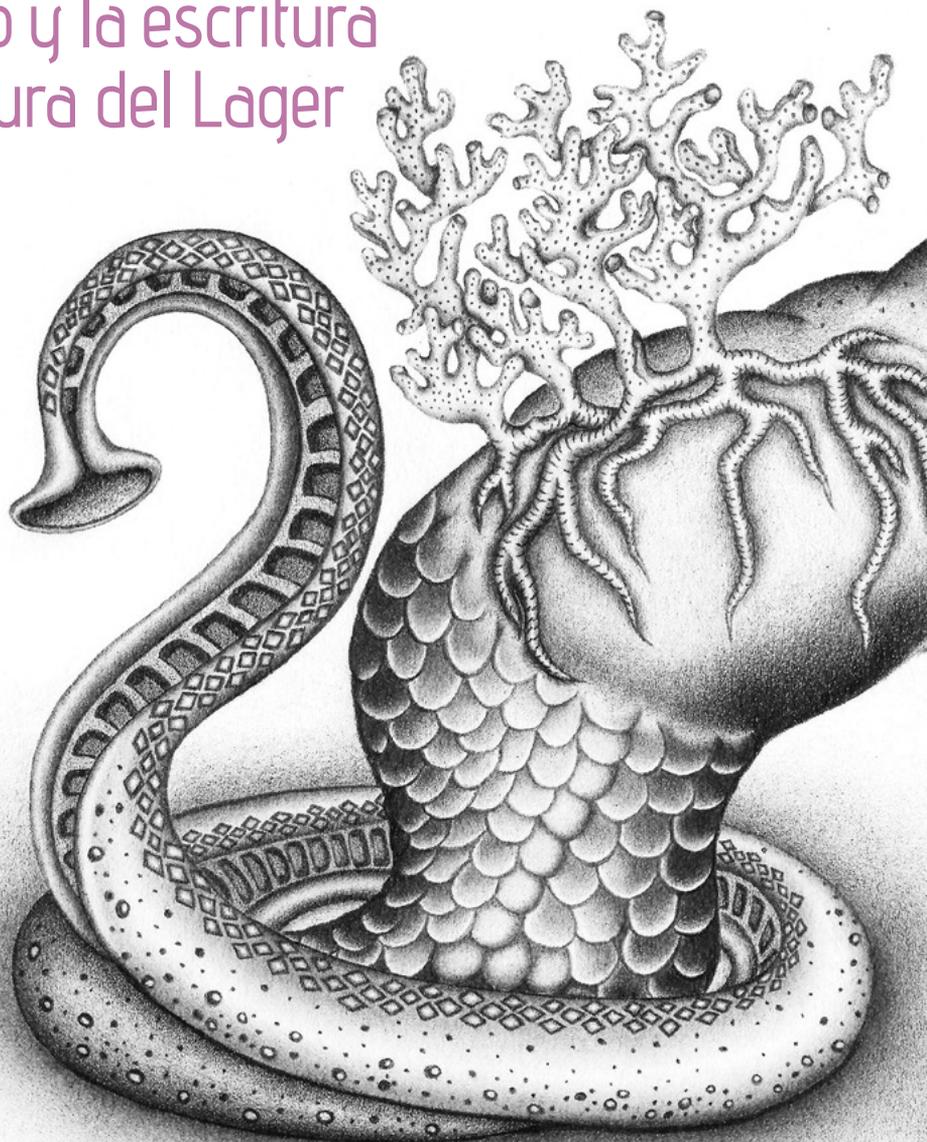
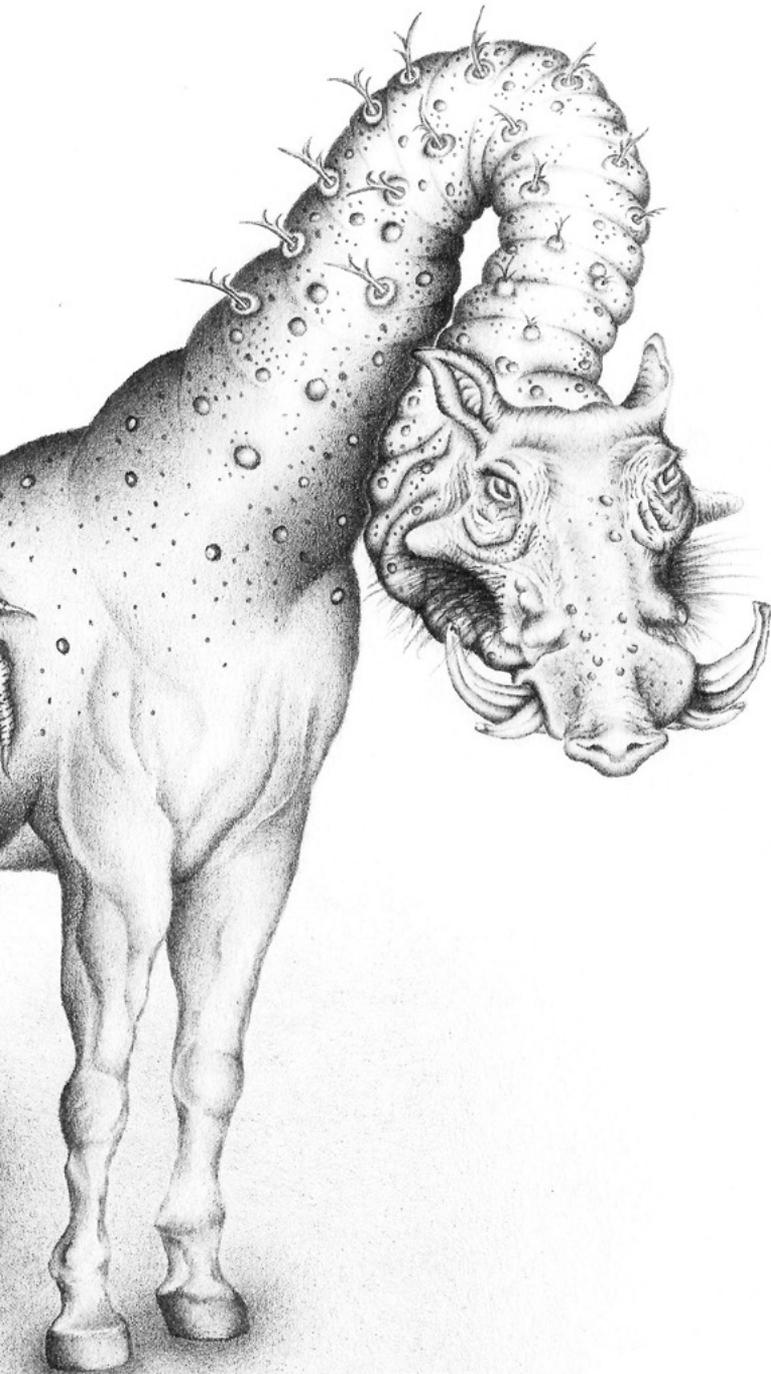


Las aporías del testimonio:

del absurdo y la escritura
en la literatura del Lager



Recibido: 26 de noviembre de 2021
Aprobado: 25 de enero de 2022



Gema Góngora Jaramillo

Filósofa y maestra en Docencia para la Educación Media Superior (MADEMS) por parte de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora investigadora de tiempo completo de las asignaturas de Filosofía I y Filosofía II en el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) plantel Sur. Autora del libro *Filosofar en el aula. Una aproximación a la hermenéutica para la enseñanza de la filosofía en el bachillerato*.

The aporias of the testimony: of the absurd and the writing in the literature of the Lager

La búsqueda de sentido responde a una necesidad humana de conocer, comprender y aprehender los fenómenos que conforman lo que llamamos realidad, mundo y existencia. El pensamiento simbólico revela gran parte de esta necesidad. El mito como relato sagrado y fundacional de la acción ritual del ser humano cumple con una

función fundamental para palear lo que consideramos el absurdo, es decir lo que carece de sentido y se torna opuesto a la razón. “Al relatar cómo comenzaron las cosas y cómo terminarán, el mito vuelve a situar la experiencia del hombre en un todo que recibe del relato orientación y sentido” (Ricoeur, 2004, p. 171).

Resumen

La supresión del absurdo es una de las principales metas de la razón humana. Conocer, comprender y aprehender son formas de organizar los diversos fenómenos que llamamos realidad, mundo y existencia. La construcción de símbolos, mitos y relatos representan las primeras formas en como la psique humana opera en la búsqueda de sentido. Sin embargo, en la llamada literatura del Lager se da cuenta de una serie de aporías que transitan entre el absurdo y lo racional. ¿Cómo hacer inteligible una experiencia histórica que se ha vivenciado como algo aberrante y que a su vez precisa ser contada profusamente?, ¿cómo dotar de coherencia a una terrible situación que se ha manifestado, con toda crudeza, como el absurdo más radical de la existencia humana?

En el presente artículo se expondrán algunas de estas paradojas y las diversas maneras en las que fueron exploradas por sus sobrevivientes, quienes decidieron dar testimonio de esta traumática experiencia, buscando, en todo momento, otorgarle voz a todos aquellos que no lograron sobrevivir.

Palabras clave: realidad, existencia, sentido, testimonio, hermenéutica.

Abstract

The suppression of the absurd is one of the main goals of human reason. Knowing, understanding, and apprehending are ways of organizing the various phenomena we call reality, world, and existence. The construction of symbols, myths and stories represent the first ways in which the human psyche operates in the search for meaning. However, in the so-called Lager literature, the testimony accounts for a series of aporias that move between the absurd and the rational. How to make intelligible a historical experience that has been experienced as something aberrant and that, in turn, needs to be told profusely? How to give coherence to a terrible situation that has manifested itself, in all crudeness, as the most radical absurdity of history? Human existence?

This article will expose some of these paradoxes and the various ways in which they were explored by those of its survivors who decided to bear witness to this traumatic experience, always seeking to give a voice to all those who did not survive.

Keywords: Reality, existence, meaning, witness, Hermeneutics.

Es precisamente el relato el que confiere este poder organizador que tiene como fin último la exclusión del absurdo. Por eso en la gran mayoría de los mitos, el origen del orden está conferido en la palabra, la función principal de los dioses radica en conjurar el absurdo por medio de la voz. El relato se vuelve así, la actividad sagrada por excelencia.

Paul Ricoeur reconoce que los símbolos son el núcleo del lenguaje mitológico y poseen tres dimensiones que se encuentran articuladas: cósmica, onírica y poética. En la primera se presenta una matriz de significaciones de lo que el ser humano lee como sagrado y que comienza a tener un sentido. En lo onírico la función cósmica se transfiere a una forma psíquica por medio del sueño: “Cosmos y Psique son los dos polos de la misma expresividad; me expreso al expresar el mundo, exploro mi propia sacralidad al descifrar la del mundo.” (Ricoeur, 2004, p. 178).

En la dimensión poética estos dos niveles se transforman en imagen, pero mucho más cercana al verbo que al retrato. Ricoeur retoma a Bachelard para decir que la imagen poética, “nos sitúa en el origen del ser parlante, (...) se convierte en un ser nuevo de nuestro lenguaje, nos expresa convirtiéndonos en lo que ella expresa” (Ricoeur, 2004, p. 178).

De esta manera, la función simbólica del ser humano radica principalmente en la búsqueda del sentido y en el desplazamiento del absurdo. Las otras formas de pensamiento posteriores continuarán por esta misma vía: religión, filosofía, ciencia.

Sin embargo, el absurdo es un elemento que no desaparece del pensamiento humano, a éste lo identificamos con el mal, por eso, éste último se nos presenta siempre como un insondable misterio. Nos esforzamos por lograr una homeostasis a partir de los relatos y explicaciones, sin embargo, queda en su forma de enigma.

Uno de los mitos que nos habla del absurdo, en su faceta más radical de expresión del sinsentido, es el del castigo de Sísifo. Precisamente Albert Camus escribe sobre esta trama lo siguiente:

Los dioses habían condenado a Sísifo a subir sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. (Camus, 1985, p.59).

Y continúa haciendo una descripción sobre Sísifo, obstinado en su penosa tarea:

Con respecto a éste, lo único que se ve es todo el esfuerzo de un cuerpo tenso para levantar la enorme piedra, hacerla rodar y ayudarla a subir una pendiente cien veces recorrida; se ve el rostro crispado, la mejilla pegada a la piedra, la ayuda de un hombro que recibe la masa cubierta de arcilla, de un pie que la calza, la tensión de los brazos, la seguridad enteramente humana de dos manos llenas de tierra. Al final de ese largo esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, se alcanza la meta. Sísifo ve entonces cómo la piedra desciende en algunos instantes hacia ese mundo inferior desde el que habrá de volver a subirla hasta las cimas, y baja de nuevo a la llanura. (Camus, 1985, p. 60).

Esta descripción de Camus escrita en 1942 durante la Segunda Guerra Mundial, es la misma que se mostrará al mundo en 1945 a partir de las imágenes y testimonios de los sobrevivientes de los campos de concentración del nacionalsocialismo. Sin embargo, esta ya no es una metáfora, un símbolo o un mito, sino una situación real en la que millones de seres humanos perdieron la vida sometidos a un trabajo vejatorio, esclavizado, inútil y sin esperanza en medio de las peores calamidades y con la certeza de la muerte rondando a cada momento.

La imagen de Camus es una descripción exacta de aquellos cuerpos que saben que van a morir de forma anónima y masiva. Su muerte no será un acontecimiento singular, digno de un ritual sagrado, sino la expresión más acabada del sinsentido de la vida.

El holocausto se colocó en el territorio de lo impensable, lo inimaginable y lo indecible.

¿Cómo dar palabra a esta experiencia?, ¿en qué lugar ponerla?, ¿desde qué punto comenzar a analizar? A setenta y seis años de distancia, poseemos una gran cantidad de fuentes, documentos, testimonios e interpretaciones que nos ayudan a dar sentido a lo ocurrido. Sin embargo, cuando apenas habían sucedido estos acontecimientos, la recepción general fue muy diferente. Un claro ejemplo es uno de los testimonios más conmovedores sobre la literatura del Lager, me refiero a *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, quien escribió este relato inmediatamente después de haber sido liberado de Auschwitz, el cual fue abiertamente ignorado durante varios años. Situación parecida sucedió con el documental producido por La División de Guerra Psicológica del Cuartel General de los Aliados, etiquetado como F3080 y que contenía horas de grabación directa de los campos de concentración. En este caso se decidió, por razones políticas internacionales, censurar el material y archivarlo definitivamente.

Lo cierto es que la existencia misma de estos campos de concentración generó serios problemas para su estudio, análisis y reflexión. Más concretamente con relación a la situación de los seis millones de judíos que fueron exterminados en los lugares erigidos, deliberadamente, para

cumplir con la llamada *solución final*.¹ Ni siquiera había un nombre para empezar a demarcar y definir este exterminio, es decir, darle un sentido al absurdo de su inmanencia. Se le comenzó a llamar *Holocausto*, que significa literalmente *todo quemado*, pero que, desde la semántica del símbolo, alude al sacrificio que una colectividad realiza a sus dioses.

Para Agamben éste es un término muy desdichado, según

sus palabras: “surge de esa exigencia inconsciente de justificar la muerte *sine causa*, de restituir un sentido a lo que no parece poder tener sentido alguno” (Agamben, 2014, p. 27). Este término, continúa el filósofo, eleva a un nivel de mística o de teodicea la experiencia del exterminio. Le confiere una teleología a un acto criminal que no tiene una finalidad histórica, ni religiosa ni moral, pues ningún ser humano tendría que pasar por estas situaciones para ser lección de algo, así que en términos estrictos, la experiencia es un sinsentido en sí mismo y esto es irreductible.

Sin embargo, lo paradójico del término y de su tratamiento radicó en que, al darle este sentido teleológico y místico, se imposibilitó pensar el problema desde una perspectiva más humana. El holocausto se colocó en el territorio de lo impensable, lo inimaginable y lo indecible. Se volvió un tabú en el sentido preciso de la palabra, algo intocable. Agamben relata que al publicar en un diario francés un artículo sobre los campos de concentración, el director del periódico recibió una carta en la que se le acusaba de “haber pretendido acabar con la singularidad y la indecidibilidad de Auschwitz” (Agamben, 2014, p. 31).

¹ Auschwitz, Birkenau, Buna-Monowitz, Majdanek, Treblinka, Belzec, entre otros.

En el mismo sentido, Nil Santiáñez argumenta:

Toda una corriente de reflexión literaria, artística, filosófica y política se ha construido precisamente sobre la irrepresentabilidad y la malignidad absoluta de los campos de exterminio nazi [...] como un atentado contra la razón, como una especie de misterio indescriptible, incomunicable, como el vacío de la civilización occidental. (Santiáñez, 2004, p. 21).

Incluso se ha llegado a afirmar que Auschwitz no pertenece a la historia. Respecto a esto, Alexandre Kojève afirma: “Su monstruosidad desborda el acontecer humano, transformándose en una anomalía que repudia cualquier intento de explicación racional” (Narbona, 2004, p. 21).

Como podemos apreciar, el fenómeno de los campos de concentración contiene una serie de aporías que se construyen a partir de una tensión entre el sinsentido de la experiencia y la necesidad humana de entender y dar significado racional. Hay dos elementos fundamentales que se enlazan en esta ambivalente búsqueda de dar sentido al absurdo de la experiencia: la conciencia del mal y la necesidad de dar testimonio de él.

Regresemos por un momento al mito de Sísifo, Camus destaca del relato la parte medular de la experiencia: el camino de regreso:

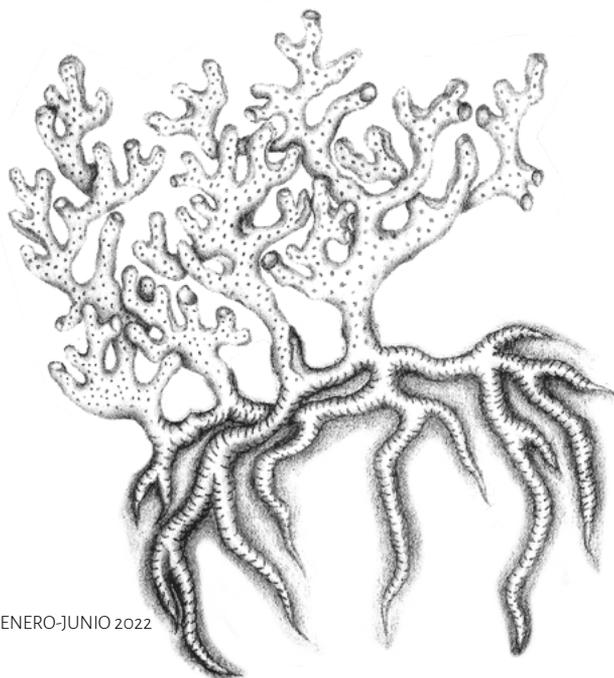
Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. Un rostro que sufre tan cerca de las piedras es ya él mismo piedra. Veo a ese hombre volver a bajar con paso lento, pero igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá jamás. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como su desdicha, es la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca [...] Sísifo, proletario de los dioses, impotente

y rebelde, conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consume al mismo tiempo su victoria. (Camus, 1985, p. 60).

En la experiencia de los campos de concentración se manifiesta una situación análoga, aunque no en todos los casos. Efectivamente, la conciencia se irá transformando en una victoria de la memoria sobre el olvido. Así que, para muchos sobrevivientes la lucha de su existencia también será una lucha contra el olvido.

Sin embargo, también estuvieron los otros, los que fueron despojados de todo rasgo de humanidad incluida la conciencia, ellos no experimentaron ningún tipo de victoria. Son los *hundidos*, como los llama Primo Levi, los *musulmanes*, como se les conoció en diversos campos de concentración:

Todos los *musulmanes* que van al gas tienen la misma historia o, mejor dicho, no tienen historia; han seguido por la pendiente hasta el fondo, naturalmente, como los arroyos que van a dar a la mar [...] Su vida es breve pero su número es desmesurado; son ellos, los *Muselmänner*, los hundidos, los



Para muchos sobrevivientes la lucha de su existencia también será **una lucha contra el olvido.**

cimientos del campo, ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen, porque están demasiado cansados para comprenderla. (Levi, 2019, p. 98).

Los *musulmanes* son el gran nudo de los campos de concentración porque fueron los que vivieron la experiencia del mal hasta el fondo. En este punto, el mito de Sísifo se queda a mitad del camino, pues la realidad supera la ficción

poética. Si Camus deposita su última esperanza en este triunfo de la conciencia del sufrimiento, que le devuelve a Sísifo su sentido humano y lo aleja por un momento de la piedra con la que se ha mimetizado, en el caso de los hundidos, quienes han llegado hasta el final de la experiencia del mal, esta cualidad humana ha dejado de existir.

Si hubiéramos podido preguntarle a Sísifo qué pensaba en esos momentos de conciencia y claridad, posiblemente nos hablaría de su necesidad de narrar la

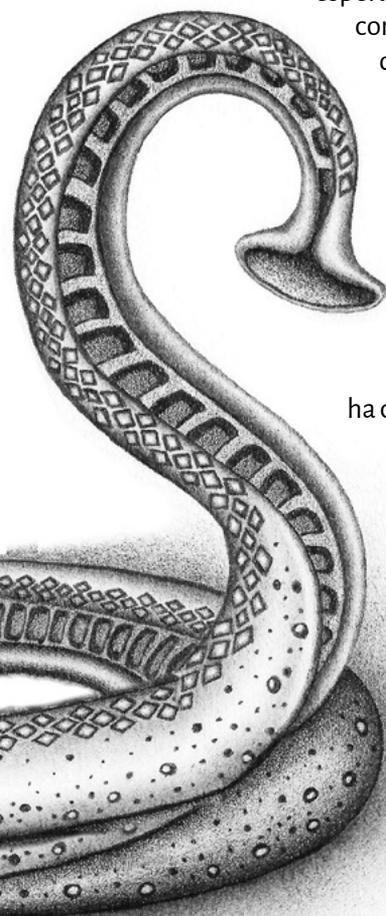
experiencia. De su miedo también de no ser creído, de no ser comprendido, de la vergüenza de su ominosa situación de esclavitud; pero Sísifo, no tiene voz en el mito.

En cambio, como afirma Agamben, dentro de un campo, la voz es una de las razones que logran impulsar a un deportado a luchar por sobrevivir, a convertirse en un testigo de la barbarie. Así lo explica Hermann Langbein, participante de las brigadas internacionales en España durante la Guerra Civil española y sobreviviente al campo de exterminio de Auschwitz:

Por mi parte, había tomado la firme decisión de no quitarme la vida, pasara lo que pasase. Quería ver todo, vivirlo todo, experimentar todo, guardar todo dentro de mí. ¿Para qué? nunca tendría la posibilidad de gritar al mundo lo que sabía. Sencillamente porque no quería desaparecer, no quería suprimir al testigo en que podría convertirme. (Agamben, 2014, p. 13).

Entonces, el testimonio es una razón para sobrevivir, pero también un imperativo ético que, para bien o para mal, queda como una impronta en aquellas personas que pudieron mirar más allá de su propia indefensión y lograron observar a los otros, aquellos que no lo lograron; pues la memoria de los hundidos necesita también ser plasmada. Aquí, Primo Levi nos plantea una colosal aporía:

Los hundidos fueron los verdaderos testigos del mal radical, los que sufrieron de todo hasta su muerte. Sin embargo, ellos ya no pueden dar testimonio, pero los que, si podemos, no llegamos hasta el final de la experiencia sufrida, así que aquí hay una paradoja que sólo puede ser superada mediante la ética de la palabra, por medio



del relato y de la escucha: La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte. Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma no hubieran escrito su testimonio porque su verdadera muerte, había empezado ya antes de la muerte corporal. Semanas y meses antes de extinguirse habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de reflexionar, y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos, por delegación. (Levi, 2005, p. 109).

Destaco aquí un fragmento de Salmen Lewental, integrante de un Sonderkommando², quien pudo escribir algunas notas y las enterró cerca del crematorio III, en un desesperado intento por dejar testimonio de lo ocurrido, sobre todo tomando en consideración que a él le tocó estar en el epicentro de la llamada *solución final*, como engranaje obligado del círculo de violencia extrema. Estas sencillas notas fueron abiertas diecisiete años después de ser liberado el campo:

Ningún ser humano puede imaginarse los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente cómo ocurrieron. Nosotros, un pequeño grupo de gente oscura que no dará demasiado que hacer a los historiadores. (Agamben, 2014, p. 8).

Salmen no sobrevivió, pero dejó su testimonio y participó en la revuelta que él y Rozia Robota organizaron en Auschwitz, la cual relata Arón Gilbert con todo detalle en su texto *El último sobreviviente*.

2 "En Birkenau había aproximadamente seiscientas personas que trabajaban como Sonderkommando, encargados de meter a sus hermanos en las cámaras de gas, arrastrar sus cuerpos sin vida a los crematorios y esparcir sus cenizas en los alrededores. Un trabajo poco envidiable que invariablemente terminaba en la cámara de gas, en un ciclo perfectamente conocido por ellos" (Aron, 2007, p. 143).



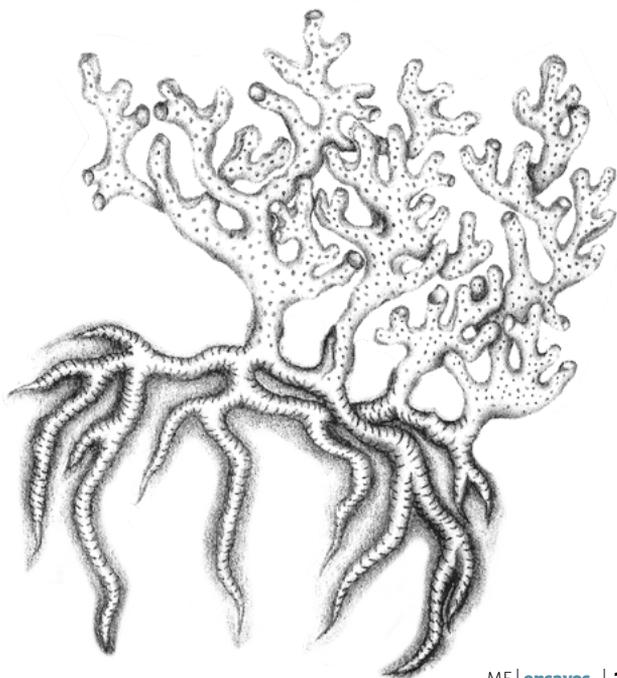
El testimonio es una razón para sobrevivir

Ahora bien, ¿cómo narrar lo inconmensurable, de tal manera que logre ser inteligible la terrible experiencia de los campos?, ¿cómo hacer del absurdo, del sinsentido, algo comprensible? Gonzalo Pontón observa que en la llamada literatura del Lager, desde las obras fundacionales —las cuales quedaron registradas como los primeros testimonios de los campos (Primo Levi, Robert Antelme, Joaquim Amat-Piniella, Tadeusz Borowski, Paul Celan, Jean Améry, entre otros)— hasta creaciones que requirieron mayor distancia temporal para salir a la luz (Jorge Semprún, Imre Kertész, Ruth Klüger, Paul Steinberg), tienen un punto en común: además de contar la experiencia misma, consideran como parte de la vivencia el proceso mismo de la escritura: “El ¿por qué? y el ¿cómo? escribir sobre el desastre” (Pontón, 2004, p. 239).

El problema central de este tipo de escritura radica precisamente en lo inconmensurable de la experiencia y la falta de palabras para dar sentido al absurdo. Robert Antelme, el autor de *La especie humana*, comenta en el prefacio de su libro: “Hace dos años, durante los primeros días que siguieron a nuestro retorno, fuimos todos, creo, presas de un verdadero delirio. Queríamos hablar, ser

escuchados al fin. Nos dijeron que nuestra apariencia física ya era bastante elocuente por sí sola. Pero recién volvíamos, traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia viva aún y sentíamos el deseo frenético de decirla, tal cual era. Y, sin embargo, ya desde los primeros días, nos parecía imposible colmar la distancia que íbamos descubriendo entre el lenguaje del que disponíamos y esa experiencia que seguíamos viviendo casi todos, en nuestros cuerpos. ¿Cómo resignarnos a no tratar de explicar de qué manera habíamos llegado hasta allí? Todavía estábamos allí. Y sin embargo, era imposible. Apenas comenzábamos a relatar nos sofocábamos. A nosotros mismos, todo lo que teníamos para decir empezaba a parecernos inimaginable". (Antelme, 2002, p. 21).

Jorge Semprún, en su emblemático libro *La escritura o la vida*, también reflexiona sobre esta imposibilidad de enunciar la experiencia. Nos comparte un pasaje, en donde los deportados de Buchenwald están celebrando su liberación una noche antes de volver a París; en la conversación surge el tema:



Estábamos preguntándonos cómo habrá que contarlo para que se nos comprenda. Asiento con la cabeza, es una buena pregunta: una de las buenas preguntas. —No es ese el problema— exclamó otro enseguida. El verdadero problema no estriba en contar. Sino en escuchar. ¿Estarán dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las contamos bien? (Semprún, 2018, p. 140).

Semprún responde enfático:

Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos con algo de artificio ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! Trato de precisar mi pensamiento. —Bueno escuchad. La verdad que tenemos que decir (en el supuesto de que tengamos ganas, ¡Muchos son los que no las tendrán jamás) no resulta fácilmente creíble [...] Resulta incluso inimaginable! ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable sino es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio! (Semprún, 2018, p.140).

Un compañero, exprofesor de la Universidad de Estrasburgo, interviene:

Estáis hablando de comprender... ¿Pero de qué tipo de comprensión se trata? —Me imagino que habrá testimonios en abundancia. Valga lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia. Y luego habrá documentos. Más tarde los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas. Todo se dirá, constará en ellas. Todo será verdad, salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea. —El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia. No es transmisible. O, mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria. Mediante el artificio de la obra de arte, ¡por supuesto! (Semprún, 2018, p. 140).

El artificio, la ficción narrativa, es la fórmula a través de la cual **se logra reconstruir** una experiencia tan extrema.

La imaginación poética cobra así un papel fundamental, ya que se vuelve condición de posibilidad para narrar los campos de concentración. La literatura de Lager adquiere una vastedad de expresión, hace uso de diversos géneros literarios que no obedecen estrictamente las reglas del canon, sino que se emplean desde su singularidad para expresar, en diferentes niveles y con diversos posicionamientos, una buena parte de la totalidad de la experiencia. Esta afirmación es compartida por Semprún y Antelme, por sólo mencionar dos ejemplos:

Esta desproporción entre la experiencia que habíamos vivido y el relato que era posible hacer a partir de ella, se confirmó definitivamente más adelante. Estábamos efectivamente frente a una de esas realidades de las que se dice que sobrepasa la imaginación. Quedaba claro entonces que sólo por elección, es decir una vez más, gracias a la imaginación, podríamos intentar decir algo. (Antelme, 2002, p. 21).

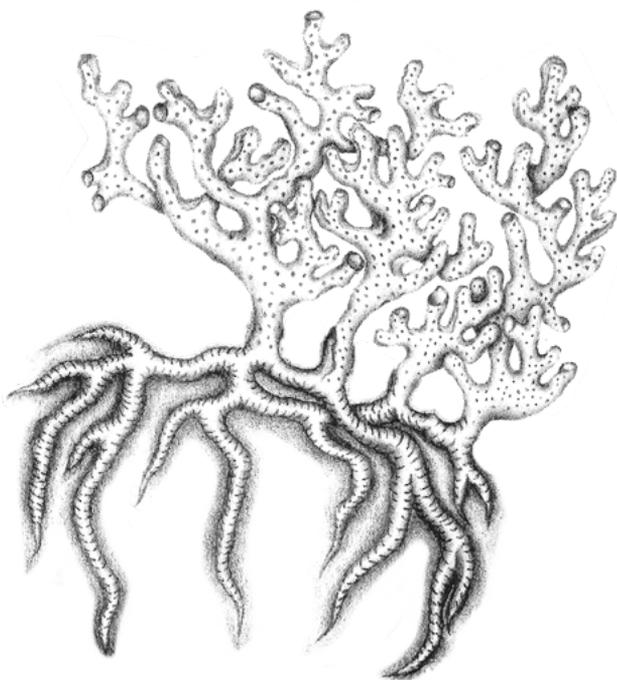
Para Jorge Semprún la forma de expresión que mejor se puede acercar a la verdad esencial de los campos de concentración es el artificio literario, la poética. Lo que la razón no puede asumir por ser ininteligible e inimaginable, el símbolo lo puede lograr por su estructura psíquica profunda. El artificio, la ficción narrativa, es la fórmula a través de la cual se logra reconstruir una experiencia tan extrema. Dado que dicha reconstrucción está siendo elaborada, desde la estructura misma del símbolo, y en él cabe todo. Volver al símbolo es reconstruir desde la pluralidad del significado.

El símbolo siempre guarda una parte oscura que escapa a la comprensión, la cual es responsable de generar el sentido. El símbolo trabaja al nivel del subconsciente, en una parte de la dimensión psíquica que es más amplia que la conciencia y la razón. El símbolo es esa estructura primaria en la que se construye el sentido del caos. Recordemos que el símbolo se maneja en tres dimensiones según Paul Ricoeur: cósmica, onírica y poética. Hablemos entonces sobre esta última dimensión y su relación con la literatura del Lager.

Semprún y Antelme identifican que la imaginación poética es fundamental para reconstruir la experiencia del campo. No se trata de sólo contar, sino que el ejercicio mismo requiere de otras habilidades que sólo se van desplegando en la acción misma de la escritura. Entre estas habilidades, podemos destacar la expresión poética, la cual nos permite hilvanar a nivel simbólico esa realidad extraña, en la que las percepciones, creencias, valores y juicios se vieron trastocados dejando precisamente un vacío de sentido.

Semprún comenzó a trabajar en su relato desde que regresó de Buchenwald, al igual que Primo Levi a su regreso de Auschwitz, sin embargo, ambas escrituras tendrán derroteros muy distintos al paso de los años.





A su regreso, Primo Levi nos comparte que le entró una necesidad compulsiva por escribir su testimonio y que lo hacía cada noche sin descanso. De hecho, esta necesidad de transmitir su experiencia es la que lo hizo convertirse en escritor. Semprún, por su cuenta, tuvo desde la infancia el deseo claro de dedicarse a las letras, razón por la cual identificó con relativa facilidad la importancia de la poética para lograr formular su respectiva experiencia. Sin embargo, no logró terminar su relato.

Pronto comenzó a sentir un profundo malestar. Los recuerdos se le vinieron encima, avivándole un estremecimiento de muerte, incluso comenzó a tener deseos suicidas. Su tristeza se hizo cada vez más profunda.

Semprún relata que ya de regreso de Buchenwald a París, durante la celebración del 1 de mayo asistió al desfile para disfrutar de la libertad, de la victoria de la vida sobre la muerte, pero en un instante el caos se apoderó de él, se le presenta un recuerdo profundo de la nieve del Ettersberg:

El mundo se borró a mi alrededor en una especie de vértigo. Las casas, la multitud. París, la

primavera, las banderas, los cantos, las consignas coreadas: todo se borró. Comprendí de dónde provenía la tristeza que me afligía, a pesar de la impresión engañosa de estar vivo, en *la Place de la Nation*, aquel 1 de mayo. Y es que precisamente no estaba del todo seguro de estar ahí, de haber vuelto realmente. Una especie de vértigo me arrastró consigo en el recuerdo de la nieve en el Ettersberg. La nieve y el humo en el Ettersberg. Un vértigo perfectamente sereno, lúcido hasta el desgarramiento. Me sentía flotar en el futuro de ese recuerdo. Siempre había ese recuerdo, esa soledad: esta nieve en todos los soles, este humo en todas las primaveras. (Semprún, 2018, p. 156).

Para muchos sobrevivientes de los campos, el sólo hablar de su experiencia y dar testimonio de lo ocurrido, les representaba una verdadera imposibilidad. El silencio fue la forma en que muchos de ellos llevaron su duelo, algunos lograron relatar sus vivencias mucho tiempo después, otros más, nunca lo hicieron. Aunque Semprún tenía conciencia de las formas de expresión con las que podía plasmar su vivencia, el trabajo de duelo que estaba llevando en su interior, lo inclinaban a pensamientos de muerte de forma reiterada. La gran paradoja del superviviente es que puede escribir su experiencia, tal como deseaba en el campo, para luego verse invadido por funestos recuerdos y deseos de autodestrucción.

En este sentido, el símbolo poético que iba reconstruyendo la mísera experiencia de los campos, motivaba a Semprún a trabajar símbolos cada vez más y más profundos, a nivel psíquico, modelados sólo a través de los sueños, invadiendo toda su esfera onírica. Las imágenes del campo se le presentaban como la realidad vívida, mientras que su vida cotidiana fuera del campo era lo ficticio e irreal:

Me desperté sobresaltado a las dos de la madrugada. “Desperté” tampoco es un término muy

adecuado, aunque sea exacto. Pues efectivamente salí de un sobresalto, de la realidad del sueño, pero tan sólo para sumirme en el sueño de la realidad: la pesadilla, mejor dicho, *Krematorium, ausmachen*, decía la voz alemana. Una voz sorda, irritada, imperativa, que resonaba en mi sueño y que, curiosamente, en vez de hacerme comprender que estaba soñando, como suele ocurrir en los casos semejantes, me hacía creer que por fin me había despertado, otra vez —o todavía, o para siempre— en la realidad de Buchenwald: que jamás había salido de allí, a pesar de los simulacros y melindres de la existencia. Durante unos segundos —un tiempo infinito, la eternidad del recuerdo— había vuelto a la realidad del campo, a una noche de alarma aérea. Oía la voz alemana dando la orden de apagar el crematorio, pero no experimentaba ninguna angustia. Al contrario, me invadía primero una especie de serenidad, una especie de paz: como si recuperara una identidad, una transparencia para conmigo mismo en un lugar habitable. Como si —y sé que esta afirmación puede parecer indecente, exagerada al menos, pero es verídica— como si la noche sobre el Ettersberg, las llamas del crematorio, los sueños agitados de los compañeros en los camastros, el débil estertor de los moribundos, fueran una especie de patria, el lugar designado de una plenitud, de una coherencia vital, pese a la voz autoritaria que repetía con tono irritado: *Krematorium, ausmachen*. (Semprún, 2018, p. 169).

Volvamos un momento sobre Paul Ricoeur para tratar de comprender el sentido de este sueño invertido, donde la vigilia se representa como ensoñación y el sueño como realidad.

Esta situación puede pensarse desde la dimensión onírica del símbolo, que se establece como punto intermedio entre lo cósmico y lo poético. En este caso, lo cósmico es la experiencia sufrida, la vivencia que está anclada al sinsentido, porque no puede pensarse desde una perspectiva racional, ya que todas las creencias, juicios, valores y percepciones se han visto trastocados por una nueva realidad llevada al límite, donde el centro de todo fundamento es la lucha por la supervivencia.

Se vive en un estado de alerta permanente que va conformando la nueva manera de estar y de relacionarse en una dimensión personal y social a las que las circunstancias les ha obligado a reconfigurar. De esta manera, los sobrevivientes se enfrentan en un primer momento a la reelaboración cognitiva de su nueva realidad, pero también tienen que reorganizar todo su aparato psíquico para volver a retomar su realidad anterior al campo. Es precisamente esta suerte de desencuentro entre las dos realidades yuxtapuestas, lo que produce el desgarramiento del superviviente.

Paul Ricoeur en su simbólica del mal. Él realiza un estudio pormenorizado sobre los símbolos primarios de mancha, pecado y culpabilidad que van conformando el panorama del *mal*, visto desde una perspectiva originaria. Estos símbolos son de gran importancia para la valoración del *mal absoluto*, el *mal extremo* e, incluso, el *mal radical*, las cuales son categorías de análisis que se desarrollaron ampliamente al estudiar los problemas ontológicos que implicaron la existencia misma de los campos de concentración.

Los sobrevivientes se enfrentan en un primer momento a **la reelaboración cognitiva** de su nueva realidad.

Pese a su cuestionamiento posterior, el término *mal absoluto* generó una gran aceptación en los primeros análisis que se realizaron sobre la comprensión de la experiencia de los campos. Ya que dicha categoría estaba profundamente ligada a los mitos teleológicos y teogónicos presentes en nuestro aparato psíquico primario. Esta simbólica originaria trasciende al nivel de una simbología onírica, manifestada por los sueños, vivida y experimentada en una suerte de eterno retorno por parte de los sobrevivientes. Justo como se presenta la estructura cíclica de los mitos; es decir, un sueño que no finaliza jamás.

En el trabajo de sueño se elabora también el trabajo de duelo, al escribir, este proceso se vuelve aún más intenso, porque el cerebro activa el recuerdo permanentemente y no deja espacio para el olvido, el descanso e incluso la distancia temporal.

El problema es que, precisamente, el superviviente no quiere que el olvido lo invada, ya sea porque hay una deuda con aquellos que no lograron sobrevivir; un sentido de vergüenza que los impulsa a relatar su trágica experiencia porque se vuelve imperioso comunicar el sinsentido de la barbarie, que el mundo sepa lo que se vivió en los campos o, simplemente, porque es una forma eficaz de exorcizar la experiencia de la muerte, como camino de reingreso a la vida, tal y como lo refiere Jorge Semprún respecto a la escritura de Primo Levi.

Tal vez, esa sea la razón precisa del porqué Levi está tan presente en el pensamiento de Semprún, ya que éste es el ejemplo paradigmático del acto heroico de escribir desde un principio, sin cortapisas y sin el olvido que sólo se adquiere con la distancia temporal: “Para Semprún, el suicidio del escritor piromontés cierra trágicamente el doloroso proceso de asumir a diario la experiencia que ha

sido desvelada, tan temprano, por la escritura” (Pontón, 2004, p. 32).

Primo Levi se suicidó el 11 de abril de 1987³, el mismo año en que Jorge Semprún relató, con todo detalle, la aporía de escribir o no su experiencia vivida en Buchenwald. En *La escritura o la vida*, Semprún nos describe su necesidad de escribir apenas había salido de Buchenwald, pero también todas las situaciones que lo llevaron a guardar silencio y dejar inconclusa su primera novela, *El largo viaje*, la cual sólo logró retomar tras dieciséis años de olvido. Desde una escritura mucho más mesurada por el tiempo, una conciencia reflexiva, el diálogo interno con los otros testimonios, y la imaginación poética como forma de expresión; finalmente, Semprún comenzó una larga trayectoria de escritura donde las narraciones relacionadas con Buchenwald estarán siempre presentes.

Los últimos relatos de los supervivientes completan una larga trayectoria del testimonio que busca dar sentido y exorcizar el mal convertido en absurdo de esa *otra realidad*, que también es parte de nuestra historia, aunque nos muestre su reverso en la dimensión humana.

Las diferentes narraciones de los supervivientes de los campos de concentración, no sólo alemanes, también franceses, rusos, argentinos, chilenos, entre muchos otros, tienen el gran objetivo de informar, alertar y sensibilizar al mundo sobre las grandes y dolorosas consecuencias que han dejado los regímenes totalitarios para la humanidad. Pero también son escritos, en gran medida, como un

3 Pero no fue el único, Tadeusz Borowski se quitó la vida el 3 de julio de 1951; Paul Celan el 20 de abril de 1970; Jean Améry el 17 de octubre de 1978. Parece, más bien, que estos sobrevivientes apuraron su pluma para que, una vez terminada su escritura (lo que siempre consideraron un deber), pudieran despedirse de este mundo, al cual nunca volvieron después de su liberación de los campos de concentración.

ejercicio terapéutico, como una cura o remedio, como forma de conjurar el olvido y resarcir el sufrimiento.

En este sentido, los testimonios, memoriales, narraciones ficticias o poemas, entre muchos otros géneros literarios, que contienen la experiencia de vida dentro de los campos de concentración, se construyen y desarrollan en la ambivalencia y en la tensión permanente de hacer decible lo indecible e imaginable lo inimaginable.

Referencias

- Agamben, G. (2014). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Antelme, R. (2002). *La especie humana*. México: Era.
- Arón, G. (2007). *El último sobreviviente*. México: Ediciones del Ermitaño.
- Camus, A. (1985). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Levi, P. (2005). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph Editores.
- (2019). *Si esto es un hombre*. México: Austral.
- Narbona, R. (2004). “Los intelectuales ante el Holocausto”. *Quimera. Revista de literatura*, núm. 238-239.
- Pontón, G. (2004) “Las razones de la escritura.” *Quimera. Revista de literatura*, núm. 238-239.
- Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta.
- Santibáñez, N. (2004) “El pensamiento de lo atroz. El holocausto y el mal en Hannah Arendt y Emmanuel Levinas.” *Quimera. Revista de literatura*, núm. 238-239.
- Semprún, J. (2018). *La escritura o la vida*. Barcelona: Austral.
- (2004). *El largo viaje*. Barcelona: Tusquets Editores.

