

“Yo iba a Auschwitz pero ya no”. El comprador de aniversarios de Adolfo García Ortega y las posibilidades de acercarnos a la Historia desde la (meta)ficción

Luis María Romeu Guallart
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ABSTRACT

Several theories on the Postmodernity have denied the absolute speeches that were establishing the Occidental Civilization. This way, the same History and his its traditional relation with novel is being questioned and there arise voices that claim the possibilities of the fiction to speak about the reality. Already, they will not do this from the veracity of the historical information but from the "ethics"; it is the Postmodern Realism. *El comprador de aniversarios* de Adolfo García Ortega takes part of these poetics recovering the real and literary figure of Hurbinek, a child murdered in Auschwitz, to whom he plays at creating futures -anniversaries- as a way of social and historical denunciation. The novel presents this way a particular and postmodern use of the classic metaficción, antagonist of the mimesis, cornerstone of the traditional realism.

Keywords: Posmodernity, realism, fiction, History, metafiction, Shoah.

Varias teorías sobre la Postmodernidad han levantado la veda sobre los discursos absolutos que cimentaban la Civilización Occidental. Así la misma Historia y su relación tradicional con la novela es puesta en entredicho y surgen voces que reclaman las posibilidades de la ficción para hablar de la realidad. Esto no lo harán ya desde la veracidad del dato histórico sino desde la "ética"; es el Realismo Postmoderno. *El comprador de aniversarios* de Adolfo García Ortega participa de esta poética recuperando la figura real y literaria de Hurbinek, un niño asesinado en Auschwitz, al que juega a crearle futuros – aniversarios- como un medio de denuncia sociohistórica. La novela presenta así un particular y posmoderno uso de la metaficción clásica antagonista de la mimesis, piedra angular del realismo tradicional.

Palabras clave: Posmodernidad, realismo, ficción, Historia, metaficción, Shoah.

Durante los últimos treinta años el mundo cultural occidental ha sido afectado por el debate de la Postmodernidad. Uno de los ejes del mismo ha debatido la posibilidad del lenguaje, de la comunicación y de la Historia. El descrédito de los grandes discursos, de los llamados “metarrelatos”, ha contribuido tanto a socavar la capacidad tradicional de la obra literaria para dirigirse a la realidad como la fidelidad del discurso histórico. El relato acerca de nuestro pasado, ámbito antaño celosamente velado por los historiadores, es ahora revisitado por una antigua enemiga suya, la novela. Las fronteras se vuelven permeables.

El realismo literario tradicional – decimonónico y de mitades del XX – descansaba en la observación y la mimesis. Los cánones planteaban que si esta última se rompía, por ejemplo con la metaficción, el realismo era imposible.

Sin embargo estas últimas décadas nos han sorprendido con la aparición de narraciones que han sabido volver la vista a la realidad y a la historia rompiendo la mimesis. Es decir, sin dejar de ostentar su condición de artefacto y utilizando, las más de las ocasiones, importantes recursos metafictivos.

En este orden de cosas, críticos como Joan Oleza se ha planteado la posibilidad de existencia de un nuevo realismo – un Realismo Postmoderno¹ – que pueda basar su poética en la ficción.

Un curioso ejemplo de este tipo de narraciones es *El comprador de aniversarios* de Adolfo García Ortega. Es la historia, contada en primera persona, de un escritor que, obsesionado con las imágenes del Holocausto, emprende en nuestros días un viaje a Auschwitz (“incómodo, largo, poco agradable. «Una peregrinación tal vez pero nunca de turismo. ¿Cómo hacer turismo en Auschwitz?»”). Se trata de un viaje en busca del conocimiento, de un *bildungsroman*. Su intención como novelista es contar la vida de un niño que nació y murió en el campo de concentración: Hurbinek. El juego especular de *El comprador de aniversarios* es proponer una posible equiparación final de esa novela que pretende escribir el protagonista con el libro que el lector tiene entre manos. Este narrador, para llevar a cabo su objetivo, necesita saber más sobre Hurbinek, su entorno y su historia. Sin embargo, la acción sufrirá un vuelco; el narrador tiene un accidente en la autopista alemana y jamás llegará a Auschwitz. Su novela, a cambio, tiene que ser imaginada desde la cama de un hospital de Frankfurt, y se convierte así en una serie de vidas (im)posibles del niño en caso de haber sobrevivido, en la historia de unos hipotéticos padres, en los avatares probables de sus compañeros de terror (tanto los nazis como los prisioneros), etcétera. La imaginación le sirve al postrado narrador para elaborar toda una red de historias que, mezclando la realidad y la ficción, dan cuenta de uno de los más vergonzosos y terribles episodios de la historia occidental reciente.

Esta narración aporta un original elemento metafictivo. El protagonista, el mismo Hurbinek, existió tanto real como literariamente. Aparece en apenas un par de páginas de la segunda novela de la “Trilogía de Auschwitz” de Primo Levi – *La tregua* (1963) – donde el escritor italiano narra sus estremecedoras memorias del campo de concentración y la vuelta a casa. Se

¹ Varios han sido los trabajos sobre el tema que han centrado la labor de este crítico. Algunos de sus artículos fundamentales sobre este tema vienen referidos en la bibliografía del final del presente artículo.

trata pues de un “personaje prestado” al que el narrador intentará “crearle aniversarios”.

En las siguientes líneas procuraré repasar brevemente la poética de este Realismo Postmoderno, presente en esta novela. Para ello es conveniente comprender la estructura de la narración. Ésta aparece dividida en dos planos; por un lado la historia, lineal, del escritor que pretendía ir a Auschwitz y yace postrado en la cama del hospital, por otro, la novela que este escritor imagina, de la que el lector apenas posee una serie de retazos e historias sueltas. Solo la primera corresponde a una novela completa (con una acción, personajes, espacio o tiempo). La segunda, aquella que se pretende construir, no se cierra nunca, y el lector solo asiste a unos cuantos episodios, a veces desordenados cronológicamente, de la misma (historias sobre Hurbinek, sobre sus compañeros, sobre sus padres, sobre sus posibles futuros en caso de no haber muerto, etcétera). El narrador presenta, sin embargo, continuos paralelismos entre su situación y la de Hurbinek (y aquellos a los que el niño representa). Como ya he apuntado, estamos, en todo caso, ante un caso de metaficción muy utilizado tradicionalmente en las novelas con protagonistas escritores. Solo un planteamiento metafictivo muy postmoderno de esta novela nos permite “darle la vuelta” y equiparar la novela sobre los aniversarios de Hurbinek (cuyo autor es el narrador) y la obra de García Ortega que tenemos entre manos².

La historia de un niño que no fue. Ficción, realidad e historia.

En la particular hibridez de esta poética, el realismo ya no basa su trabajo en la observación sino que, tomando como elementos de base los pertenecientes a la realidad empírica los transforma, los mezcla con elementos ficcionales y les da un sentido ético cuyo producto final, en forma de novela, es transmitido al lector. Ésta es la raíz fundamental de la poética del Realismo Postmoderno. La novela se concibe como un acto comunicativo y el mensaje del mismo puede muy bien estar implícito en la hibridez de elementos reales/históricos y ficcionales. Sobre todo, las más de las veces, éste suele ser de contenido ético y, desde ahí, se produce la vuelta a la realidad, la reconciliación con la misma. La ética supera las imposibilidades de la ficción para dar cuenta de la realidad. Esto sucede en la narración que ahora nos ocupa. En una interesante crítica a la novela de Ortega, Juan Ángel Juristo afirma:

Hay en la narrativa de García Ortega [...] una tendencia claramente definida hacia una literatura de síntesis. [...] En esta novela, esta tendencia se resuelve en un feliz maridaje entre ficción y documento que se revela como la única vía capaz de dar cuenta del horror del campo de exterminio. (Juristo, 2010)

Los elementos verificables empíricamente pertenecen, en *El comprador de aniversarios*, al Holocausto (la *Shoah*). El escritor está muy informado de los acontecimientos, personas y lugares vinculados al terror de Auschwitz. La lista

² Al menos, en mi opinión, esa coincidencia es la que busca el escritor, al equiparar el título de la novela no con lo sucedido en la acción primera (según la cual, por ejemplo, podría haberse titulado, perfectamente, “Desde el hospital de Frankfurt” o, aún mejor, “Yo iba a Auschwitz, pero ya no”). En realidad, a nivel puramente narrativo, esta identificación final entre ambos niveles diegéticos no se da. La novela sobre Hurbinek nunca “cobra cuerpo” dentro de la narración principal que el lector tiene entre manos.

es larga: lo que de verdad se sabe de Hurbinek (lo contado por Primo Levi), la vida antes, durante y después del campo del propio Primo Levi, las torturas y barbaridades con que los nazis sometían incluso – y sobre todo – a los niños del campo, la vida de los alemanes en Auschwitz, etcétera. Nada escapa a la documentación de este cuidadoso escritor (y, en ello, podríamos decir que se comporta como un autor del realismo tradicional). Metafictivamente, como luego presentaré, tenemos acceso al “taller” de este creador. Así, recordando varias terribles imágenes, ya lamentablemente históricas, que salieron a la luz una vez terminado el conflicto, afirma:

Esas imágenes me impresionaron tanto que luego, con los años, he querido saber más y más acerca de las razones de esa masacre, de esa aniquilación, saber quiénes fueron los culpables y quiénes las víctimas, saber la verdad de la Historia. He querido conocer los *detalles*. He leído testimonios, he buscado testigos, he estado en algunos escenarios de los hechos. Me he sentido judío, ruso o cualquiera de las víctimas perseguidas, humilladas, borradas, eliminadas como seres humanos, trituradas sin más motivo que su existencia. (García Ortega, 2008, p. 97)

El lector asiste conmovido a escenas históricas de torturas y muertes detalladas en toda su crudeza. Véase, a modo de ejemplo, el cruel capítulo VI, titulado “Ese hueco ahí en la clavícula” que era donde el infausto doctor Mengele infiltraba a veces sus inyecciones de petróleo o ácido fénico en los niños con el fin de experimentar acerca del dolor.

Es imposible no pensar en los niños a quienes mataron los nazis, ni en los modos tan crueles y salvajes cómo lo hicieron. Y es imposible no estremecerse, si se saben. Al pensar en Hurbinek, al crear el universo de Hurbinek, es imposible también abstraerse de que, como él hubo miles, cientos de miles de niños, judíos y no judíos, aplastados por la vorágine criminal de los alemanes. (*ibidem*, p. 7)

Acto seguido, el narrador pasa a repasar pormenorizadamente una serie de terribles procedimientos nazis que ahora no reproduciré. En esta descripción ya mezcla los horrores que conoce, acerca de los que se ha documentado, con aquellos que bien pudieron ser inflingidos a Hurbinek, pues el caso es que tan poco sabemos de este niño, impedido de caderas abajo, que nos vemos obligados a elucubrar si su minusvalía sería simplemente genética o, lo que es más probable, fruto de las condiciones de vida del campo y los experimentos alemanes. Se trata de un durísimo capítulo que, según confesión del propio autor, hubo quien llegó a plantearle que lo suprimiera de la redacción final de la novela. Esta crudeza García Ortega la defiende así:

Sobre esto de las atrocidades he sido criticado en mi país, incluso personas cercanas a mí me pidieron que rebajara el tono “cruel” del libro, pero yo no quise. Les dije: “Los crueles fueron los nazis y sus cómplices, no yo. *Yo sólo imagino lo que la realidad ha hecho*”. Y ello porque me di cuenta de que sólo contando con toda su crudeza los horrores reales que hacían a los niños, mi novela podía ser eficaz en el principal objetivo que me marqué: restituir la conciencia colectiva de todos los niños asesinados. Ser blando o elíptico llevaba

mi novela al callejón de la piedad. *Y yo quería que mi novela provocase lágrimas, angustia, una mínima parte de dolor.* (Avitov, 2010)³

Quisiera ahora llamar la atención sobre la afirmación “yo sólo imagino lo que la realidad ha hecho”. La novela transcurre con una serie de episodios históricos y otros que no acaecieron realmente, pero que, según el escritor, sucedieron, seguro, a otros protagonistas con nombres distintos. Esto eleva a la categoría de símbolos a los personajes no históricos de esta narración. El autor no puede valerse de la experiencia (no estuvo allí), por lo que debe recurrir a dos importantes alternativas. Desde la imaginación y la documentación es capaz de construir una narración que logrará un nuevo y diferente acercamiento a la realidad de la *Shoah*, tantas veces ya comentada en nuestra cultura occidental. Al valerse de ambas herramientas, teóricamente contrapuestas, demostrará que no por trabajar desde la imaginación su novela es menos realista que las que tratan de servirse exclusivamente de la documentación.

Respecto a la relación de esta narración con la Historia, podríamos plantearnos el hecho de que la poética que presenta perteneciera a la “Metaficción Historiográfica” postulada por Linda Hutcheon, tan característica de la novela de nuestro tiempo. Sin embargo, no creo que esto sea así, pues el propósito de esta ficción no es atacar a la historia ni plantear su veracidad a través de evidenciar su carácter de construcción discursiva. García Ortega admite que no conoce casi nada del protagonista y, sin embargo, en ningún momento pone en tela de juicio los terribles hechos acaecidos en Auschwitz. Esas lagunas en el conocimiento de la vida de Hurbinek lo convierten, como a muchos otros acontecimientos y personajes de la novela, en símbolos. En el fondo, opino que los objetivos son directamente contrarios: desde la teoría de Hutcheon se busca poner en evidencia la construcción de la Historia, desde este tipo de novelas que estamos analizando, al contrario, parece perseguirse incrementar el efecto de los acontecimientos en la historia y reinsertarlos en la memoria colectiva. El narrador utiliza la imaginación, la ficción, como una nueva forma de conocimiento. En una reseña crítica de esta novela afirma Antonio Muñoz Molina:

La ficción muchas veces se nutre no de lo que se sabe, sino de lo que no se sabe [...] No acabamos sabiendo más de aquel niño de cuya existencia en el mundo sólo queda un rastro en la página de Primo Levi, pero sí ahondamos en las variaciones del recuerdo y del olvido, de la proximidad y la distancia, de nuestra misma condición personal de herederos de supervivientes [...] Nunca es más noble la ficción que cuando a la vez que resalta sus posibilidades y sus límites, nos revela una forma sustantiva de conocimiento que es inseparable de la compasión y la piedad. (Muñoz Molina, 2003, pp. 76-77)

La grandeza de lo pequeño. Lo público y lo privado.

Recuperando la dimensión pública de lo privado – y éste es un segundo eje fundamental de la poética del Realismo Postmoderno- esta novela no se detendrá excesivamente en los grandes hechos del conflicto, pese a ser el Holocausto uno de los acontecimientos capitales de la Historia Occidental.

³ La cursiva es mía.

Véase, a este respecto, lo que dice el narrador en el primer capítulo de la novela cuando anuncia su propósito:

Bien, de acuerdo, puedo hacer una extraordinaria abstracción y prescindir de Auschwitz, de su horror nazi, de los crematorios, de las cámaras de gas, de los trenes de ganado llegando en la noche nevada, de los gritos y de la despiadada dureza, de la planificación de esa fábrica de cadáveres en serie, de los judíos y de los tullidos. Ya se ha escrito mucho sobre todo eso [...]

Puedo hacer esa abstracción y sólo hablar de Hurbinek.

Yo sólo quiero hablar de él.

Sólo de él.

Nadie más que él, hoy, para mí, se merece el lenguaje. Y eso porque precisamente él, Hurbinek, es el más atroz símbolo del silencio que jamás haya podido crear la Historia. (García Ortega, 2008, pp. 9-10)

La novela no se detiene ahí. Utilizando varios recursos metafictivos presenta una concepción de la obra literaria como artefacto (aquí la historia de Hurbinek (re)creada por el narrador en el hospital) con posibilidades de trascender lo textual y, entendido como parte de un acto de comunicación, tratar de modificar la realidad (por ejemplo, intentar despertar la conciencia de que el Holocausto ha sido demasiado pronto olvidado). Y todo ello, rasgo primordial de esta poética, desde el protagonismo de lo pequeño, lo cotidiano, lo inocente y desapercibido, que se engrandecerá enormemente por su valor moral: nada mejor para ello que Hurbinek.

Para el análisis de este personaje partamos de lo que seguro se sabe sobre él, lo que podríamos calificar como el Hurbinek "histórico". Es el que apenas ocupa unas líneas en la obra de Levi.

Hurbinek era un nulla, un figlio della morte, un figlio di Auschwitz. Dimostrava tre anni circa, nessuno sapeva niente di lui, non sapeva parlare e non aveva nome: quel curioso nome, Hurbinek, gli era stato assegnato da noi, forse da una delle donne, che aveva interpretato con quelle sillabe una delle voci inarticolate che il piccolo ogni tanto emetteva. Era paralizzato dalle reni in giù, ed aveva le gambe atrofiche, sottili come stecchi; ma i suoi occhi, persi nel viso triangolare e smunto, saettavano terribilmente vivi, pieni di richiesta, di asserzione, della volontà di scatenarsi, di rompere la tomba del mutismo. La parola che gli mancava, che nessuno si era curato di insegnargli, il bisogno della parola, premeva nel suo sguardo con urgenza esplosiva: era uno sguardo selvaggio e umano ad un tempo, anzi maturo e giudice, che nessuno fra noi sapeva sostenere, tanto era carico di forza e di pena [...].

Hurbinek morí ai primi giorni del marzo 1945, libero ma non redento. Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole. (Levi, 1989, pp. 13-15)

El hecho de poder ficcionalizar sobre la vida de un niño que, además ha sido tan breve y anónima, eleva a esta figura al rango de metáfora. De esto se muestra consciente García Ortega cuando, en una entrevista, afirma:

P · Hurbinek es un personaje secundario en *La tregua*, ¿qué encontró en él que le llamó la atención para intentar descifrar su vida?

R · En Hurbinek encuentro el sentido brutal y sin paliativos del símbolo de todos los niños muertos, de todos los adultos muertos en los campos. Me llamó la atención en cuanto testimonio de su existencia sólo –y digo sólo como algo

terrible— por las palabras, breves, que Levi le dedica. Y sobre todo la conciencia que tiene Levi de que, haciéndolo, escribiendo, esa vida no se perderá, por breve e insignificante que haya sido. Yo sólo quise ampliar el impulso de Levi, llevándolo al terreno de la metáfora. (Talmon, 2010)

El personaje de Hurbinek funciona así como un conjunto de símbolos básicos en la intención última del libro. En primer lugar está el hecho de que sea un niño. Nada más inocente y desvalido que un niño de tres años que vive en el campo de concentración “justo el tiempo en que nadie es capaz de tener recuerdos” (García Ortega, 2008, p. 29). Esta inocencia, cruelmente atacada por los nazis, se ve reforzada por dos elementos fundamentales: Hurbinek carece de padres y, sobre todo, está impedido de caderas para abajo; depende absolutamente de los demás que, aparte de todo, pasan sus propios y graves problemas en ese momento enfrentándose a la muerte.

Otros dos elementos dominan a mi modo de ver la descripción de este personaje: su imposibilidad de hablar y la mirada. La primera de ellas, aparte de incidir en el rasgo de debilidad de Hurbinek, manifiesta también la imposibilidad de expresar en su totalidad el terror del Holocausto. La única respuesta posible es el silencio y este no puede ser dicho. El Capítulo VIII, significativamente titulado “Dos palabras o acaso una”, se detiene en el tema del lenguaje y el silencio. En un momento concreto, tal como ha narrado Primo Levi, el niño Hurbinek parece pronunciar otra palabra distinta: algo así como *mass-klo* o *matisklo*. Aquella palabra o palabras comienzan a ser una obsesión para todos los que le rodean. Todos quieren saber qué significan y cada uno quiere ver en ellas lo que la angustia del silencio y el terror les ha arrebatado:

Los que podían moverse hacían turnos, de atención, día y noche, junto a la cama de Hurbinek, en espera de que se revelase, en su nitidez, la Palabra, que les permitiera entregarse a él y salvar su vida [...]
Aquellos hombres, de alguna manera, dependían del lenguaje impuesto por Hurbinek, ya que a fin de cuentas, inconscientemente, empezaron a suponer que esas palabras expresaban lo que ellos mismos querían decir y comprobaban con sorpresa que tampoco decían [...] Remitían al lenguaje primero y primitivo de nombrar única y urgentemente lo que se teme, se desea o se necesita. (*ibidem*)

También directamente el narrador se manifiesta de modo semejante, recordando la figura del escritor Jean Améry⁴:

Hay palabras que parecen imposibles.
Jean Améry escribió en algunos de sus libros: “la palabra cesa en cualquier lugar donde una realidad se impone como forma totalitaria”. Améry estuvo en Auschwitz y sobrevivió. Supo lo que era una “forma autoritaria” en estado puro, cuando la muerte era gratuita y la vida banal [...].
La palabra que halló Améry tal vez fue la misma que pronunció Hurbinek: el desesperado intento por decir el silencio. (*ibidem*, pp.148-149)

⁴ Seudónimo del escritor austriaco Hans Meyer (Viena, 1912-1978). Durante la 2ª Guerra Mundial estuvo internado en varios campos de concentración, entre ellos Auschwitz. Como Primo Levi, se suicidó varios años después de acabada la guerra.

El propio Adorno, como el mismo narrador cita en la novela, afirmaba que era imposible escribir poesía después de Auschwitz.

En contraste con esta característica del silencio de Hurbinek está su mirada, su única forma de comunicación, de interrogación, de denuncia y de reproche:

Los ojos de Hurbinek son negros y grandes.

O parecen grandes porque la cara se ha encogido. Se diría que se retira lentamente la carne de la cara de Hurbinek.

Pero los ojos, en cambio, crecen.

Los ojos de Hurbinek no paran de moverse. Buscan o ansían [...]. Necesita saber, pero no sabe qué tiene que saber. Sus ojos lo dicen todo, están cargados de preguntas [...].

Los ojos de Hurbinek son un idioma. (*ibidem*, pp. 30-31)

García Ortega cita varias veces a Levi que habla de los ojos de Hurbinek: “asaeteaban atrozmente a los vivos”, “una mirada salvaje y humana a la vez”. Son una vergüenza para un mundo civilizado, de los adultos, que él no comprende y al que se le negará el paso:

“Apremiaba desde su mirada con una urgencia explosiva – escribe Primo Levi – : era una mirada salvaje y humana a la vez, una mirada madura que nos juzgaba y que ninguno de nosotros se atrevía a afrontar, de tan cargada como estaba de fuerza y de dolor”. (*ibidem*, p. 32)

El horror nazi tomó a este niño y lo torturó. Lo hizo con las condiciones de vida del campo de concentración, con el terror y quién sabe con qué más. Más tarde, el narrador ficcionalizará acerca de las posibles torturas que pudieron haberle sido inflingidas y que quizás le provocaron sus minusvalías.

Otro elemento primordial de este personaje es su nombre. Según cuenta Levi, todo lo concerniente a este niño era un misterio. No hablaba y por lo tanto nadie sabía cómo se llamaba:

Dimostrava tre anni circa, nessuno sapeva niente di lui, non sapeva parlare e non aveva nome: quel curioso nome, Hurbinek, gli era stato assegnato da noi, forse da una delle donne, che aveva interpretato con quelle sillabe una delle voci inarticolate che il piccolo ogni tanto emetteva. (Levi, 1989, p. 13)

Levi lo llama el “sin nombre”. Este hecho, a mi entender, contribuye a considerar al pequeño protagonista como un símbolo de todos los niños y víctimas de la barbarie. Este carácter emblemático es retomado por el escritor de la novela de García Ortega, y establece un mundo de ficción, también altamente simbólico alrededor de él, en el pasado de Hurbinek y en sus posibles futuros – aniversarios– en caso de no haber muerto. El procedimiento es siempre el mismo que el seguido con la descripción del niño: partir de la realidad, la historia, los hechos comprobables, para luego ficcionalizar acerca de lo que no se alcanza a saber. Podemos hacer ahora un breve recorrido cronológico por la “vida” de Hurbinek.

En primer lugar están sus raíces, su familia. Evidentemente esta parte es completamente ficcional, pues no sabemos quién es el niño inválido y moribundo, postrado en el camastro del hospital del campo.

Lo primero que imagina/crea entonces el narrador es una posible familia para Hurbinek. Esto sucede en el Capítulo IV, titulado “Señales de vida en la distancia”, compuesto por escenas que oscilan, sin orden cronológico alguno, entre el antes y el después de la muerte de Hurbinek. Las primeras recorren el pasado familiar. Fiel a la “nueva sentimentalidad” de la que hace gala este realismo, nos sitúa en la cotidianidad de una ciudad polaca, Rzeszów, antes de la guerra. Asistimos al tiempo en que se conocieron de niños Yakov y Sofía, posibles padres de Hurbinek, en el mercado; los inicios de su historia de amor en el dieciséis cumpleaños de ella; la vida e ilusiones de Yakov en el taller de afilador de su tío Elías; la historia del legendario tío de Sofía, que falleció en el Titanic; la boda de los jóvenes y su juramento de amor eterno; etcétera. La felicidad y la inocencia de aquellos años está ya amenazada por la inminencia del terror.

Por otro lado, en las escenas referidas al después de la muerte de Hurbinek, aparece la vida de la familia tal y como ha quedado tras el horror de la guerra: En algunas escenas de meses después de la guerra, en otras ya de varios años, Raca Cèrmik, madre de Sofía, recuerda amargamente a sus tres hijos perdidos en Auschwitz, a sus parientes desaparecidos, a sus amigos, a su marido cruelmente vejado y asesinado en la puerta de casa por militares alemanes. Nada volvió a ser igual. Sin embargo, sugiere el narrador, a quien no puede recordar es a su nieto Hurbinek, “porque ni siquiera sabe que ha existido. La vida se lo ha ocultado” (García Ortega, 2008, p. 73).

Habiendo dotado al protagonista de unas raíces verosímiles en la historia, el narrador pasa a imaginarle una serie de futuros en un capítulo llamado “Actores en un teatro de miniatura”. Está estratégicamente situado en el centro de la novela (el VII de trece) y en él trata de llevar a cabo el propósito que dice alentar su obra. Cada una de las ocho secuencias que lo componen lleva el título de un personaje que podría haber sido, ya adulto, nuestro protagonista. Es importante observar cómo el narrador parte a veces de personajes que ve, conoce o con los que ha tenido contacto. Con estos “mimbres” les imagina un pasado en Auschwitz, bajo el nombre de Hurbinek.

Aunque se trate de un narrador en la ficción –el que está postrado en el hospital de Frankfurt– y por lo tanto, obviamente, la base también es ficcional, la poética que metaforiza esta voz narrativa considero que no lo es. Se trata como he venido explicando a lo largo de todo este estudio, de tomar aspectos de la realidad, partir de ella, para elaborar, junto a elementos ficcionales, una construcción enteramente ficcional que, sin embargo, abra posibilidades de relacionarse con dicha realidad y con la Historia. Veamos un ejemplo:

La responsabilidad de darle un futuro me llevó en cierta ocasión a descubrir a Hurbinek oculto en la personalidad de un hombre llamado Pavel Farin.

[...] Lo conocí cuando él ya andaba por los cincuenta y tres años aproximadamente. Fanny y yo habíamos acudido al teatro, cierta noche de otoño de 1995, a ver la actuación de una compañía de danza contemporánea [...] En todos los actos de la obra nos llamó la atención la escenografía, ebullente, barroca, explosiva de colores, dramática. [Al acabar la función] salieron a saludar todos los bailarines [...] y un hombre con muletas que cojeaba ostensiblemente. Se quedó en un extremo del escenario. Un foco de luz se

centró en él. El director lo presentó como el gran figurinista Pavel Farin. Vi entonces que apoyaba todo el cuerpo en las muletas y que prácticamente arrastraba las dos piernas. ¿Por qué Hurbinek no habría de ser él? (*ibidem*, pp. 117-118)

Se explican entonces más pormenorizadamente las posibles circunstancias históricas que llevaron al niño a convertirse en el brillante escenógrafo.

Descritos del mismo modo, a lo largo de las diferentes secuencias del capítulo, aparecen personajes paralelos a la figura de Farin. Son los casos del empleado de la Red de Tranvías de Budapest József Kolunga, el escritor (que se cree español) Pablo Orgambide, el óptico polaco (nacionalizado francés) Paul Roux, el director de orquesta búlgaro Ribo Varelisy, el tasador artístico Augustus Hubbard, el fotógrafo israelí de origen polaco Icek Bienefeld y el periodista deportivo Walter Hanna, residente en Salónica. Ocho vidas. Ocho posibles aniversarios de Hurbinek que sirven al narrador para acercarse, de un modo diferente, desde historias anónimas, a las Historia del terrible conflicto que tantas veces ha sido contado. Son personajes que, como afirma el narrador, existieron, aunque con otros nombres.

Pese a que el mismo narrador afirma a menudo que sólo le interesa la historia del niño, en la novela que va planteando el lector se encuentra con muchas historias y personajes que desfilan alrededor del protagonista. Una de estas figuras, por ejemplo, es la de Henek, de gran importancia. Al igual que en el caso de Hurbinek, Henek tiene sus raíces en el libro de Primo Levi. Sin embargo, al contrario del niño, aparece mucho más en *La tregua*. Sabemos que se llamaba, en realidad Belo König. Levi cuenta la historia de este muchacho que llega con quince años al campo de concentración. Allí ve cómo es asesinada toda su familia y solo él se salva gracias a su talento y picardía. Se las compone para convertirse en el jefe de su barracón de niños. Así salva a muchos de ellos de los crueles experimentos nazis o de acabar directamente en la cámara de gas. A cambio, el precio a pagar es alto: debe seleccionar, cada vez que se lo ordenan, a los niños que han de morir.

Henek se encariña con Hurbinek, hasta el punto de que no sólo le cuida y le da de comer –lo poco que puede– sino que se empeña en enseñarle a hablar. Es un padre y una madre, al mismo tiempo, para el pequeño. Se trata de uno de los personajes más positivos de la novela. Si Hurbinek es la fragilidad y la inocencia, Henek es la fuerza y el coraje asociados a la bondad. También él es un personaje fundamental y simbólico en la novela. Dice el narrador:

Quiero a Henek. Su vida es terrible, lo sé, pero le quiero. [...] Era fuerte, aunque bajo, y ayudaba un poco a todos, pero la mayor parte del día la pasaba junto a Hurbinek. En el amor de Henek por Hurbinek encuentro lo que me une a él, por eso le quiero, porque hace de mí mismo ante Hurbinek, es mi vicario ante el pasado, ante la Historia, me representa. O ese es mi deseo de culpable que no quiere olvidar. Quiero a Henek porque quiero ser Henek. Qué parte de la humanidad es Henek, no lo sé, pero sé que sin él, sin Henek, sí que sería absolutamente cierta la frase de Adorno de que no se habría podido escribir poesía después de Auschwitz. Ni ninguna otra cosa. (*ibidem*, 2008, pp. 32-33)

Sobre el personaje de Henek el narrador aplica la poética que hemos venido explicando. Partiendo de los datos que Levi nos ofrece, crea una ficción

en torno a él, en la que pormenoriza los acontecimientos sucedidos los días que Henek pasó junto a Hurbinek. Con todo, esto no termina ahí, pues el narrador ficcionaliza también el heroico futuro de Henek. Tras la guerra, a la que dice que sobrevivió, se casó con una patinadora rumana campeona nacional, tuvo tres hijos, hizo una importante carrera militar en Hungría y murió fusilado por los soviéticos en Minsk. Nadie le oyó hablar nunca de Hurbinek, aunque a menudo contaba historias a sus hijos sobre un árbol en cuyo tronco vivía un pequeño y pálido ser sin piernas. Le llamaba “El árbol de Hurbinek”. Bajo ese árbol, en realidad, enterró al niño la mañana en que se lo había encontrado muerto en el camastro.

Otro personaje fundamental en la novela, más anclado en la realidad que ninguno, es el propio Primo Levi. La importancia del escritor italiano es tal que el autor le dedica un capítulo entero de la novela, el III, titulado “El tatuaje olvidado con el tiempo”. Bastante se sabe sobre la vida de Levi. El capítulo nos habla de sus antecedentes familiares, de la enorme influencia que tuvo en él su madre. Estudió Químicas y se manifestó siempre en contra de las ideas fascistas. Fue detenido y deportado a Auschwitz. Después del Holocausto, cuando volvió a casa, vivió varios años con su mujer Lucía, su madre senil y su suegra ciega. Para explicar su muerte, producida en extrañas circunstancias, García Ortega, echando mano una vez más de la ficción, se adentra en la psicología del personaje. Abrumado por el tedio y el sentimiento de culpabilidad por haber sobrevivido a los campos, acabó un día, premeditadamente, por arrojarle por el hueco de la escalera de su casa.

Otros personajes que no pueden faltar en este análisis son los pertenecientes al ejército alemán. Situados simbólicamente y éticamente frente a las víctimas, configuran, junto a ellos, un contraste del que se infiere una de las grandes preguntas de esta novela: ¿qué es lo que lleva a un ser humano a cometer semejantes atrocidades sobre otro?, o, lo que es lo mismo, ¿cuáles son los límites de la barbarie humana, de su capacidad para el Mal, con mayúsculas? Muchos de los personajes que Ortega utiliza son históricos, reales, aunque luego ficcionalice sobre ellos. A la mayoría, como veremos, acaba otorgándoles una relación con la vida de Hurbinek. Veamos algunos ejemplos de esta novela.

Destaca, en primer lugar el comandante del campo de exterminio, Rudolf Hoss (no confundir con Hess). Fue históricamente él quien ideó una nueva utilidad para el gas pesticida Zyklon-B y lo aplicó a los humanos que retenía en el campo. Con otro de los personajes de la novela, el jefe de los servicios médicos Eduard Wirths, también histórico, compartía la pasión por los caballos. Entre la ficción y la realidad, Ortega, por medio de su narrador, nos cuenta los planes de los dos amigos de construir un hipódromo cercano al campo. Contrasta violentamente el amor y el cariño profesado a esta pasión con la abominación que les rodea y de la que son no solo observadores, sino verdugos.

También está tomado de la Historia el celeberrimo doctor Mengele, “el Ángel de la Muerte”, sádico brazo derecho de Hitler en cuanto a experimentos humanos se refiere. Tal y como lo presenta la novela, su especialidad fueron los niños (experimentó con unos 3000 de los cuales apenas sobrevivieron 200, enfermos o deformes) y el estudio de su resistencia al dolor. La lista de aberraciones a las que los sometió es inacabable. Ortega escribe que las deformidades de Hurbinek se deben a varios experimentos de Mengele.

María Mandel, "La Bestia", es otro notorio personaje real que aparece en la novela. Guardiania del campo directamente responsable de la muerte de 500.000 mujeres judías, gitanas y prisioneras políticas. También, como cuenta la novela, le interesaban los niños y registraba los barracones en busca de los que pudieran haber nacido a escondidas. Era también apodada, por ello, "La Araña", que tejía macabramente su tela. El narrador cuenta cómo le tomó ojeriza a Sofía, la madre de Hurbinek, y le propinó alguna paliza. La judía, que hasta entonces había logrado esconder a su hijo, decide desprenderse del bebé Ari (Hurbinek), por miedo a "la Bestia". Corrían rumores de que habían logrado ser sacados del campo algunos niños. Era una confabulación secreta, quizás con alguna alemana arrepentida en connivencia.

Otra figura que podemos citar es la de Heinz Rügen, cuya historicidad es más discutible. Se trata del militar alemán que, fríamente y sin motivo, visitó el barracón 346 y asesinó de un tiro en la frente a una mujer que llevaba un niño en brazos. Tomó al pequeño, comprobó que era deforme, y, arrastrándolo cruelmente por el suelo, lo lanzó a la intemperie del frío para que muriera. La mujer era Ángela Pérez León, otra de las víctimas que jamás pasarán a la Historia. El niño, que ya había recorrido varias "madres", era Hurbinek. Sobre la nieve, moribundo, lo encontró el joven Henek.

Lo que sorprende de Rügen es de nuevo el contraste entre esta actitud y la mostrada en una carta dirigida a su familia, a la que tiernamente comunica que no podrá pasar la Nochebuena junto a ellos. El capítulo que narra su historia es el II, titulado "La lágrima al final de la uña". Esto es lo que le sucede al conmovido nazi a la hora de finalizar la carta y así lo comunica a los suyos.

En conclusión he planteado aquí una serie de personajes que, simbólicamente, contrastan con otros. Todos tienen un matiz que añadir al propósito comunicativo final de Ortega, del que ahora hablaremos. Antes, podemos observar, por ejemplo, cómo cada personaje tiene, narrativamente, su contrapartida. Podemos poner algunos ejemplos: la inocencia de Hurbinek se relaciona con el sadismo de Mengele; la autoridad culpable, el egoísmo, de Hoss y Wirths, por ejemplo, con la diligencia y altruismo de Henek; la brutalidad de María Mandel con la ingenuidad y sencillez de Sofía... etcétera. Por último, exacerbando simbólicamente la culpabilidad de Occidente, su olvido de la tragedia, el narrador podría ser colocado en el bando "alemán" frente al trágico testimonio de Levi, el otro gran narrador en el novela.

"Me sentí judío". La utilidad del arte.

Esta mezcla de realidad y de ficción que he venido tratando aquí, muy característica del Realismo Postmoderno, no sirve sólo para realizar un nuevo acercamiento a la realidad sino que aspira a transformarla. Creo que esto lo metaforiza muy bien el mismo narrador de la novela que, tras su convalecencia en el hospital, y amparándose en el motivo literario del viaje (una "peregrinación", en realidad, pues, como dice el narrador, "no se puede hacer turismo en Auschwitz") cierra así su novela:

Yo no he cambiado en estas semanas y a Fanny y a las niñas no les será nada difícil reconocerme, estoy seguro, pero en fondo sí he cambiado. Un cambio sutil quizá, como se dice de los hombres que de pronto envejecen o maduran de golpe. He recorrido el siglo, me he adentrado en el horror del siglo, y he

imaginado su gris epicentro en la corta vida del pequeño judío Hurbinek, de tres años. Pensarlo, saberlo, decirlo me ha cambiado, claro que me ha cambiado. Ahora lo sé: yo iba a Auschwitz pero ya no. (García Ortega, 2008, pp. 242-243)

El narrador actúa aquí como lector de su propia obra, de su propio viaje. Recuérdele que al plantearse los motivos de su novela, el narrador afirmaba que escribiría la historia de Hurbinek porque “a mí sí me vale, y de mucho, inventar su vida. Sólo así podremos ser redimidos los dos, él y yo” (García Ortega, 2008, p. 10). Pero también hay otras ocasiones, en el libro, en las que manifiesta, directa o indirectamente, su intención de incidir en posibles lectores.

Aunque una y otra vez afirme que sólo le interesa el niño, que le importa porque significa su propia y personal redención, las continuas generalizaciones desmienten, a mi parecer, esa afirmación. Junto con el tópico literario, primordial en esta narración, de la escritura como perpetuación de la memoria, se produce el acercamiento ético a la realidad histórica, por medio de la ficción de Hurbinek, y concretizado en la justicia y la venganza. Obsérvense las siguientes citas:

Luego Hannah Arendt acuñó el término exacto para definir esa actitud: banalidad del mal. Cuando más tarde quise escribir sobre Hurbinek, sabía que un sentimiento de *justicia* me legitimaba, pero no hallé las palabras. Hay palabras que no se hallan porque sencillamente no existen, no pueden existir. (*ibidem*, p. 15)

Es fácil matar a un niño, es más fácil aún matar a miles de niños, pero no es nada fácil eliminar la memoria de los niños, cuando son masacrados. No sé la razón, a veces creo que es porque *las vidas de los niños muertos son vidas no vividas que han de cumplir su existencia como fábula*, en una especie de limbo sin tiempo ubicado en la historia, y cuya presencia irredenta vuelve *para cobrarse una venganza justa*. (*ibidem*, p. 97)

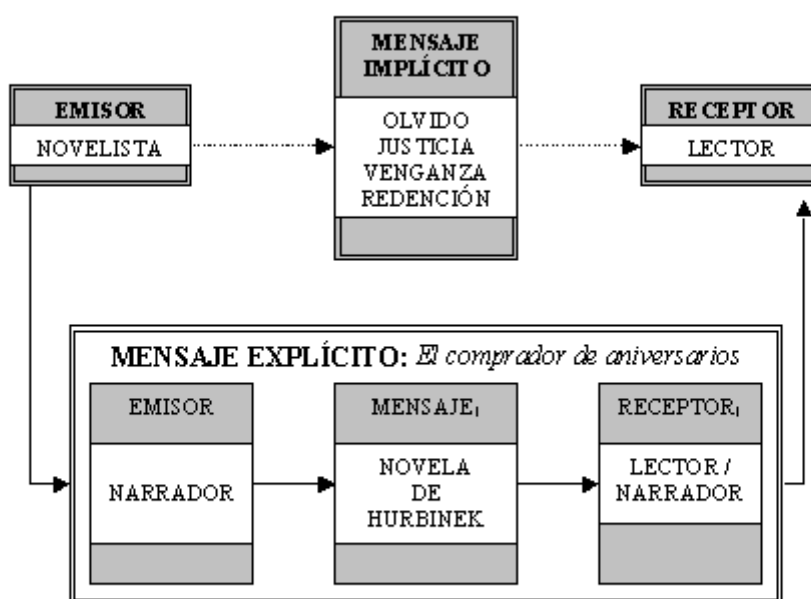
Ambas actitudes éticas, a mi entender, no hacen otra cosa que buscar una respuesta en el lector. No se limitan a buscar su emoción, su espanto (lo que ya sería, en cierto modo una modificación de su conducta), sino una respuesta que suponga, en definitiva, una alianza con la justicia de la memoria ficcional e histórica de este libro. En una entrevista ya mencionada antes, García Ortega afirmaba a este propósito:

P · En la novela el protagonista dice: “me sentí judío... me sentí víctima”. Y en otro pasaje: “Leí testimonios, busqué testigos... me sentí como judío... o como cada una de las víctimas perseguidas”. ¿Se siente una especie de superviviente del Holocausto? ¿Acaso alguien que no lo sintió en su propio carne puede llegar a sentirse de esa forma?

R · Creo sinceramente que sólo así, como víctima, se puede sentir el Holocausto, incluso para quien no lo ha vivido, para quien ni siquiera, como en mi caso, lo ha rozado. Pero esa ausencia de experiencia directa no me quita el derecho de todo hombre por sentir el Holocausto como una gran división de la condición humana que obliga a una elección: o se es víctima o se es verdugo. Y quien de pronto se siente compadecido, sublevado o dolido por tan enorme atrocidad sólo puede ser víctima. (Avitov, 2010)

Se configura la poética de esta novela que, como acto de comunicación que es, posee un mensaje que se deja transportar. Sorprende la paradójica capacidad de un acto de habla de ficción de vehicular actos de habla plenos. Llegamos entonces a uno de los temas fundamentales de este análisis: si esta novela es, como todas, un acto de comunicación; si tiene, además, el propósito concreto, como novela realista, de plantear un acercamiento ético a una realidad histórica sobradamente conocida, ¿qué actitud pretende comunicar esta novela?, ¿cuál es el efecto que persigue? Se trata, sin duda de la restauración de la memoria colectiva, de la denuncia del olvido, simbolizada en un niño que vive ya sólo en pocas líneas de un libro.

Este sería entonces el esquema comunicativo de la novela:



Un mensaje explícito, la propia novela, basado en elementos reales y ficticios, que vehicula uno implícito que podríamos llamar “el olvido de la Shoah”. Este último, que incide sobre la realidad, no puede decirse que sea realidad o ficción, pues es un tipo de discurso diferente. La denuncia, como diría Austin (1962), en realidad, no pertenece a los usos denotativos del lenguaje, (aquellos basados en la oposición verdad/falsedad), sino de los performativos (es un acto de habla pleno).

Es la escritura como perpetuación de la memoria, como denuncia, como justicia y como intento de redención. Duros son también los ataques que el narrador lanza a la Alemania actual, que ha decidido olvidar (“¿Qué alemán va a Auschwitz por propia voluntad?”). Los alemanes más mayores, afirma el narrador, participaron en la guerra y ya nada parece recordarlo. La actitud de los alemanes es, cuanto menos, ambigua en ese aspecto. Está metaforizada en el personaje del doctor Voghs, anciano y enigmático médico que cuida del

narrador en el hospital alemán. García Ortega ha intentado suavizar esto en alguna entrevista concedida:

P · ¿Su protagonista siente rechazo hacia Alemania y los alemanes y compara los médicos que le cuidan con los médicos nazis e incluso con Mengele. ¿Cuál es su actitud hacia los alemanes?

R · Hacia los alemanes no tengo ningún sentimiento particular, ni a favor ni en contra. Pero sí me parece que la historia ha cerrado demasiado pronto la memoria de los horrores, y que todos los males que amenazan ahora a Europa, mixtificaciones sofisticadas de los males que ha tenido siempre, cristalizados al extremo en los años 30 pasados, vuelven a verse de nuevo: el nacionalismo, la injusticia, la intolerancia, el racismo, la ira y la frustración. Soy muy pesimista sobre el futuro, aunque mi talante es optimista por naturaleza. (Avitov, 2010)

La crítica no ha sido ajena al propósito último de este libro. En una buena reseña del mismo, Gonzalo Pontón afirma:

Así, *El comprador de aniversarios* se postula menos como una evocación literaria de la Catástrofe que como una interpretación de su sentido, esto es, del sentido que debe tener para nosotros. He ahí la razón de la escritura, que nos regala los cumpleaños que Hurbinek nunca tuvo: es memoria renovada. Ahora que se extinguen, inevitablemente, las voces de los que lo vivieron en su propia carne, el testigo está en manos de quienes, desde el pensamiento y la literatura, creen que en el horror de Auschwitz se encuentra una lección para el presente y el futuro. Sobre esa posibilidad, en un “desesperado intento por decir el silencio” (p. 145), se asienta y crece, con un compromiso y una lealtad inquebrantables, el presente libro. (Pontón, 2003, p. 69)

Se trata de una concepción del arte como algo útil, eficaz para la comunicación, válido para abrir una serie de vías que los teóricos del arte, de la literatura y del lenguaje creían cerradas hace cuarenta años. La novela, la ficción, en este caso concreto, se revela instrumento de conocimiento de la realidad del genocidio nazi y, para el escritor, como comunicación del mismo y del pronto olvido de Occidente. Tanto en sus novelas como en sus artículos y ensayos, Antonio Muñoz Molina ha reflexionado a menudo acerca de esta posibilidad del arte y la literatura. Ya en este trabajo me he hecho eco de estas opiniones del escritor de Úbeda. Obsérvese ahora, como ejemplo, lo que ha afirmado a propósito de la novela que ahora nos ocupa:

Leemos testimonios, estudiamos libros de historia, frecuentamos museos en los que se conservan no solo los rastros materiales de lo sucedido en los campos, sino también, con mucha frecuencia, las imágenes grabadas y las voces de los que cuentan lo que vieron y vivieron. Pero quizás necesitemos algo más, un grado de identificación – no de escuchar a los otros, sino de acercarnos más a ellos, de ponernos de algún modo en su lugar – que sólo puede ofrecernos, paradójicamente, el arte de la ficción. (Muñoz Molina, 2003, p. 76)

Esta utilidad de la novela no es la de volver a construir el pasado, la de revisitarlo o recordarlo tal y como fue. Ese no es su objetivo como discurso. Opina Muñoz Molina que:

[...] la novela no juega a reconstruir, a la manera ortopédica de las novelas históricas. La reconstrucción del pasado es tarea del historiador, no del novelista. En *El comprador de aniversarios* está también la perspectiva de la distancia en el tiempo, la delimitación necesaria y explícita del *lugar* desde el que se escribe: no trata de Auschwitz, sino de nuestra conciencia e imaginación de Auschwitz sesenta años después. (Muñoz Molina, 2003, p. 77)

El taller del escritor

Al ser *El comprador de aniversarios* una “novela de escritores” la metaficción nos abre fácilmente las puertas de este taller. Así, la principal característica del escritor que la narración propone es la autoconsciencia. Es también, a mi juicio, la particularidad que define a gran parte de los escritores realistas de nuestros días. No sólo no tienen ningún tipo de problemas en hablar sobre sus obras y su poética en entrevistas, coloquios o mesas redondas, sino que se preocupan, en el interior mismo de sus obras, de reflexionar acerca de su creación. Esto provoca muchas veces, como directa consecuencia, la aparición de la metaficción, sin que por ello se resienta el carácter realista de la novela, basado, este último, en el propósito de acercarse a la realidad, no de confundir a esta última con la obra en sí (como en la mimesis tradicional).

En la novela que nos ocupa, como ya queda dicho, esta propuesta de novelista está ficcionalizada en la figura del escritor que, de peregrinación a Auschwitz, sufre un accidente y queda postrado en la cama de un hospital de Frankfurt. Con un fuerte componente metafictivo, y mezclando ficción y realidad, va elaborando su novela que, sin embargo, no veremos terminada en forma de libro, sino propuesta como viaje interior:

Pero yo he iniciado este viaje sencillamente porque quiero que Hurbinek viva una vida no vivida, arrebatada. Quiero regalarle, comprarle años, celebraciones de cumpleaños, si eso no fuese una quimera. (García Ortega, 2008, p. 87)

Continuamente reflexiona acerca de cómo va creando al pequeño: “Pretendo ser minucioso en los detalles, no me gustaría dejarme nada en mi decisión de darle vida a mi pequeña criatura” (García Ortega, 2008, pp. 28-297). También cuenta, en primera persona, cómo imagina, por ejemplo, los lugares:

El lugar es todo. El lugar crea la realidad. Por eso compro realidades, por eso compro lugares.

[...] Compro memoria. Compro totalidad, es decir, compro ese clima, esa tierra, ese aire. Ubicación, en suma. En esta habitación de hospital de Frankfurt soy un comprador atento y desesperado. (*ibidem*, p.155)

Se plantea también cuestiones acerca del tiempo y la temporalización de la novela que pretende emprender. La novela empieza con un significativo “Auschwitz está demasiado cerca”. No sólo se refiere a la distancia física (que incide en la culpabilidad de Occidente) sino temporal (se quiere pasar página con presteza). Además, por ejemplo, compara aspectos de tiempos internos, relativos a la acción (los aniversarios de Hurbinek), con los reales para él (los cumpleaños de sus hijas).

La búsqueda del lector.

Es importante distinguir este aspecto, relativo al interior de la narración, a la poética que defiende, y eminentemente teórico, de la recepción y juicio social que, como acto concreto de comunicación, haya podido tener la novela.

La novela sobre Hurbinek que va ideando el narrador postrado en la cama no posee un orden cronológico y, al no acabar plasmado en un libro, se cierra en un tipo de circularidad donde el lector no deja de ser el narrador mismo, pues es él el único que tiene acceso a sus pensamientos. Ningún otro personaje de su nivel narrativo (Fanny, sus hijas, el doctor Voghs, su compañero de cuarto, etcétera) comparten su novela y, por lo tanto, no pueden realizar la función de "lectores" de la misma. Él es el único lector y, en este narrador, podemos quizás encontrar algunos de los rasgos del lector postmoderno. Por ejemplo, la 'fungibilidad' de la obra literaria. La imposibilidad de las pequeñas historias de llegar "vírgenes" al público lector; la cantidad de "filtros", de tamices de la enunciación, literarios y de mercado que deben antes pasar. Piénsese siempre en la historia Hurbinek: nada se sabe de él, lo poco que se conoce viene de unas líneas de Levi, al lector de *El comprador de aniversarios* le llega desde un narrador que reconstruye su historia mezclando realidad y ficción, etcétera.

En esta novela, respecto al uso de la ficción y la fungibilidad, se produce un fenómeno un tanto curioso. No va a acabar, en mi opinión, siendo un instrumento de denuncia de la imposibilidad de conocer la realidad, la verdad de los hechos históricos según, por ejemplo, la 'Metaficción Postmoderna' propugnada por Linda Hutcheon⁵. García Ortega no pone en tela de juicio jamás, en mi opinión, la barbarie nazi, los nombres, lugares y torturas, tristemente históricos. La fungibilidad le sirve, sin embargo, no para dudar, sino para universalizar a un personaje concreto, paria de la historia, refugiado en una novela, pero que se convertirá en un símbolo. De entre todos los ataques existentes en la novela, me cuesta ver alguno referente a la veracidad de lo sucedido. No parece que la metaficción se atreva aquí a evidenciar el carácter discursivo de la historia.

Sí que hay, en cambio, y esta es otra de las características de este escritor propuesto en la narración, una búsqueda de conexión con el lector, ampliando el espectro a lo popular, a lo que pueda interesar al consumidor medio. El tema escogido por García Ortega, el Holocausto, es una buena prueba de ello. La bibliografía acerca de la *Shoah* es enorme y, sin embargo, el interés que despierta no parece haber decrecido. La propia novela menciona muchos nombres: Primo Levi, Paul Celan, Jean Amèry, Walter Benjamin, T.W.Adorno y otros, aunque no aparecen directamente en la narración, la sobrevuelan temática y poéticamente: W.G.Seбалd, C.Magris, etcétera. Tampoco el mundo

⁵ Se trata de un término creado para definir un recurso postmoderno mediante el cual el texto presenta hechos *a priori* históricos pero, al mismo tiempo, y en un movimiento paradójico, ese texto se vuelve hacia sí mismo y su proceso de construcción. De ese modo, logra acercarse a la historia pero no ya concibiéndola como estable y fija, sino desprovista de una identidad unificada y a la que, sobre todo, no podemos concebir en términos tradicionales de verdad absoluta. Lo más importante ahora es que la historia se descubre narración, discontinuidad y diversidad. Todo esto son puntos de unión entre el fenómeno de la 'metaficción historiográfica', movimientos como el 'Nuevo Historicismo' o la Teoría de la Recepción alemana y el pensamiento de figuras de la talla de Hayden White o Wolfgang Iser.

del cine ha sido ajeno, en absoluto, a este periodo (véanse desde el clásico *El gran dictador* de Charles Chaplin hasta las ya más recientes *La lista de Schindler* de Steven Spielberg, *La vida es bella* de Roberto Benigni, *El pianista* de Roman Polanski o *El hundimiento* de Olivier Hirschbiegel).

Sin embargo García Ortega defiende que escribió su novela con la mala conciencia de quien observa que en la Europa que vive se ha pasado página demasiado pronto sobre el tema de la *Shoah*:

Europa ha arrastrado una especie de mala conciencia frente al Holocausto. Mi narrador forma parte de las no víctimas y necesita conocer y revivir aquellos hechos referidos al niño, para seguir avanzando en la historia. En Europa el Holocausto se considera algo olvidable. La necesidad de redención es también la necesidad de mantener vivo ese recuerdo. (Maqueda, 2008)

Sobre este tema ha reflexionado, a mi parecer muy certeramente, Juan Ángel Juristo que, si bien cree que las heridas aún están a flor de piel, opina que el enfoque que la literatura ha dado ha sido muy distinto:

Alguna vez habrá que dar razón de que en un corto período, el tema de la *Shoah*, de una u otra forma, sea algo recurrente en la narrativa española actual cuando en Europa y en Norteamérica llevan décadas, por motivos a veces tan dispares, publicando novelas, testimonios, memorias y asistiendo a múltiples debates sobre la misma, de tal manera y con tal intensidad que es ya la forma que ha adoptado el rostro del horror en nuestros días. Aún y así hay una diferencia de grado en la lectura de un poema de Paul Celan o en el testimonio de un Primo Levi de otras formas de abordar el tema, caso de la presente novela. (Juristo, 2010)

Sin embargo, al respecto de la preocupación de estas narraciones por abordar temáticas de interés popular, no todas las críticas han sido tan elogiosas con la obra de García Ortega. Ricardo Senabre, en *El Cultural*, sin quitar importancia a los hechos ocurridos en la *Shoah*, reclama una mayor atención de nuestros novelistas, a los que parece acusar de estancarse en la novela histórica, hacia las injusticias actuales.

Como sucede con las obras de esta índole, *El comprador de aniversarios* tiene algo de ajuste de cuentas con una humanidad capaz de enzarzarse en tan espantosos crímenes, aunque sea una manifestación bastante tardía acerca de hechos conocidos indirectamente. ¿Tiene el novelista que distanciarse tanto para narrar? ¿No existen, más cercanos a nosotros, atroces genocidios que exigen la mirada del escritor? Resulta significativo que, en los últimos años, muchos de nuestros novelistas se inclinen hacia la práctica de la novela histórica, al situar sus narraciones en épocas que no conocieron. Nos invade una mentalidad de *Quo vadis?* Paciencia y barajar. (Senabre, 2008)

Otros, sin embargo, se centran en el hecho de que la mirada de esta novela hacia la *Shoah* está desprovista del sentimentalismo, reconciliador de conciencias, del que ha adolecido mucho de lo escrito y filmado sobre el tema. Por ello, por esa crudeza, críticos como García Saritzu, defienden el carácter universalizante y actual de esta obra.

El comprador de aniversarios es, sobre todo, una invitación a no mirar hacia otro lado, hacia “listas de Schindler” o hacia “cuentitos” como *La vida es bella*, Hurbinek nace y muere en Auschwitz fruto de una barbarie que no ha cesado desde entonces: Kurdistán, Pol Pot, los desaparecidos argentinos y chilenos, Liberia, Ruanda, Srebrenica, El Quiché, Iraq, Guantánamo, el campo de refugiados de Jenin convertido en otro gueto de Cracovia... Este es el poso que nos deja una novela dura, no apta para conciencias autocomplacientes. Una novela extraordinaria. (García Saritzu, 2003)

Bibliografía

- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Oxford, Oxford U. P., 1962.
- AVITOV, Yaron. “Entrevista a Adolfo García Ortega”, recortada y editada por Adolfo García Ortega en su *Web Oficial* <www.adolfo-garcíaortega.com>, Última consulta: 23/02/2010.
- GARCÍA ORTEGA, Adolfo. *El comprador de aniversarios*. Barcelona, Seix Barral, 2008 (Ollero&Ramos, 2003).
- GARCÍA SARITZU, Hugo. “Hurbinek o las treguas imposibles”, en *La Vanguardia*, 6 de agosto 2003.
- HUTCHEON, Linda. “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History.” En O’DONELL, P. and CON DAVIS, R. (Eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1989, pp.3-32.
- JURISTO, Juan Ángel. “Ciego de alma”, en *Web Oficial de Adolfo García Ortega*, (originalmente en ABC) recortada y editada por Adolfo García Ortega en su *Web Oficial* <www.adolfo-garcíaortega.com>, Última consulta: 23/02/2010.
- LEVI, Primo. *La tregua*, Torino, Einaudi, 1989 (1963).
- MAQUEDA, Jesús. “Entrevista a Adolfo García Ortega «El Holocausto se considera olvidable»” *La Gaceta de los Negocios*, Madrid, 21 de marzo 2008.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. “La novela del desaparecido”, *Letra Internacional*, n. 81, Invierno 2003.
- OLEZA, Joan. “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo”, en *Compás de letras*, n. 3, diciembre de 1993, Madrid, (113-126).
- OLEZA, Joan. “Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo”, *Diablotexto* n. 1, 1994, (79-106).
- OLEZA, Joan. “Un realismo postmoderno”, *Ínsula* n. 589-590, 1996, (39-42).
- OLEZA, Joan. “*Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela”, en *Bulletin Hispanique*, tomo 98, n. 2, julio-diciembre 1996, (363-384).
- OLEZA, Joan. “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo” en José Romera, Francisco Gutiérrez y Mario García–Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid, Visor Libros, 1996, (81–97).
- PONTÓN, Gonzalo. “Decir el silencio. Adolfo García Ortega. *El comprador de aniversarios*”. *Quimera*, n. 236, noviembre 2003, (69).
- TALMON, Einat. “Entrevista a Adolfo García Ortega”, recortada y editada por Adolfo García Ortega en su *Web Oficial* <www.adolfo-garcíaortega.com>, Última consulta: 23/02/2010.

SENABRE, Ricardo. *“El comprador de aniversarios. Adolfo García Ortega”*. *El Cultural*, 6 de noviembre 2008.

Luis María Romeu Guallart

Es Doctor Europeo por la Universitat de València con una tesis sobre narrativa española actual, postmodernidad y realismo. Ha repartido sus publicaciones entre la segunda mitad del siglo XX, la época contemporánea, el realismo del XIX y el Siglo de Oro. Colabora en un proyecto Consolider sobre el Teatro Barroco Español, ha trabajado de profesor en la Universitat de València, de Lector de Intercambio en la Università degli Studi di Bologna, con la que ahora colabora como contratista.

Contacto: Luis.romeuguallart@unibo.it