

Entrevista de Alain Tapie a Miklos Bokor*

A.T.- En un texto consagrado a su obra, John E. Jackson lo presenta así: Deportado, con toda su familia, a Auschwitz, donde muere su madre. "Transportado" con su padre a Buchenwald, Rhemdorsf, Tröglitz, Kleinau. El doctor Jean Dulac, deportado-resistente, médico jefe del Revier de Kleinau, le salvó la vida en el invierno de 1944. Su padre desapareció en Bergen-Belsen. Fue liberado en Theresienstadt el 9 de mayo. Repatriado por la Cruz Roja a Budapest, donde encontró a su hermana.

Estos son los hechos brutos. Pero hay también hechos que no son acontecimientos. Usted me dijo un día: "Mi padre estaba en una fila, yo estaba en otra, le di mi gorra" ¿Qué es lo que determinó su relación con la vida a partir de ese momento?

M.B.- No puede describirse esa última escena. Lo que sentía mi padre también yo lo sentí. Eso es lo importante. En la serie *Mützen ab* traté de expresarlo, pero eso es muy relativo. No se puede. Se trata de tal grado de dolor, de tal intensidad.

No sé cómo describir la escena de la separación con mi padre. Es el problema de la deportación. ¿De qué manera, después de tanta distancia, penetrar en el corazón del dolor? Incluso a la persona que vivió eso le hace falta volver a encontrar el camino, a quien no lo vivió le resulta imposible. Es necesario tratar de situarse en ese mundo separado, el de los campos, que también es un proceso separado. Muchos dicen que las masacres

* Miklos Bokor nació en Budapest en 1927. En 1944 estuvo en los campos de concentración de Auschwitz y Buchenwald. En 1945 fue trasladado a Theresienstadt. Después de la liberación regresó a Budapest. En 1953 realizó su primera exposición y en 1960 se radicó en Francia donde conoció a Paul Celan y a Ives Bonnefoy; este último dedicaría un importante ensayo a su obra. Entre 1980 y 1982 vivió en Israel. En 1995 realiza una exposición bajo el nombre de "El siglo de las tinieblas".

siempre han ocurrido en la historia, en el curso de las guerras. Muchas veces la población civil fue masacrada por la vanguardia de las tropas.

La masacre de los campos casi no está ligada a la guerra. Los que fueron muertos, exterminados, no sucumbieron por las armas sino mediante un procedimiento especial que nunca existió en la historia.

Eso pasó en islotes, en lugares determinados, pero alrededor de esos lugares la corriente de la vida transcurría normalmente. Esos lugares eran un paréntesis entre la vida y la muerte. Incluso puede decirse que eran el reverso de la vida y de los valores reconocidos. En el fondo ese espacio estaba desprovisto de valores, incluso de valores negativos, los que también son constitutivos del hombre.

A.T. -Cuando Jackson evoca lo inhumano... Usted parece decir que no existe una medida común entre un dolor ligado a los hechos y un dolor que ha surgido de lo que puede llamarse lo inhumano.

M.B. -Lo único humano de ese espacio era el dolor. No se trataba de un dolor físico. Yo no conservo ningún recuerdo de los golpes, del hambre. Pero conservo el de un dolor humano, el de un dolor moral: no estaba solo sino con mi padre. Un dolor recíproco, del padre ante su hijo y del hijo ante su padre. En ese mundo aparte era el único destello, la única manifestación de un sentimiento humano.

Durante el nazismo existía una lengua simulada. Las personas que se exterminaban nunca eran designadas como hombres sino como piezas. Todo estaba camuflado.

La única vez que Himmler asistió a un exterminio, en Auschwitz, no pudo soportarlo.

A.T. -Eso sólo pudo existir porque lo que se llama el horror no tenía ese nombre allí. Pasaba como la norma. Y justamente, por pasar como una norma, como una condición igual a cualquier otra, podía existir. Respecto a ella no había juicio, como si se tratara de una racionalidad aparte, una racionalidad que no era tocada por nada de lo que habitualmente toca al

hombre en sus determinaciones. No había relación entre lo que se hacía allí y la vida afectiva.

M.B. -El exterminio proyectado en *Mein Kampf*, que Hitler escribió en 1924, no hacía precisiones, pero no cabía ninguna duda sobre la suerte reservada a los judíos y a las razas inferiores. El mismo no hubiera sido posible si se hubiera realizado a la luz del día, incluso en Alemania. A partir de entonces la purificación étnica puede realizarse y ser nombrada como tal. Y esto es el resultado de ese innominable que ya sucedió, que constituye un precedente.

El concepto de *solución final* fue elaborado en Wannsee en 1942. Pero ya había comenzado antes de esa fecha. El exterminio existía desde antes, pero la *solución final* fue admitida y comenzada después de la conferencia de 1942.

Vuelvo a la vida en esos campos, a esa vida entre paréntesis. Hasta ese momento el exterminio exigía verdugos o soldados. Pero en los campos es la primera vez en la historia que esta tarea fue realizada por las propias víctimas: ellas se mataron entre sí.

Si el ejército alemán hubiera sido encargado de matar con los medios tradicionales a todas las personas comprendidas en el programa de la *solución final*, casi se hubiera tenido que detener la guerra, porque hubiera sido necesario el ejército íntegro para matar a seis millones de personas.

La idea fundamental de los campos era la autogestión. El sistema nazi la descubrió. La administración de los campos fue confiada a los *hefilinges* (deportados). Los S.S. estaban en el exterior y sólo venían al campo cuando eran llamados, para pasar listas o por casos excepcionales.

Al comienzo la autogestión era confiada a los presos de derecho común. Después de una lucha que duró años entre los presos de "derecho común" y los "políticos", fueron éstos los que tomaron el poder en los campos. Y fueron ellos los que aceptaron el sistema.

En el fondo la ecuación era muy simple: o matás o serás muerto.

No se habla de la responsabilidad de los políticos. A propósito de Buchenwald tampoco se habla. A esos políticos se los ha considerado como héroes. Incluso han escrito libros, pero se han cuidado muy bien de

explicar su papel en el sistema concentracionario. Sin embargo estaban en todos los puestos claves. Aseguraban el secretariado de los campos en cuanto al exterminio, al número de persona a matar. Si en la lista figuraba alguno de ellos con un triángulo rojo, lo intercambiaban poniendo en su lugar a un judío.

En ese infierno había categorías, grados. El grado más bajo del infierno estaba reservado a los judíos, quienes eran por excelencia la materia a exterminar.

En Buchenwald había “políticos” que llegaron mucho más tarde. Estaban en mejores condiciones. Por supuesto que ellos se preservaron. La mayoría eran miembros de los partidos comunistas y se preservaron para tareas que los aguardaban después de su liberación: tomar el poder. Es lo que ocurrió en Alemania del Este. Los dirigentes de esta democracia fueron en gran parte antiguos detenidos políticos, antiguos kapos que sobrevivieron durante años en los campos.

A.T. -¿Había judíos entre los políticos?

M.B. -No, los judíos llevaban el triángulo amarillo y no desempeñaban ningún papel en la autogestión. Los judíos constituían la materia a exterminar.

En los campos de exterminio, como en Auschwitz, el comando de los crematorios, el Sonderkommando, estaba integrado por judíos. Su existencia era muy breve. Ellos mismos eran exterminados al cabo de dos o tres meses.

Me parece que en el último comando hubo una rebelión en Auschwitz. Hicieron saltar ciertas instalaciones de los crematorios y trataron de evadirse.

Resumo. Este método de la autogestión permitió llevar a cabo *la solución final* con pocos medios. El caso de la deportación húngara en 1944 fue típica: Eichmann llegó con una cinquentena de S.S. El gobierno húngaro puso tal vez el mismo número de gendarmes. La deportación se efectuó con pocas fuerzas armadas. Los judíos obedecieron la orden de ponerse la estrella amarilla, de entrar en los ghettos sin resistencia, de ir a los lugares

designados, de ir desde esos lugares a la estación de trenes. Ellos mismos subían a los trenes que los llevaban a Auschwitz.

La mayoría desconocía hacia dónde iban. Era algo inimaginable e impensable. Pero este no era el caso de algunos dirigentes, como el Judenrat de los Judíos de Hungría. Así fue como con poca mano de obra el sistema nazi logró exterminar a una gran cantidad de personas.

A.T. -Conocemos lo que quedó de eso para la historia. Hablamos de eso después, mucho después, pero no inmediatamente. ¿Pero qué queda de eso para el hombre, para el hombre solo, singular? Le queda el dolor y la soledad, el dolor y el silencio.

M.B. -Creo que se debe agregar la desesperación, porque en el momento de la liberación en 1945, y ahora sé que sólo se trataba de un paréntesis, se creyó verdaderamente que se era "liberado". Liberado del sistema en el que la humanidad vivió y permitió lo que sucedió. Se creyó que después de tanto dolor la humanidad iba a cambiar, a sacrificar ciertas cosas.

Esa esperanza duró muy poco. Inmediatamente después quedó claro que la abyección seguía su camino. Ella se encuentra en el mundo entero. Estamos siempre en el mismo punto. Las puertas del infierno se abrieron en 1933. Ellas están siempre abiertas. Todas las imposibilidades para ser hombre y humano vienen de allí.

A.T. -Hoy la inhumanidad continúa.

Se han comprendido dos o tres cosas importantes, el paréntesis, esta ausencia de vínculo entre los sentimientos, y después el horror que se practicaba, que permitía a este horror no tener nombre y no ser visto, no tener a nadie que se hiciera responsable del mismo.

Usted dice que no existe en la historia ningún equivalente de esto. Sin embargo en la Inquisición hubo actitudes casi equivalentes. Hubo una separación completa entre lo que se hizo y la emoción que esto podía ocasionar, el horror que podía provocar, porque hubo algo así como una razón superior. Como si en un momento determinado algo del orden de lo religioso fabricara esa razón superior.

M.B. -La razón superior existía. Ya fuera que viniese de la religión o de alguna otra parte. La razón superior era la razón de la raza aria, la que tenía razón contra todas las otras razas -razas entre comillas- porque hoy se sabe que no hay razas.

Quisiera volver sobre la Inquisición. Se la ha comparado también con la *solución final* porque se creyó que era una suerte de inquisición moderna. ¿En qué consistía la Inquisición frente a personas que no compartían la verdad de la Iglesia católica? Había un medio para escapar a la hoguera. Por ejemplo, para los judíos, convertirse. Si se convertían salvaban la vida. El sistema nazi comprendió muy bien que era necesario descartar toda posibilidad de libre arbitrio. No hubo, por lo tanto, elección. No era suficiente convertirse. Esta salida era imposible. Este sistema superó el último escalón de la Inquisición.

¿Cuál fue el error del mundo judío? No creer lo que había sido dicho claramente en *Mein Kampf*. Todo el mundo pensó, y los judíos también, que ese programa, como el de todos los políticos, no sería aplicado. Hitler fue una excepción. Él realizó su programa.

El único problema no resuelto por los nazis fue el de los *mischlinge* ("mezcla"), cuando había en alguien una cierta cantidad de sangre aria mezclada con sangre judía. Veinte mil *mischlinge* salvaron su vida porque los nazis no sabían lo que debían hacer.

A.T. -¿El sentimiento no perturbaba la razón?

M.B. -Si un S.S. tenía algún sentimiento era reemplazado. Por lo tanto podía matar durante las horas de su servicio y después volver a su casa, a su ciudad. Los S.S. habitaban fuera de los campos, en casas rodeadas de jardines, con pajaritos. El asesino volvía después de sus horas de servicio y se ocupaba de su jardín, de su familia...

El aviador que dejó caer su bomba sobre Hiroshima se volvió loco. No conozco ningún S.S. o miembro del partido nazi que se haya vuelto loco.

A.T. -Un largo silencio siguió a los acontecimientos. La historia fue escrita o dicha mucho tiempo después. ¿Qué opina de esto?

M.B. -Le responderé mediante imágenes.

Cuando uno se encuentra delante de una montaña muy alta, sólo se ve una pared. Es necesario alejarse de la montaña para darse cuenta de su altura, y sólo desde lejos uno advierte que no es una pared sino una montaña muy alta.

Otra imagen: un hombre huye. Tiran sobre él. Es herido, incluso mortalmente. En el momento no siente dolor, continúa corriendo para de inmediato caer.

Tercera imagen, tal vez sea una referencia histórica más que una imagen: la nueva época inaugurada por el cristianismo en Occidente no comenzó con el nacimiento de Jesús ni con su muerte, sino cuando Constantino, alrededor del año 340, hizo de la religión cristiana la religión dominante en Occidente. En ese momento fue necesario actualizar el calendario y se remontó hasta la hora que hoy se considera como el comienzo de nuestro calendario.

De la misma manera -y tal vez sólo lo sabremos verdaderamente más tarde- Auschwitz cambió nuestro mundo.

Es necesario una cierta distancia para darse cuenta de la enormidad de la cosa. Pues si bien los judíos fueron las víctimas, la herida fue para toda la humanidad. Me refiero a la deportación de los judíos húngaros, a la que conocí bien porque formaba parte de ella. Se creyó que nos llevaban a trabajar a Alemania. Para lograr nuestro consentimiento los nazis obligaban a los que habían llegado antes que nosotros a enviarnos postales con una imagen del lago Valdsee. Sé de lo que hablo. Mi hermana fue apresada el 19 de marzo de 1944 en Hungría y llegó casi dos meses antes que nosotros a Auschwitz. Ella nos envió una carta donde decía: "me siento muy bien, el aire es bueno, el paisaje es magnífico..."

Cuando mi madre leyó esta carta dijo: "No podemos dejar sola a nuestra hijita". La hijita tenía veinte años. "Iremos"... y fuimos todos.

Es impensable.

En 1939, cuando los alemanes atacaron Polonia, tenían un acuerdo de reparto con la U.R.S.S. Los judíos que estaban del lado ruso, en el Este, se fueron al lado alemán, pues los judíos polacos siempre mantuvieron un conflicto muy duro y difícil con los Rusos. Partieron para Alemania diciéndose que Alemania era el país de la civilización y la cultura. Era en 1939. No podían imaginar lo que vendría. Era inimaginable.

Si se quiere hacer el balance de nuestro mundo hay que reconocer que es más bien negativo. Si se comienza a investigar porqué es así, se comprueba que el mal no ha sido dominado, que está siempre en nosotros. Por ejemplo los "reversionistas" o los negacionistas. Pero también los artistas, los escritores, los intelectuales... ellos representan la negación.

Giacometti es tal vez el único, en la segunda parte de nuestro siglo, que ha sabido representar al hombre. Era portador de la trascendencia horizontal y vertical por la que el hombre ha existido. Consideraba su trabajo como quien debe representar al hombre. La representación de Giacometti es muy significativa, así como su evolución. Trascendió la escultura. La utilizaba para ir a otra parte. Así como Paul Celan utilizaba la poesía para ir a otra parte, para expresar algo. Pero Giacometti nació en 1901 y murió en 1964, mientras que la gran exposición en el Georges Pompidou se abrió en el Grand Palais en 1971.

¿Qué había en la primera sala? Un gran tacho de basura considerado como una obra de arte.

A.T. -Lo que usted llama una forma de negación. Con esta expresión usted se refiere al caso de artistas que por su evolución niegan la ruptura, niegan lo que pasó y apartan los hechos y las imágenes en su beneficio.

M.B. -¿Cómo es posible eso?

A.T. -Porque el cinismo ha recuperado sus derechos, porque la memoria se ha desviado.

M.B. -Hay algo de eso, pero me parece que también el umbral de nuestra sensibilidad ha caído de tal manera que ya casi no existe. Hacen falta estímulos.

Si en los años 40 hubiera existido la televisión... Siempre digo: “¡pobre Goebbels, no tuvo eso!”; pero no estoy seguro de que Goebbels hubiera permitido la difusión directa del exterminio de los judíos y de los otros. Hoy eso sería posible.

El horror se ha vuelto nuestro pan cotidiano, y nuestra sensibilidad tiene necesidad de ser excitada. Cada vez se hacen más obras de ficción en este sentido.

A.T. -Hoy debe hablarse del silencio del hombre, del hombre solo que vivió eso, que aún no sabe, que aún no tiene conciencia del acontecimiento del que participó, y que simplemente se interroga sobre él, sobre su vida, porqué va a morir, porqué no muere, porqué está vivo... Este hombre que probablemente después trata de decir lo que pasó, pero que finalmente no es, posiblemente, escuchado. Pero también allí hay un silencio, el silencio, ¿a qué se debe ese silencio?

M.B. -A la incomunicabilidad de la cosa. Inmediatamente después del 45 hubo publicaciones, pero muy pocas. En general los deportados no hablaron, incluso ni entre ellos. Hacía falta tiempo, darse cuenta del hecho de que nosotros éramos los últimos sobrevivientes.

Días pasados, a propósito de las conmemoraciones, me enteré que sólo quedan algunos miles de sobrevivientes de la Shoa. Yo pertenezco a la clase de los más jóvenes, y esta clase se aproxima ahora a los setenta años. Esto quiere decir que los otros ya no existen.

Es posible que esta gente, los últimos sobrevivientes, sientan una suerte de deuda respecto a los que han desaparecido, y que esto se mezcle con el malestar que produce la mala conciencia: yo estoy vivo... ¿pero los otros? Es muy complejo. ¿Por qué se suicidó Primo Levi? ¿Por qué se suicidó Bettelheim?

Los libros de Primo Levi son magníficos, admirables. Pero incluso lo que él vivió no fue lo más terrible. Tal vez hubiera podido testimoniar de otra

manera, pero entonces no hubiera podido volver. Cada uno de los que hemos vuelto tiene una historia, una explicación... La explicación de Primo Levi es que trabajaba como químico y no en los comandos exteriores.

Al hecho de que yo haya vuelto se lo debo, en gran parte, al doctor Jean Dulac, que me ocultó durante el invierno del 44/45 en el Revier de Kleinau. Después salí en los comandos. Hubo esa selección. Fui separado de mi padre. El campo fue evacuado en abril.

Permanecí en los comandos desde julio hasta diciembre. Tenía una explicación totalmente metafísica. Pero creo que la misma fue decisiva para mí. Sabía que mi madre había sido muerta en Auschwitz y sentía que su alma flotaba sobre mí. Tenía su protección y tenía el sentimiento de que nada podía sucederme. Sentía una especie de invulnerabilidad...

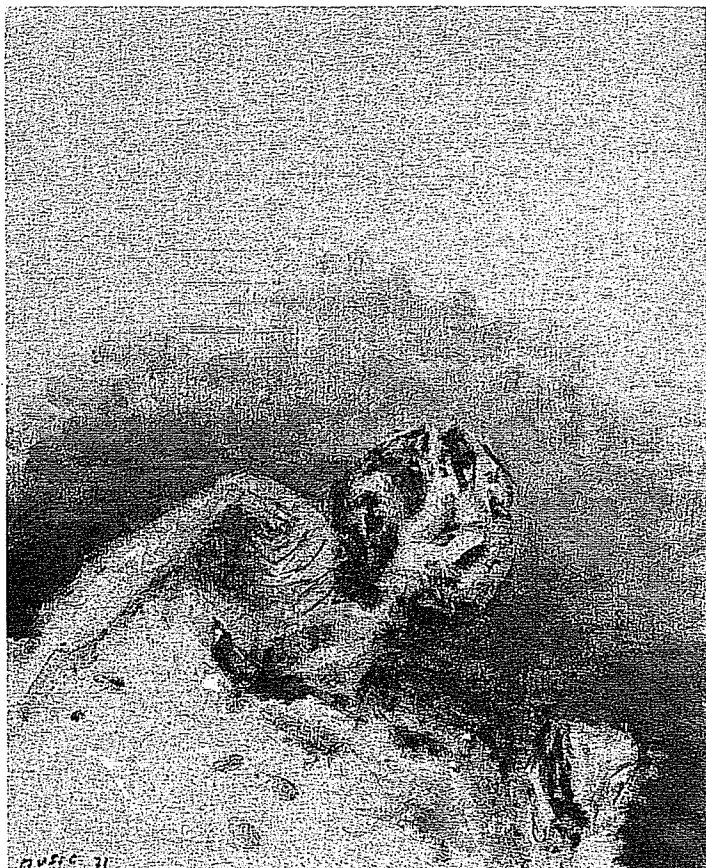
Segunda jornada

M.B. -Un cierto pudor me impidió responder a su pregunta sobre mi padre. Es necesario absolutamente que le responda sobre eso...

Usted ha sentido de una manera muy justa que el dolor está en el centro de lo que concierne a la persona. Después está el problema del sistema. En el sistema la persona está representada por su dolor.

Es por esto que quiero en primer término hablar del dolor, sobre todo cuando él era aún posible. Hablo del dolor del comienzo. Del dolor de personas como nosotros que llegamos a esa fábrica de ladrillos, en Monor, donde había treinta mil personas concentradas, sin espacio para hacer sus necesidades. No había nada de pudor y, sin embargo, en ese momento, estábamos en buenas condiciones, no débiles sino con toda nuestra capacidad de sentir y percibir las cosas...

Eso fue un shock insuperable para ciertas personas, por ejemplo para mi padre, disminuido por la detención de mi hermana el 19 de marzo de 1944 por los alemanes. Él recuperó su espíritu sólo al llegar a Auschwitz. En ese momento aún era capaz de experimentar dolor.



Zoran Music
No somos los últimos, 1971
Acrílico sobre tela
73 x 60 cm.

A propósito del dolor es necesario distinguir dos categorías. La categoría de las personas que afrontaron solos la deportación y la categoría de quienes llegaron a este infierno con sus seres queridos, padre, madre, hijos...

Recuerdo que en el momento de la selección mi padre no estaba conciente. Pasamos frente a Mengele, que nos seleccionaba, y yo sostenía a mi padre por detrás para que se mantuviera derecho, para que no se advirtiera su estado.

En un determinado momento pasamos frente a la columna de las mujeres que estaba a nuestra derecha. De las mujeres seleccionadas. Cuando llegué delante de mi madre pude salir unos instantes de la fila y abrazarla. Mi madre me preguntó: ¿No nos separarán? ¿estaremos reunidos? Yo le dije que sí, por mi madre: “Estaremos reunidos para siempre...”

Nuestra columna partió y nunca volví a ver a mi madre. No podía hacer nada por ella... El gran sufrimiento que sentí y que todavía siento es por mi padre. Estuvimos juntos hasta marzo de 1945. En ese momento hubo una selección y salió su número, no el mío. Me puse varias veces en la fila al lado de mi padre, pero cada vez fui sacado porque mi número no correspondía a la lista de los números elegidos.

Eran los primeros días de marzo. Hacía frío. Mi padre tenía la cabeza desnuda. Yo tenía una especie de gorra y no había pensado en dársela. Fue necesario que mi padre me hiciera señales. Levantaba las manos hacia la cabeza y así comprendí que me pedía mi gorra. Se la arrojé y la recibió. Me reprocho. Siento un dolor lacinante. Había sido necesario que él me la pidiera. Yo no había ni siquiera soñado con hacer ese gesto. Era nuestra separación... Nos miramos y ambos sabíamos que era la última vez.

Lo que quisiera agregar es que nuestra deshumanización comenzó inmediatamente después de entrar en el campo, y que esto era algo pensado por el sistema nazi.

Quiero hablar, por ejemplo, del pudor, que no existe en los animales y que es un atributo profundamente humano, incluso mencionado en los primeros capítulos del Génesis a propósito de Noé. Fuimos despojados del mismo porque al llegar a Auschwitz fue necesario desnudarse. El hijo vio a su

padre desnudo, el padre vio la desnudez de su hijo y todo el mundo vio la desnudez del otro...

En los zoológicos, cuando se les da de comer a las fieras, a los leones que están en la misma jaula se les arroja un trozo de carne. Ellos se arrojan sobre el trozo de carne. El más fuerte tiene el pedazo más grande, los otros deben contentarse con los restos.

En los campos no faltaba mano de obra como para cortar los panes en porciones individuales. Había suficientes deportados como para hacer esto. Y fue un acto deliberado de los S.S. darnos un pan que tenía la forma de un ladrillo. Un pan que debía cortarse en cinco partes. Siempre era una tarea terrible, aterrorizadora, porque la persona que recibía el pan era inmediatamente rodeada por los otros... Y ella tenía el derecho y el poder de elegir a los otros cuatro. Entonces elegía con cuidado a las personas más débiles, las que no podían expresarse y debían contentarse con el pedazo que se les diera.

A.T. -¿Durante cuánto tiempo estuvo con su familia en el campo? ¿Y con su padre?

M.B. -Llegamos a Auschwitz el 13 de julio de 1944 y permanecemos juntos hasta marzo del 1945. Recuerdo bien la primer noche pasada en la barraca. Encontré a un viejo *heiflinge*, un deportado que estaba allí desde hacía ya mucho tiempo. El me explicó dónde estaba. Me hizo salir, estábamos cerca de los crematorios. Me señaló el humo, la chimenea, la llama que salía y me explicó lo que pasaba. Me dijo: esa es una manera de salir de Auschwitz. También me dijo: hay otra manera de llevar a la gente a los crematorios sin resistencia. A veces se pedían voluntarios para trabajar en los comandos. Y la gente se presentaba. Una vez sobre diez era realmente para trabajar. Y cuando mi padre, algunos días después, recuperó su espíritu, yo le expliqué lo que pasaba. Le pregunté qué iba a hacer. Me respondió: "a partir de ahora eres tú quien decide, no yo".

Y poco tiempo después se pidieron voluntarios para los comandos de trabajo, se llevaron voluntarios. Era para Büchenwald.

Finalmente permanecemos diez meses juntos.

Después de ser liberado en Theresienstadt llegué a Budapest en un tren de la Cruz Roja. La repatriación fue muy lenta. Después de varias semanas encontré, por fin, la casa de mi abuela. Ella había tenido la fuerza de esperarnos. Se me dio para dormir una piecita, pero en lugar de sentir felicidad, alegría por estar libre... me di vuelta contra la pared y lloré durante semanas porque el dolor de haber vuelto solo, sin mi padre, era insoportable.

A.T. -Usted dice que fueron detenidos en 1933. Muchas cosas giraban alrededor de esa fecha.

M.B. -Es muy curioso. Hay verdaderamente una ruptura. Una demarcación entre la gente y los artistas nacidos antes del 33, nacidos al comienzo del siglo, que siguieron un camino marcado por la tradición. Ellos terminaron su recorrido humano, su recorrido artístico, en un contenido humano.

Me viene a la memoria Giacometti, quien tal vez fue el último artista que pudo o no pudo representar el Hombre. Porque precisamente él experimentó grandes dificultades para captar lo que es el Hombre. Pero, en última instancia, tenía el deseo de hacerlo mediante sus esculturas, sus pinturas, en la huella que queda.

Pero hay algo muy curioso. Es el hecho de que el hombre no sea conciente de que existen cosas más importantes que la misma vida. Porque vivir con un crimen sobre la conciencia, con mala conciencia, es más difícil que quitarse la vida. Es necesario que el hombre pueda decir no. ¿Por qué no es capaz de decir no? El futuro del hombre depende de ese poder.

Las cosas que se ven hoy son producidas por gente que nacieron en los años 40, que ahora tienen 40 años. En su expresión hay verdaderamente una negación muy neta, porque ellos no se preocupan por expresar totalmente sentimientos humanos, sentimientos que desde siempre han preocupado al hombre. Tal vez sería necesario estudiar esto como un antropólogo estudia la Amazonia. Será necesario preguntarse cuál es la fuente, el impulso, de alguien que vuelca un tarro de basura y considera que eso es una obra de arte, y de los que coleccionan sus uñas cortadas y

los excrementos, poniéndolos en potes y exponiéndolos como una suerte de autorretrato.

A.T. -Los que usted considera como participando en la actividad de la negación son los artistas que, paradójicamente, ya no creen en la actividad artística. Ellos la remiten a una especie de sub-expresión, de sub-naturaleza, generalizan el cinismo y así niegan lo que pudo ser en un momento dado el dolor para los hombres, su manera de continuar, con o sin Dios, a su lado.

M.B. -Después de todo es posible que quienes vuelcan los tachos de basura estén en lo cierto. Tal vez sienten que las puertas del infierno se abren en Auschwitz. Es su manera de expresarlo. Pero eso ya fue mostrado en los depósitos de Aschwitz, donde se amontonaban los anteojos, las valijas, los zapatos... Lamento que esas personas, que tienen un vago sentimiento de la onda de choque que a partir de 1933 ha barrido la tierra, no hayan encontrado otro medio de expresión que el de mostrarnos residuos y tachos de basura. No son capaces de construir un hombre, o sólo un fragmento de hombre, que sea portador de lo inhumano. Porque es preciso hablar de lo inhumano, de nuestra bestialidad, de nuestra inhumanidad, con nuestros medios humanos de expresión. No, los tachos de basura dados vuelta no me satisfacen. Es una negación muy primaria, muy pobre.

A.T. -Entre los nazis que ordenaban cuidadosamente los objetos de los que se apoderaban, entre los historiadores que testimonian de esos acontecimientos mediante la exposición de esos depósitos, y entre los artistas copiando o retomando mediante paráfrasis o mediante paradigmas desordenados -tachos de basura volcados, como usted dice-, ¿qué diferencia encuentra?

M.B. -Sólo encuentro diferencia en relación a ese acontecimiento inaudito que fue Auschwitz. Traducir eso con los mismos medios es irrisorio. No se puede comparar el monte Everest con la excavación de un topo.

A.T. -Lo que usted le niega es el acceso a lo simbólico. Con esos gestos ellos creen tener acceso a lo simbólico, al límite de la realidad...

M.B. -Lo rechazo porque ellos no dicen su intención. Yo lo asocio a ese acontecimiento, pero no estoy seguro de que eso sea lo que ellos quieren. No sé cuál es exactamente su objetivo, porque lo que siento muy profundamente en ellos es su falta de creatividad.

A.T. -El museo de Auschwitz es un lugar de exposición y de recogimiento, de ambas cosas. Presenta, no me atrevería a decir que 'muestra', las cosas: los cabellos, las lentes, las prótesis. Forma una imagen. La imagen es creada porque hay un vidrio, porque hay una distancia entre la cosa y uno mismo. ¿Ese museo no prepara el terreno de esta distancia, de esta visión, de la que se apoderan los conceptualistas después?

M.B. -Es cierto. Pero eso no es algo querido. Cuando un volcán entra en erupción los torrentes de lava cubren las pendientes... Las cosas exhibidas en Auschwitz es la erupción de lo inhumano. Eso no tiene nada que ver con un dibujo y no corresponde a un deseo artístico de los sobrevivientes.

En el espíritu de los nazis esos objetos aguardaban su distribución en el gran Reich. En el fondo era un gran almacén. El mayorista fracasó y por eso se dispone de esos almacenes. Esto es todo. Ese no era el fin de la demostración, y menos aún una tentativa artística.

En el fondo el objetivo de los nazis era el crimen perfecto: hacer desaparecer todas las huellas de su maldad. Esto estaba en las concepciones de Goebbels cuando decía que si se mata una persona es un asesinato, pero si se asesina millones es un acontecimiento. Esto tiene otra dimensión.

En el lenguaje de los campos quienes trabajaban en esos depósitos era el comando del Canadá. ¿Por qué Canadá? A causa de la búsqueda del oro. Esas gentes buscaban entre las pertenencias las cosas de valor, las joyas, las divisas, incluso cosas de menor importancia. Ellos clasificaban todos esos residuos.

A.T. -¿Por qué usted se hizo pintor?

M.B. -Yo no quería ser pintor sino biólogo. Quería estudiar los azúcares, las cianitas y los anticianitas que son los vectores de la coloración de las hojas en el otoño. Había comenzado a trabajar en mi tesis cuando tenía quince años con un profesor que dirigía el departamento de espectografía. Era mi padre quien quería que yo fuese pintor. Para mantener la paz en la casa seguí cursos de pintura. Pero le decía a mi madre: “La pintura es una cosa fácil, pero ya verás que yo seré alguna vez un gran biólogo”.

Mi padre vio más claro. A él le habría gustado ser artista, actor. Pero tuvo que abandonar la casa paterna a los trece años: mi abuelo era muy pobre y tenía otros hijos que mantener. Fue necesario que mi padre hiciera su propia vida y ayudase a sus padres. Así, en lugar de ser actor entró en un banco. Ya en esos años terribles, en los que nuestra sobrevivencia era problemática, me decía: “Casaré a tu hermana con alguien que tomará mi lugar en el banco; ellos te pasarán una renta durante toda tu vida y no tendrás que hacer otra cosa que pintar”.

A.T. -Durante el período de los campos, de la deportación, ¿pudo dibujar?

M.B. -Dibujé en Theresienstadt, después de la liberación. Encontré algunas hojas de papel, un pedacito de lápiz...

Estaba muy débil... Tenía disentería; no podía salir a la calle como los otros y entonces permanecía en mi pieza y dibujaba a las personas que me rodeaban. Después tuve tifus. Un día me desperté en una gran sala de hospital. Los dibujos que hice allí han desaparecido. Tal vez se encuentren en el museo de Theresienstadt, junto con los dibujos de los niños de la ciudad...

A.T. -¿Qué dibujó, qué imágenes o qué sensaciones?

M.B. -Hombres.

A.T. -Siempre hombres.

M.B. -Los primeros dibujos que espuse en Vevey son los dibujos del 45 en Budapest. Después de la liberación estuve gravemente enfermo de tuberculosis. Pasé tres años en los hospitales; mis primeros dibujos son del hospital Saint-Janos, donde estábamos cuatro o cinco en una sala. Yo dibujaba. Mi primer dibujo allí fue el de un muchacho que se moría delante mío.

A.T. -Hombres. Nada de gestos, nada de situaciones reales ni de intercambios reales, sino hombres, casi únicamente cuerpos.

M.B. -Sí, era algo instintivo. No sabía nada, pero tenía necesidad de dibujar, y de dibujar las personas que estaban a mi alrededor. Cuando retomé mi vida normal en Budapest solía parar a la gente que me interesaba, en la calle, y les preguntaba si querían posar. Al lado de mi taller había un asilo de ancianos a donde yo iba a buscar mis modelos. Ellos venían. Incluso llevaba una especie de diario donde anotaba quiénes eran, qué hacían, qué pensaban. Es curioso, pero después de lo que había vivido tenía la necesidad de representar al hombre. Creo que lo que había vivido estaba de tal modo cerca de mí que no tenía la distancia necesaria como para comprender lo sucedido.

A.T. -Esos primeros dibujos ¿eran hechos con carbonilla, con lápices?

M.B. -Con lo que tenía a mi disposición. Tinta china, grafitos, lápices. Cierta vez, encontrándome en las montañas, en una suerte de sanatorio, me encontré sin nada. Entonces fui al bosque, agarré una corteza de abedul blanco y dibujé sobre ella. Todavía conservo algunas de ellas. Incluso he pintado con el aceite de hígado de bacalao que debía tomar.

A.T. -¿Cómo amplió el gesto y el trazo para pasar del dibujo a la pintura?

M.B. -Primero sentí la necesidad de saber dibujar bien, de aprender la base de mi expresión, pues consideraba que sin el dibujo no podría expresarme. Utilicé el poco dinero que tenía para pagar modelos, para estudiar verdaderamente la anatomía del hombre.

A.T. -¿Es este pudor frente al saber el que le hizo abordar la pintura, la tela y el color, mucho después?

M.B. -Así es, primero dibujé y pinté con pasteles. Durante años hice retratos, dibujos. En ese momento me parecía que era una especie de prolongación del lápiz, un lápiz coloreado. Además el papel costaba menos que la tela, el pastel menos que los tubos de pintura. Pintaba, pero mucho menos.

El pastel en sí mismo es un medio. Ocupa menos lugar que la tela y el caballete. Pasaba la mayor parte de mi tiempo en el campo húngaro. Sobre mi bicicleta llevaba dos bolsos, uno con ropa y el otro con lápices, cartones y cajas de pastel. Tenía una autonomía de casi dos o tres semanas. Con óleo no hubiera podido.

A.T. -Cuando dibujaba o pintaba ¿experimentaba un sentimiento de urgencia? Se tiene la impresión de sentirlo menos en la pintura actual, aunque hay la misma intensidad dramática.

M.B. -Tenía, y tengo siempre, ese sentimiento de urgencia. En todo caso creo ese sentimiento, incluso en las telas, incluso si no se ve... No hago ningún esbozo, ningún trabajo preparatorio. Eso ya crea, en sí mismo, un sentimiento de inestabilidad... Me lanzo adentro, y ese es un momento de urgencia, sin ninguna seguridad, sin ninguna red.

A.T. -¿Qué pasó en el momento de los grandes papeles, *Aqueda* o *Recuperación de un Fragmento amenazador*?

M.B. -Un shock. Estaba en Floirac cuando me enteré del atentado a la sinagoga de la calle Copérnico, el que me impresionó terriblemente. Esa

misma tarde puse grandes hojas en el suelo de mi taller, y comencé... Estaba bajo el shock. Posiblemente tuviera la impresión de que la magnitud de mi emoción exigiera un soporte más amplio... Es una suposición, ya que nunca había realizado dibujos de esa dimensión.

Lo mismo ocurrió con *Aqueda*. Estaba todavía solo en Floirac cuando me enteré del asesinato de Sadate, lo cual también fue para mí un choque muy doloroso... En el fondo siempre reacciono cuando siento que se atenta contra el Hombre... La pintura es un medio irrisorio. Siempre he lamentado no tener otros medios además de la pintura para oponerme a esos hechos...

A.T. -Desde el punto de vista de quien pinta hay una oposición entre esa proyección sobre el espacio, que son sus grandes dibujos, y las series que se remiten, se lo quiera o no, a una práctica interior, a una escritura, a una suerte de salmodia, a la continuación de una palabra, de un relato, a un sueño...

M.B. -En mi pintura corriente, cuando hago cosas pequeñas, en mi taller o afuera, me siento. Las considero como pequeñas plegarias y gracias a ellas me reconstituyo. Pero cuando hago grandes papeles afuera estoy parado... Es otro proceso, también interior pero tal vez más violento, más vehemente. Esos grandes dibujos traducen el sentimiento de impotencia del pintor, que cree vencerlo aumentando la superficie de su dibujo. Hay cosas que hago... no me las explico, no encuentro...

A.T. -Pero si eso es todo. Es lo que hizo el hombre de la antigüedad frente a la magia perniciosa del mundo. Eso es lo que hizo. Toma el mundo como testigo, se opone y pinta sobre la superficie del mundo. Y la pintura se vuelve la superficie del mundo. Y esto es lo que se opone verdaderamente a una visión ritual, más sumisa.

Incluso cuando las obras tienen una gran riqueza de color se sabe que este color no puede ser, es un color necesario, en el sentido fundamental del término. Ese color que se encuentra en el carbón, en la carbonilla, en todas esas tinturas que usted utiliza, es evidentemente un color interior. Es un

color rembrandnesco. Poco importan las referencias, es ese color interior el que da la luz.

Hay en usted otras relaciones con el color, por ejemplo cuando utiliza óleo...

M.B. -No es sólo otra relación con el color, es una relación con la huella que se puede dejar sobre una superficie. El papel es una superficie muy hospitalaria. Usted traza una línea y de inmediato es incorporada. La tela virgen es otra cosa. Es una materia, un espacio, muy hostil. Es necesario ante todo romperla, vencerla, dominarla. Una línea sobre una tela virgen no se mantiene. Es necesario, si usted quiere hacer el nido de lo que va a seguir, construir ante todo un fondo susceptible de recibir mi línea, mi trazo y mi pintura. Es una lucha con uno mismo pero también con la materia. Cuando trabajo sobre papel la lucha se simplifica: es una lucha conmigo mismo.

A.T. -Con la pintura su ser es diferente. Siento que usted está en un intercambio, en un diálogo, que usted compone, que está en una especie de aprehensión del mundo. Es el ser antiguo del cual hablaba recién, en relación con el ser religioso. Una relación tal vez más ritual, más interiorizada. La pintura es el ser en el mundo, es el ser que compone y que está ya en el color porque el color está ya allí cuando pinta. El camino no es el mismo...

M.B. -El camino no es el mismo, pero creo que el resultado es el mismo.

A.T. -Sí, pero usted recrea la urgencia, la misma pregunta.

M.B. -Sí. Cuando me encuentro delante de una tela virgen de tres metros por dos, sin ningún esbozo, es un momento aterrador. En realidad me siento enfermo de miedo. Es preciso que me arroje dentro. Es una curiosa manera de suicidarse arrojándose en el vacío y permaneciendo vivo. Es el privilegio del pintor. Se es un artista inspirado durante poco tiempo, algunos minutos. Después... es el pintor de oficio que realiza las visiones del artista...

Traducción de Oscar del Barco