como en el de la literatura sobre el Holocausto los criterios de calidad se establecen en un terreno muy inseguro.

Por nuestra parte al acercarnos al texto de Muñoz Molina, mediatizados en buena medida por el título que pretende reunificar todas las historias del libro, contemplamos con perplejidad que el conglomerado de atmósferas históricas tan dispares ejerce una fuerte impronta sobre la representación del Holocausto. Si la coyuntura histórica principal de esta novela es el III Reich, la yuxtaposición (y comparación inevitable) con otras hará que se desdibujen los límites de la misma. *Sefarad*, no obstante, no cae en las posturas que hemos señalado que propugnan el carácter irrepresentable de un proceso extremadamente violento y destructivo; no cae en el peligro de “sacralización” o “sublimación”. Por eso ubica este genocidio en el seno de una comunidad textual habitada por voces y tramas de otros genocidios. La tesis defendida por esta novela podría ser que el aniquilamiento de millones de judíos no es ni un “agujero negro” gnoseológico ni el fin de la Historia para la conciencia moderna, sino un reto epistemológico sobre el que se pueden proponer hipótesis y explicaciones. El conocer el Holocausto en perspectiva, es decir, en relación a otras matanzas masivas no sólo no conlleva su simplificación sino que además puede erigirse como una herramienta analítica. Pero como advierte Gómez López-Quiñones:

El énfasis en la historización del Holocausto mediante el cotejo de distintas identidades históricas [...] puede conducir (si no se establece a priori una serie de criterios y límites que justifiquen esa comparación) a la banalización de la idiosincrasia de cada caso (Gómez López-Quiñones [2004, 61]).

Es obvio que *Sefarad* no pretende banalizar la trascendencia de los crímenes del Tercer Reich, pero (sin pretenderlo el narrador) reduce el tamaño y el sentido del Holocausto. Éste es entendido, en la ficción de Muñoz Molina, como un crimen más de los muchos que engrosan la historia del

siglo veinte porque el narrador no emplea suficiente “argamasa narrativa” para reunir y articular en un mismo espacio novelístico referentes tan dispares:

En un mismo capítulo e incluso en el espacio de dos o tres páginas, el narrador evoca y aúna su propio “exilio interior” de funcionario infeliz en una abúlica ciudad de provincias, el aislamiento de Francisco Ayala y Niceto Alcalá Zamora en Argentina, el destierro de Evgenia Ginzburg en un centro de reclusión comunista y el encierro de Milena Jesenska en un campo de concentración nazi. Estos cambios de referente histórico, que desplazan incesantemente el interés narrativo de una década a otra y de un país a otro, sin patentizar nunca los argumentos que legitiman dichas transiciones, responden a la siguiente lógica: en el escenario diacrónico de los exilios, persecuciones y genocidios, un mismo espíritu alienta y unifica todas las desdichadas situaciones (Gómez López-Quiñones [2004, 62]).

Detrás de todos estos acontecimientos hay un “ser común” que otorga una coherencia y continuidad transhistórica. Por tanto, estamos ante un texto que toma muy en cuenta la dimensión individual del sufrimiento, pero esta atención no es compaginada con un cuidadoso repaso de los marcos históricos, de los contextos políticos y de las consecuencias que se pueden extraer de ellos. Esta concepción esencialista de la Historia, heredera del humanismo liberal (una tradición con la que entronca el pensamiento político de Muñoz Molina) obvia que cada trauma social es distinto y que la vivencia individual de un mismo trauma también lo es. La categoría de víctima no funciona como un cajón de sastre en el que todo quepa. Una vez que varios sujetos son sancionados como víctimas, es necesaria una inmediata reflexión sobre los factores ideológicos, sociales, geográficos, raciales, religiosos que particularizan cada caso.

Pero ello no deslegitima el esfuerzo llevado a cabo por Muñoz Molina de dar un lugar al testimonio de los marginados y de los perseguidos. Reivindica el autor el ejercicio activo y consciente de la memoria no sólo como mecanismo configurador de la identidad individual y, por supuesto, de la creación literaria, sino también como una forma de compromiso radical con la dignidad del ser humano¹⁹:

Pasan los años, desaparecen los testigos, las heridas cicatrizan o se olvidan, pero el testimonio de los que lucharon y los que sobrevivieron sigue siendo imprescindible, y su ejemplo es tan pertinente ahora como entonces (Muñoz Molina en Constante [2005, 14]).

¹⁹ Resulta llamativo que otras dos novelas españolas del año 2001 estén presididas por una valoración de la memoria histórica cuyo significado es muy semejante al que aparece en *Sefarad*. Me refiero a *El nombre de los nuestros* y a *Soldados de Salamina*. Sus respectivos autores – Lorenzo Silva y Javier Cercas – reivindican la necesidad de proteger activamente el recuerdo de los perdedores de nuestra historia: los soldados que lucharon en la guerra de África, en el primer caso, y los combatientes republicanos de la Guerra Civil en el segundo.

Antonio Muñoz Molina insiste en que lo que cuenta no es una ficción, que lo que le interesa es contar la realidad, convertirla en literatura para que perdure en la memoria: «da pereza o desgana inventar, rebajarse a una falsificación inevitablemente zurcida de literatura. Los hechos de la realidad dibujan tramas inesperadas a las que no puede atreverse la ficción» (p. 214). «He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro. Algunas las he escuchado contar y llevaban mucho tiempo en mi memoria. Otras las he encontrado en los libros» (p. 597).

El hispanista austríaco Erich Hackl, conocedor de la literatura sobre el Holocausto, siguió con lupa el trabajo de documentación realizado por Muñoz Molina. En su opinión, *Sefarad* adolece de defectos graves que para nosotros no alteran el resultado del libro. Creemos que poco importa para la configuración y propósito de la novela que Jean Améry abandonara Viena en diciembre de 1938 en lugar del 15 de marzo de 1938 o que Víctor Klemperer tuviera cincuenta y dos años en 1933 en lugar de los “casi sesenta” que indica el jiennense. Como sostiene Justo Serna (2001b, 7) en un artículo publicado en el mismo medio semanas más tarde: «Los posibles errores de AMM no destiñen el color que el novelista le da al conjunto, puesto que ese grado de exactitud no es necesario para los fines de la novela». Otro hecho es, como ya he analizado anteriormente, el acopio de elementos acaso demasiado heterogéneos que componen el libro y su no delimitación clara. Esta crítica no debe llevar a actitudes tan ofensivas como aquellas en las que se tacha al autor de tomar como rehenes a sus protagonistas u otras acusaciones de “revisionismo histórico” que creemos están fuera de lugar²⁰.

La figura del “otro” y “los otros” reales

Para entender el sentido y el valor de la figura de los judíos, en la literatura en general y en este caso en particular, hay que intentar situarla en un marco ideológico y sociocultural muy amplio: el que forman la figura del “otro”, de “los otros” o de la “otredad” y sus relaciones con el resto de los sujetos del sistema cultural. El judío, en la tradición española y europea, es una representación más del “otro”: del pueblo con el que se comparte espacio e historia, pero que es muy distinto en lo cultural y en lo religioso, competidor en lo económico y antagónico u hostil – o más bien hostilizado – en lo social y en lo político. Muñoz Molina utiliza esta figura para encarnar con ella a todos los “otros” posibles porque cada sistema necesita a un elemento a marginar bien sea el judío, el negro o el drogadicto. Cada realidad crea sus márgenes y *Sefarad* nos invita a un ejercicio

²⁰ Para más información sobre esta polémica, revisar los artículos aparecidos en *Lateral* (nn. 78, 79-80, 81) y FORTES (2003).

permanente de empatía con esos individuos dispersos y múltiples: «Y tú qué harías si supieras que en cualquier momento pueden venir a buscarte» (p. 71).

Parece de este modo, según la tesis del libro, que todos estamos condenados, que todos podemos ser otros porque el tiempo nos transforma continuamente. De este modo, los protagonistas y los lectores tienen la ilusión de participar en la intensidad de una vivencia humana común. Cada individuo que espera inmóvil una llamada, el chirrido de la puerta, el motor de un coche, es al mismo tiempo el único y todos los individuos que sufren. Todos son, y todos somos, pasajeros de los mismos trenes según nuestro autor. Muñoz Molina recoge la idea kafkiana de que no sólo los sanos se apartan de los enfermos sino que también los enfermos se apartan de los sanos; y se apropia de ella para sostener que uno puede estar enajenado, alienado, marginado por su propia voluntad. Tarde o temprano el abandono de la realidad, según esto y enlazando con William Blake, se convierte en una trampa. El deseo necesita realidad, necesita acción: «Quien desea y no actúa, engendra la peste» (p. 234).

No sólo somos otros porque nos multiplicamos en el tiempo, sino también porque existimos a través de las miradas y las memorias de los que nos conocen y porque no existimos ya que, como escribió Pascal: «mundos enteros nos ignorar» (pp. 467, 503). Disperso en el tiempo, en el espacio y en las conciencias ajenas, nulificado por la inconsciencia infinita:

Eres cualquiera y no eres nadie, quien tú recuerdas y quien inventan y recuerdan otros, los que te conocieron hace tiempo, en otra ciudad y en otra vida y se quedaron de ti como una imagen congelada de quien eras entonces (p. 452).

La otredad surge del odio de la mirada del verdugo hacia la víctima, de la crueldad de la guerra, del lado oscuro de la civilización y del alma humana. No hay ningún detalle que no esté inserto dentro de un discurso explicativo que lo lleva todo al concepto del yo. No sólo se comporta Muñoz Molina como otro, un extraño respecto a los estados de su yo, sino que además es consciente de ello. Por ello vincula elementos autobiográficos explícitos – Úbeda, Granada, Madrid, funcionariado, viajes, etc. – con otros de la gran noche de Europa. Es un viaje al pasado, pero no para que en él se complazca la nostalgia, sino para comprender e iluminar la realidad del presente, para asumir lo que somos a partir de lo que no hace mucho fuimos, y en cuyos ecos seguimos siendo. Es la certidumbre de la mirada reconociéndose en la propia imagen revelada.

No deja de resultar ilustrativo que el narrador de la novela, al abordar la problemática de los virus mortales, de la pérdida de un progenitor, del encierro de una monja, se decante por la “ficción pura”, es decir, por la invención de personajes anónimos que no cuentan con un referente real reconocible. Sin embargo, al tratar los genocidios perpetrados por Stalin y Hitler, el narrador sólo se

decanta por personajes con referentes históricos concretos. Así Primo Levi, Walter Benjamín, Kafka, Víctor Kempeler, Willi Münzenberg o Jean Améry.

El narrador propone un acercamiento a una serie de individuos acosados por los dos grandes totalitarismos del siglo veinte y, también, un acercamiento a una determinada tradición textual. Una tradición que conoce, admira y reivindica. Esta novela es, de hecho, la historia de un escritor y la de un lector que nos mantiene al tanto de los libros que consulta, disfruta y utiliza para su propia novela: «Me quedo leyendo hasta muy tarde a Willi Münzenberg» (p. 160) o «Lea el libro que escribió Jean Améry sobre el infierno del campo» (p. 475). Esta novela tiene un carácter metaliterario porque entabla un diálogo explícito con otros textos y los reorganiza para conformar un nuevo discurso, que siguiendo a Gerard Genette podríamos denominar literatura “en segundo grado”. Literatura sobre literatura, literatura que vuelve a contar lo que otra narración ya contó, literatura que hace de sí misma la auténtica protagonista del relato.

Al hablar de los supervivientes de los campos de exterminio nazis que se atrevieron a escribir su testimonio, Rachel Ertel dice que esa escritura es a un tiempo un doloroso esfuerzo de amnesia y de videncia, que mezcla recuerdos reales e imaginarios, con lo nunca visto, lo nunca dicho²¹. Para muchos, la fe en poder contarlo, dejar testimonio, fue una de las pocas razones para seguir viviendo. El problema llega al intentar encontrar un lenguaje apropiado. «Cuando estaba en el campo de concentración – escribe Levi (2005a) – tenía siempre el mismo sueño: soñaba que regresaba, que volvía con mi familia y les contaba, pero no me escuchaban. [...] Simon Wiessenthal cuenta en sus memorias que un SS le dijo que aún en caso de que sobreviviese, nadie le creería una sola palabra». Los que intentaron dar testimonio inmediatamente después de la liberación se encontraron con el rechazo. La carga de la experiencia y, en muchos casos, la culpa de haber sobrevivido los llevó al suicidio. Decía Levi que todos los supervivientes, por suerte o por habilidad, sólo son falsos testigos: los verdaderos testigos habrían recorrido la experiencia hasta el final, hasta morir de ella.

Parece que la intención de Muñoz Molina es una «rehabilitación del testimonio». Rehabilitación que no sólo procede de absorber la palabra de esos testimonios y de esos testigos²².

Dice Jorge Semprún:

Dentro de poco, cuando todos habremos muerto, nadie podrá intentar recordar, para compartirlo, o lanzarlo en desafío al mundo en torno, el recuerdo de una explanada de campo de concentración [...] Es probable, es seguro incluso, que la literatura secundaria, la de comentario o

²¹ Rachel ERTEL (1993) se refería a la experiencia concreta de los poetas judíos que escribían en yidish.

²² Carlo Ginzburg o Giorgio Agamben, entre otros, han subrayado de qué manera la palabra testigo no significa sólo la presencia de alguien como tercero (terstis) en un litigio, sino que, sobre todo, apunta (a través de la etimología superstes) en dirección del que ha vivido una determinada experiencia, la ha hecho suya y está en condiciones de testificar sobre la misma. De manera aún más precisa Agamben recordará que testigo en griego se dice *martis*, mártir, palabra que deriva de un verbo cuyo significado es “recordar”.

reflexión, proseguirá su labor. Pero, si no hay memoria de verdad, vivaz y verídica, ¿quién contará a las nuevas generaciones, a las de nuestros nietos, aquella historia?, ¿quién transmitirá esa memoria? La única posibilidad de que tal cosa ocurra reside en que la ficción narrativa se apodere de dicha materia histórica (Semprún [2005, 34]).

Así añadirá que esta idea puede provocar repulsa, pero que no será más que volver a los orígenes ya que el primer libro sobre la experiencia concentracionaria occidental, *Los días de nuestra muerte*, de David Rousset, es una novela.

Las turbulencias de la historia a veces encajan de una manera misteriosa con las de la biografía personal. Esto se ejemplifica muy bien en el caso de dos de los autores más citados y glosados por Muñoz Molina: Primo Levi y Jean Améry²³.

Según sus propios testimonios, ambos se volvieron judíos en Auschwitz. No obstante, eran judíos profundamente asimilados y pertenecían completamente al universo secularizado del judaísmo occidental. Criados en un medio laico, arraigados en la cultura de sus países, ajenos a la tradición y a la religión hebraicas, ateos por convicción filosófica, eran judíos por una suerte de anamnesia existencial que partía de la experiencia concentracionaria. Así llevaban su condición judía inscrita en la piel, en el número que les tatuaron en el brazo al llegar al lager y que se convertirá en un elemento fundamental de su identidad. Sus testimonios no se limitan a describir la experiencia vivida, sino que son indisociables de una reflexión sobre la condición del hombre en Auschwitz. En este sentido, pertenecen a una categoría particular de la literatura sobre el genocidio que Annette Wieviorka calificó de “ontológica”. Son intelectuales de izquierda – según Jean Améry, el intelectual “comprometido” sólo podía ser de izquierda – pero libres de toda ortodoxia ideológica y, a diferencia de muchos otros supervivientes políticos del genocidio, jamás les obsesionó insertar su testimonio en una visión teleológica de la historia.

Hans Maier, más conocido como Jean Améry, reflexiona hasta su muerte sobre el papel que el testimonio de los supervivientes tiene en la Alemania posterior al nazismo. *Más allá de la culpa y la expiación* es una obra amarga y glacial en el que el recuerdo no ocupa todo el relato sino que constituye la trama donde se inserta una meditación filosófica sobre la condición humana en Auschwitz: la violencia, la incomunicabilidad, la aniquilación de la mente, la culpabilidad y el resentimiento, el desarraigo y la ausencia de una *Heimat*. Una sesión de tortura en el búnker de Breendonk bastará para quebrantar la fe en la lógica como vehículo de conocimiento y abismarle en un solipsismo radical:

²³ Cf. LEVI (1989), concretamente el capítulo titulado “El intelectual en Auschwitz” (pp. 109-27). Para una comparación entre ambos intelectuales judíos léase el capítulo VII de TRAVERSO (2001, 181-202).

Quien ha sido torturado lo sigue estando [...]. Quien ha sufrido el tormento no podrá ya encontrar lugar en el mundo, la maldición de la impotencia no se extingue jamás. La fe en la humanidad, tambaleante ya con la primera bofetada, demolida por la tormenta luego, no se recupera jamás (Améry en Levi [2005a, 26]).

El lector se percatará de que, en cuanto superviviente que ha padecido tortura y persecución, Jean Améry no puede dejar de considerar la deportación y el exterminio como crímenes ni dejar de exigir un justo castigo a los responsables. Su perspectiva no se sitúa más allá de la valoración moral y jurídica del genocidio como delito que reclama responsabilidades penales, sino que más bien previene contra una interpretación expiatoria del sufrimiento y de la muerte de las víctimas, implícita en el significado etimológico del término “holocausto”. Respira por una herida que se niega a cerrar, un estigma que se convertirá en su principal seña de identidad, en su inalienable propiedad, tras haber sufrido un proceso de despropiación que comenzó con sus enseres y acabó con el lenguaje, la patria, la dignidad y el derecho a la vida. Su actitud, como bien reseña Muñoz Molina, varía considerablemente con la de su compañero de lager: Primo Levi (al que llamará “el perdonador”).

Este judío italiano fue deportado a Auschwitz en febrero de 1944 y salió de allí, moribundo, un año más tarde. Su primer libro de testimonio, *Si esto es un hombre*, apareció en Italia en 1947, sin suscitar gran interés. Algunas de sus obras evocan las experiencias en el lager: *La tregua*, *Ahora o nunca*, *El sistema periódico*. Y escribirá un libro de reflexiones sobre las mismas, *Los hundidos y los salvados*. La actitud adoptada por Levi con respecto a los agentes del mal puede describirse así: ni perdón ni venganza, sino justicia. Con la “zona gris” designa a todos los que no puede clasificar sencillamente como “detenidos” o “guardianes”. En efecto, tanto en el lager como en el gulag, los guardianes superiores, SS o NKVD, se aseguraron la ayuda de numerosos detenidos: capos reclutados entre los criminales comunes, personal técnico o médico, obreros especializados. Aquellos individuos participaban a la vez de ambas categorías. Pero no es admisible confusión alguna entre verdugos y víctimas. Al mismo tiempo, Levi se siente irritado ante quienes describen a los criminales como la encarnación de un mal absoluto²⁴. Levi observa también en el universo de los campos de concentración toda clase de acciones que parecen ilustrar la violencia “inútil”. Pero, según Todorov, la acción que parecía inútil encuentra, en otro plano, su racionalidad. Deshumanizar a los detenidos era lógico porque consolidaba la fuerza de los alemanes y su poder. Levi optó por el camino de la razón y la discusión y comentaba con escepticismo la actitud de Jean Améry.

²⁴ *Saló o los 120 días de Sodoma*, de Pasolini, que mezcla la historia de la república fascista de Saló con reminiscencias de Sade, provocó en Primo Levi una reacción negativa.

El opresor sigue siéndolo, y lo mismo ocurre con la víctima: no son intercambiables, el primero debe ser castigado y execrado (pero, si es posible, debe ser también comprendido); la segunda debe ser compadecida y ayudada (Levi [2005a, 27]).

Pero una sospecha se apodera de Levi: Auschwitz no ha servido de nada, la abrumadora historia de la humanidad prosigue su curso. Cuarenta años de reflexión sobre las lecciones de Auschwitz le enseñaron que, más allá de la culpabilidad directa de cierto número de individuos, el gran responsable de la catástrofe era la indiferencia y la pasividad de la población alemana. Levi no olvidaba la larga cadena de violencias, incluyendo verdaderos genocidios, que jalonaron la historia de la humanidad, antes y después de Auschwitz, pero el sistema concentracionario nazi seguía siendo para él un *unicum* de la historia.

Estas reflexiones serán recogidas en *Sefarad*; ya que este texto esgrime una retórica de antificcionalidad, argumentando su propia información y legitimando su discurso con el apoyo de una bibliografía prestigiosa. El narrador parafrasea y glosa con sus propias palabras una serie de datos que estos autores mencionan en sus libros de memorias.

Así entre *Sefarad* y la realidad del Holocausto median varios textos. Persigue un ideal de transparencia, una realidad denotativa con una realidad para la que “lo literario” parece excesivo o insuficiente. De hecho, en el final del libro aparece un apéndice donde añade unas “notas de lectura” que guiaron su narración y su conocimiento de la materia. Muchas de esas lecturas ya habían sido nombradas en el cuerpo de la novela (incluso en varias ocasiones) y en esta repetición podemos notar un claro síntoma de ansiedad. Es precisamente esta insistencia en los nombres propios y en las obras de la tribu letrada la que acaba alejando a *Sefarad* de su conato de realismo epistemológico: entre su narración y el Holocausto parece haber tan sólo textos. Aunque se encuentra una justificación coherente en la falta de erudición sobre la materia de los lectores españoles, no parece que justifique por sí sola este *tour de force* que entabla con una determinada tradición narrativa.

María Jesús López Navarro

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura

Campus de cartuja s/n

ES – 18071 Granada

mjln@correo.ugr.es

Bibliografía general y específica

Agamben, G. (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el texto. Homo sacer III*. Valencia. Pre-textos.

Álvarez Chillida, G. (2002) *El antisemitismo en España: La imagen del judío (1812-2002)*. Prólogo de J. Goytisolo. Madrid. Marcial Pons. Ediciones de Historia.

Améry, J. (1999) *Levantar la mano sobre uno mismo: Discurso sobre la muerte voluntaria*. Traducción de M. Siguan y E. Aznar. Valencia. Pre-Textos.

Améry, J. (2004) *Más allá de la culpa y la expiación: Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Traducción, notas y presentación de E. Ocaña. Valencia. Pre-Textos.

Arendt, H. (2004) *Eichmann en Jerusalén*. Traducción de C. Ribalta. Barcelona. Debolsillo.

Asan, J.H., Izquierdo Benito, R. (coord.) (2001) *Judíos en la literatura española*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.

Baer, A. (2002) La representación del holocausto y sus límites. In *Raíces*. 50-51 (año XVI). 15-9.

Ben-Sasson, H.H. (dir.) (1991) *Historia del pueblo judío: La Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid. Alianza Editorial.

Constante, M. (2005) *Los años rojos: Españoles en los campos nazis*. Prólogo de A. Muñoz Molina. Barcelona. Galaxia Gutenberg Círculo de lectores.

Díaz-Mas, P. (1993) *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona. Riopiedras Ediciones.

Ertel, R. (1993) *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*. París. Éd. du Seuil.

Fernández Hoyos, S. (2002) Sefarad, una novela de novelas. In *Cuadernos Hispanoamericanos*. 624. 142-45.

- Fortes, J.A. (2001) Antonio Muñoz Molina. Sefarad: una novela de novelas. In *Quimera*. 204. 62-3.
- Fortes, J.A. (2003) *La Guerra literaria: Literatura y falsa izquierda*. Tierradenadieediciones. Madrid.
- Fortes, J.A. (2004) *Escritos intempestivos: Contra el pensamiento literario establecido*. Granada. I&CILE Ediciones.
- Friedländer, S. (2004) *¿Por qué el holocausto?: Historia de una psicosis colectiva*. Traducción de F. Warschaver. Barcelona. Gedisa.
- García-Posada, M. (2001) La novela de los acusados. In *Babelia. El País*. 17 marzo 2001. 5.
- Gómez López-Quñones, A. (2004) El Holocausto según Antonio Muñoz Molina: Ética y escritura en Sefarad. In *Ojancano*. 26. 59-75.
- Hackl, E. (2001a) El caso Sefarad. Industrias y errores del santo de su señora. In *Lateral*. 78. 20-9.
- Hackl, E. (2001b) La responsabilidad de escribir sobre personas reales. In *Lateral*. 81. 6.
- Hernández González, C. (2001) El secreto de la memoria: el amor conventual en Sefarad. In *Elvira*. 2. 129-47.
- Katarzyna Beilin, O. (2002) Muñoz Molina, Antonio. Sefarad, una novela de novelas. In *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 2/27. 339-42.
- Keller, W. (1994) *Historia del pueblo judío: Desde la destrucción del templo al nuevo estado de Israel*. Barcelona. Ediciones Omega.
- Lahoz Rozas, E. (2001) Cambalache judío. In *Lateral*. 78. 19.
- Levi, P. (1989) *Los hundidos y los salvados*. Barcelona. Muchnik.
- Levi, P. (2001) *La tregua*. Traducción de P. Gómez Bedate. Barcelona. Muchnik Editores.

Levi, P. (2005a) *Los hundidos y los salvados*. Traducción de P. Gómez Bedate. Barcelona. El Aleph Editores.

Levi, P. (2005b) *Si esto es un hombre*. Traducción de P. Gómez Bedate. Barcelona. El Aleph Editores.

Loew, C. (2001) ¿Para qué sirve la literatura?. *Lateral*. 78. 30-1.

Martín, S. (1992) Antonio Muñoz Molina: identidad, memoria y deseo. In *Cuadernos Hispanoamericanos*. 504. 155-58.

Martínez Torrón, D. (2001) Muñoz Molina, Antonio. Sefarad, una novela de novelas. In *Cuadernos Hispanoamericanos*. 613-614. 278-80.

Mate, R. (2003) *Memoria de Auschwitz: Actualidad moral y política*. Madrid. Editorial Trotta.

Méchoulan, H. (ed.) (1993) *Los judíos de España: Historia de una diáspora (1492-1992)*. Prólogo de E. Morin. Madrid. Editorial Trotta.

Mihály, D. (2001a) ¿Cómo contar bien el Mal?. In *Lateral*. 77. 30.

Mihály, D. (2001b) La nueva clandestinidad: Conquista de espacios para una opinión pública. In *Lateral*. 79-80. 5.

Mihály, D. (2001c) La infranqueable dificultad de quedar bien. In *Lateral*. 81. 5.

Mihály, D. (2003) Kertész: Celebración universal del fracaso. In *Letras libres*. 49 (año V). 60.

Muñoz Molina, A. (2001a) *Sefarad*. Madrid. Alfaguara.

Muñoz Molina, A. (2001b) El caso Hackl: El autor de Sefarad responde. In *Lateral*. 79-80. 6-7.

Said, E. (2005) *Reflexiones sobre el exilio: ensayos literarios y culturales*. Barcelona. Debate.

Sánchez Cuervo, A.C. (2004) Bibliografía. In *Anthropos*. 203. 69-75.

Sartre, J.-P. (2005) *Reflexiones sobre la cuestión judía*. Traducción de J. Salabert. Barcelona. Seix Barral.

Semprún, J. (2005) *Entrevista a Jorge Semprún*. *El País Semanal*. 23 enero 2005. 34.

Serna, J. (2001a) Vidas posibles. In *Lateral*. 78. 17-9.

Serna, J. (2001b) El problema de los mundos posibles. In *Lateral*. 79-80. 7.

Serrano de Haro, A. (2000-2001) Selección bibliográfica del proyecto de investigación La filosofía después del Holocausto. In *Raíces*. 45 (año XIV) 41-7.

Steiner, G. (1983) *Heidegger*. México. FCE.

Todorov, T. (2002) *Memoria del mal, tentación del bien: Indagación sobre el siglo XX*. Traducción de M. Serrat Crespo. Barcelona. Península.

Todorov, T. (2003) *Hope and Memory*. Princeton. Princeton University Press.

Traverso, E. (2001) *La historia desgarrada: Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Traducción de D. Chiner. Barcelona. Herder.

Vásquez, J.G. (2001) Las tradiciones de Muñoz Molina: una trayectoria de autor. In *Lateral*. 78. 30-2.

Wahnón, S. (2001-2002) Josef K. era inocente: sobre El proceso de Kafka. In *Raíces*. 49 (año XV). 43-50.

Wahnón, S. (2002) Cuestiones de retórica antisionista: el caso Saramago. In *Raíces*. 52-53 (año XVI). 39-46.

Young, J.E. (1990) *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the consequences of interpretation*. Bloomington. Indiana University Press.

Zunzunegui, S. (2003) Poder de la palabra: las películas de Claude Lanzmann sobre el Holocausto. In *Letras de cine*. 7. 55-9.