

## ***Si esto es un hombre: una poética límite***

Ana Marimón Driben

El campo de concentración de Auschwitz, paradigma de la destrucción más extrema que los hombres han ideado en el curso de la historia, dio lugar a un inexorable deterioro del lenguaje, traducido en un interrogante cardinal: ¿Puede testimoniarse lo ocurrido en el seno de la maquinaria nazi? ¿Puede narrarse una experiencia intransmisible en su radicalidad? El químico y escritor italiano Primo Levi urdió una novela testimonial, *Si esto es un hombre*, que se erige como la concreción escritural más cabal y deslumbrante de la memoria de Auschwitz.

The concentration camp of Auschwitz, paradigm of the most extreme destruction that mankind devised in the course of history, left behind its ruins an inexorable damage in the possibilities of language, which led to the following question: Is it possible to narrate all that happened within the Nazi machinery of death? Is it possible to put in words such a radical experience? The Italian chemist and writer Primo Levi contrived to delineate the memory of Auschwitz in his book *If this is a Man*, a dazzling masterpiece of testimonial literature.

Ana Marimón Driben

***Si esto es un hombre: una poética límite***

Hace varios años escribí un ensayo cuya línea argumental me sigue seduciendo. La piedra angular de ese texto, que constituyó mi primer acercamiento a la llamada “literatura de los campos de concentración” (apelativo que probablemente nunca deje de generar equívocos y sinsabores), fue un hato de palabras, ya célebre, hilvanado por Günter Grass a propósito de *Minima Moralia*. *Reflexiones de la vida dañada* de T. W. Adorno: “... lo monstruoso, referido al nombre de Auschwitz, ha seguido siendo inconcebible precisamente porque no es comparable, porque no puede justificarse históricamente con nada [...] y se ha convertido así en ruptura [...] ¿puede hacerse arte después de Auschwitz? ¿Tiene uno derecho a escribir poemas después de Auschwitz? [...] Se trataba de abjurar de las magnitudes absolutas, del blanco o negro ideológicos, de decretar la expulsión de las creencias y de instalarse sólo en la duda [...] había que celebrar la miserable belleza del gris con un lenguaje dañado.”<sup>1</sup> Grass se refiere a una cisura histórica y a una laceración del lenguaje que sin duda excedió el contexto de la Alemania derruida política y moralmente durante la incipiente posguerra. La aniqui-

<sup>1</sup> Günter Grass, *Escribir después de Auschwitz*, pp. 13, 18 y 25-26.

lación de paradigmas absolutos, la expulsión de las creencias que regían los planos ideológicos de la realidad europea, la duda como eje de todo discurso político, filosófico y literario; la dificultad de crear vasos comunicantes entre el horror y el arte (el problema de si se puede estetizar el horror), todo se desplazó hacia terrenos multiformes.

La pregunta “¿puede hacerse arte después de Auschwitz?” podría remitirnos, como flecha certera, a la hesitación que hace gravitar *La escritura o la vida* de Jorge Semprún: “¿Pero se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez?”<sup>2</sup> Desde un relato concertado a partir del desorden, de lo inconexo, de una deliberada disgregación, Semprún, prisionero político en Buchenwald, concibió “lo monstruoso, referido al nombre de Auschwitz” como “la experiencia del Mal radical”,<sup>3</sup> como una entidad cuya esencia disloca toda evidencia factual y problematiza el lenguaje en el instante en que devela, dolorosamente, su carácter incommunicable. El nombre de Auschwitz equivale, así, a la desolación del lenguaje, a una lengua condenada a ese gris inaprensible del que hablaba Grass, a un eclipse de la palabra y de sus posibilidades de representación que, mediante un juego de asociaciones, bien podría evocar a la catástrofe de Babel. El trabajo antes mencionado, que dio inicio a mi lectura de obras relacionadas con el genocidio nazi, se fundaba justamente en ese paralelismo, en la certeza de que en Auschwitz, universo innominable, se instituye, en términos simbólicos, una nueva caída del lenguaje, impresa en una nueva y evanescente Biblia.

“Nuestras historias, cientos de miles de historias [...] Nos las contamos por las noches, y han sucedido en Noruega, en Italia, en Argelia, en Ucrania, y son sencillas e incomprensibles como las historias de la Biblia. ¿Pero acaso no son tam-

<sup>2</sup> Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 25.

<sup>3</sup> Jorge Semprún, *ibid.*, p. 103.

bién historias de una nueva Biblia?”,<sup>4</sup> observa Primo Levi en *Si esto es un hombre*. El perímetro de Auschwitz, revés del mundo, confín de la historia y de la palabra, fue conjurando la segunda Babel en los millones de titubeos, imprecaciones y murmullos políglotas que se oían en las literas de las barracas, en los retretes, en la inmensa Plaza del Pase de Lista, en todas partes. Ningún otro acontecimiento histórico nos ha legado la atroz imagen de innumerables personas, hablantes de una pléthora de idiomas, que, tras haber sido arrancadas de países situados en todos los puntos cardinales, fueron reunidas en un mismo paraje. Su Edén perdido era la casa, el pueblo o la ciudad de origen y el recuerdo de la vida en libertad. Uno de los rasgos inimaginables de Auschwitz se funda en ese exorbitante laberinto de lenguas, en la mortífera incapacidad de entablar un acto de habla recíproco y eficaz. Occidente posee una Babel mítica, la del Viejo Testamento, y una ignominiosa Babel que tuvo existencia real en Auschwitz. Escuchemos cómo Levi articula una analogía entre la Torre de Carburo del campo y la edificación legendaria que los hombres alzaron en la región de Sinear: “La Torre de Carburo, que surge en medio de la Buna y cuyo pináculo es raramente visible entre la niebla, la hemos construido nosotros. Sus ladrillos han sido llamados *Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak*, y el odio los ha cimentado; el odio y la discordia, como la Torre de Babel y así la llamamos: *Babelturm, Babelturm*, y odiamos en ella el demente sueño de grandeza de nuestros amos, su desprecio de Dios y de los hombres.”<sup>5</sup> Se trató de una feroz Babel que incluso desterró a los hombres de su primera e intransferible morada lingüística: el nombre propio.

El odio y la discordia que cifraron la Babel de Auschwitz nos hacen volver al concepto de “Mal radical” fraguado por

<sup>4</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, p. 70.

<sup>5</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 78.

Semprún; nos hacen recordar que el desastre de Babel condujo al hombre, no sólo a la confusión de lenguas, sino también a la abstracción, a la noción dialéctica del lenguaje, a lo puramente inexpressable, a la sobred denominación indiscriminada. El significado de “mal” procrea nuevos significados a medida que buscamos aproximarnos a una definición unívoca: demasia, inmoralidad, ilicitud, indignidad, ofensa, lesión, daño, perjuicio, calamidad, tormento, dolor, aflicción, crueldad, enfermedad, perversión, vicio, ruina, corrupción... “El conocimiento que da la serpiente con su seducción, el saber de lo que es bien y mal, carece de nombre. [...] El saber del bien y del mal abandona el nombre, es un conocimiento extrínseco, la imitación improductiva del verbo creador. [...] El conocimiento de las cosas está fundado en el nombre, mientras que el del bien y el mal es —en el sentido profundo en el cual Kierkegaard entiende este término— ‘charla’, y conoce sólo una purificación y elevación, a la cual ha estado sometido el hombre charlatán, el pecador: el juicio”,<sup>6</sup> puntualiza Walter Benjamin en uno de sus primeros ensayos, en tanto se aviene a una filosofía mesiánica del lenguaje, inspirada en la tradición teológica judía. El conocimiento del bien y del mal carece de nombre porque se erige como advenimiento del antagonismo, de la complejidad humana y, en consecuencia, de la multiplicidad semántica. El mal suscitado en Auschwitz, sin embargo, exacerba su tesitura inenarrable porque parece enmudecer en su radicalidad.

Alguna vez Levi, en medio del vértigo de intercambio con los lectores al que lo condujo la difusión de *Si esto es un hombre*, expuso una afirmación que, para el sentido de este análisis, plantea una cuestión medular en el marco de una narración factible: “Existe Auschwitz, por lo tanto, no puede haber Dios [...] No encuentro una solución al dilema. La busco, pero

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, pp. 70-71.

no la encuentro.”<sup>7</sup> El químico y escritor italiano que nunca pudo ni quiso renunciar a su *identidad* de *Häftling* número 174517 (certitud del no-nombre que le dieron los alemanes) insta una inquietante relación causal entre la sustantividad de Auschwitz y la no existencia de Dios. Auschwitz establece, desde esta perspectiva, una ruptura con la idea de Dios, con el origen mismo de las cosas, creadas por el verbo divino, y con su posible conocimiento, su posible traducción, mediante la palabra humana: el nombre. Si la objetividad de la traducción de la lengua muda y sin nombre de las cosas a los sonidos del nombre tenía, durante el estado paradisíaco, su garantía en Dios, Auschwitz representa, en esta aventurada línea conceptual, una fase que supone no sólo una caída del lenguaje, sino una negación del lenguaje. En Auschwitz el farrago de lenguas —la incomunicabilidad de los prisioneros— prefigura la muerte, el juego arbitrario de los signos parece desembocar en el silencio, la “charla” o palabra estéril parece deslizarse hacia la afasia, la experiencia parece derrumbarse en su carácter intransmisible.

Pero claudicar el análisis en este punto significaría situarse en concordancia con la contradictoria y turbulenta tesis que postula Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*: “el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio.”<sup>8</sup> Detenernos aquí equivaldría a estimar que todo testimonio del campo se ahoga en su misma enunciación, como las exiguas sílabas que emitió

<sup>7</sup> *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*, p. 135.

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, p. 39.

Hurbinek, personaje de *La tregua* de Levi, antes de morir. Significaría creer, como le ocurrió a Levi en su momento de mayor desazón, que los hundidos se llevaron la realidad de Auschwitz para siempre. Significaría algo demasiado grave para ser tolerable: que los nazis triunfaron en su afán por no dejar huella de la aberración. Significaría, además, interpretar erróneamente, como prohibición, la sentencia de Adorno: "... escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad..."<sup>9</sup>

¿Puede hacerse arte después de Auschwitz? ¿Puede testimoniarse un acontecimiento que no tiene parangón en la historia? La implacable contundencia de Semprún ante esta interrogante rebasa toda disyuntiva y toda pernicioso ambigüedad: "Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo. Se puede expresar el amor más insensato, la más terrible crueldad. Se puede nombrar el mal [...] Se puede expresar a Dios, lo que no es poco."<sup>10</sup> Es decir, se puede volver al nombre en el que no se comunica ya nada y en el que la lengua misma se comunica absolutamente. Se puede revalorar la experiencia y el lenguaje que le proporcionará un marco contenedor a su esencia extrema, mirando de frente su paisaje en ruinas. Después de Babel, Semprún estaba convencido de que el abismo de la mediatización de la palabra, el juego arbitrario de los signos que hace posible una lengua del arte, constituían la trayectoria que habría de seguir el testimonio de los campos de concentración: contar una historia inverosímil, despertar la imaginación de lo inimaginable, sólo podía lograrse a través del trabajo literario.

Creería que la experiencia indecible y el lenguaje devastado que pervaden la posibilidad de nombrar a Auschwitz se lanzan

<sup>9</sup> Günter Grass, *Escribir después de Auschwitz*, p. 19.

<sup>10</sup> Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 26.

a transitar, necesariamente, un espacio alterno. Poco importa que se trate de un acto absoluto de fe, similar al que ejecutó el impactante personaje Iosl Rákover en el ocaso del gueto de Varsovia: “éstas son [...] mis últimas palabras, mi colérico Dios: ¡No va a servirte de nada! Lo hiciste todo para que me desilusionase de Ti, para que no creyese en Ti, pero muero tal como he vivido, creyendo en Ti inconmoviblemente.”<sup>11</sup> El ocultamiento de Dios, la caída y negación del lenguaje que trajo consigo la Babel de Auschwitz conduce, en efecto, a una restitución de lo que Benjamin llamó la magia del juicio, a la certeza de que “la lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no comunicable.”<sup>12</sup> Aludo a una forma de volver a habitar la palabra desde el exilio, a una forma de internarse en esa “casa” transformada en ruina, de rozar sus contornos, a partir de la tensión entre el hospedarse en el nombre y simultáneamente sufrir una expulsión. Sólo así puede hacerse arte después de Auschwitz y sólo así puede tomarse a Auschwitz como referente; sólo de esa forma puede celebrarse, como apuntaba Grass, “la miserable belleza de todos los matices reconocibles del gris con un lenguaje dañado”. Si es extremadamente difícil nombrar a Auschwitz, puede sin duda nombrarse la memoria de Auschwitz. Si Auschwitz hizo enmudecer a los hombres, es necesario abocarse a nombrar ese mismo enmudecimiento.

¿Cómo se escribe a partir de esa premisa? ¿Cómo se concreta un testimonio que debe nombrar la negación del lenguaje? Si hubo alguien a quien la afonía del campo le proporcionó una capacidad extraordinaria de relatar lo inombrable, ése fue Primo Levi. *Si esto es un hombre*, obra maestra de la literatura testimonial, fue escrito inmediatamente después del regreso al hogar en Turín, en pocos meses, a partir de una nece-

<sup>11</sup> Zvi Kolitz, *Iosl Rákover habla a Dios*, pp. 25-26.

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, p. 76.

sidad “patológica” de contar y sin intenciones literarias explícitas. Fue escrito “con extrema facilidad [...] en el tren, en el tranvía, en el laboratorio”,<sup>13</sup> emulando, de modo impremeditado, la tradición oral a la que alude Benjamin en el ensayo “El narrador”; haciendo eco del “linaje milenario que se remonta incluso a los cuentistas populares que hay en África y Asia”.<sup>14</sup> Este aspecto espontáneo, inmediato, urgente del relato se enlaza con dos cuestiones esenciales para comprender cómo se concierta un testimonio tan denso y prodigioso sobre Auschwitz: el carácter literario del texto, que está en consonancia con la idea del campo de exterminio como Babel y como escisión del signo lingüístico en significado y significante; y la notable desnudez retórica que caracteriza al discurso de Levi, remitiéndonos al silencio, a la taciturnidad y caída del lenguaje que dejó Auschwitz como herida y patrimonio. Es como si el lenguaje huero, ensordecedor y superfluo que sobrevino a la caída se viera contrarrestado por una reintegración del valor de la palabra, que se manifiesta en una nueva riqueza verbal: la de una comunicación traslúcida, fecunda en sus despojos. Así, la literariedad y la totalidad intensiva de una lengua dañada son los componentes medulares de *Si esto es un hombre*.

Los diecisiete pasajes que conforman el texto de Levi, definido por Antonio Marimón como parte integral de “la cauda hoy casi tráfuga de antinovelas del siglo: *El castillo, Bajo el volcán, Ulises, Viaje al fin de la noche y Helada*”,<sup>15</sup> están trasvasados por una polivalencia inherente a todo registro discursivo que se presenta como “verdadero”. Testimoniar la memoria de Auschwitz adelgaza en principio cualquier deseo de ficción o de articular una poética. Cada capítulo de *Si esto es un hombre* medita sobre un motivo o sobre una anécdota que, desde la perspectiva testimonial del autor, son constitutivos

<sup>13</sup> Primo Levi, *Entrevistas y conversaciones*, p. 135.

<sup>14</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 131.

<sup>15</sup> Antonio Marimón, *Último tango en Buenos Aires*, p. 62.

**del** tema del campo de exterminio. Hay que señalar que motivos y anécdotas se bifurcan incesantemente, dando origen a nuevos sucesos, detalles y descripciones, y configurando una suerte de narración en espiral, aún cuando cada fragmento se inserte en una secuencia cronológica.

De este modo, “El viaje” narra la captura, la última noche en un campo de detención en Italia, la travesía en el vagón sellado y el arribo a Auschwitz. “En el fondo” es el capítulo de la perplejidad inicial, del descubrimiento de un imperio del sinsentido; es aquí donde el lector conocerá las reglas y la topografía del Lager. “La iniciación” es un segmento de transición en el aprendizaje de la realidad del campo; la rutina comienza, aparece la descripción del lavabo, sitio perverso en el reino de la promiscuidad, y la anécdota que protagoniza el sargento Steinlauf. “*Ka-Be*” relata cómo es el mundo del trabajo en el Lager y el hallazgo de la enfermería; sale a escena la sensación de que cada regla, cada característica de la vida en el campo es, no sólo parte de una maquinaria, sino también signo de una representación siniestra, de una pantomima mortuoria. “Nuestras noches” expone uno de los motivos inmanentes de la experiencia, a la que Levi aludiría en varias oportunidades: el sueño de la narración que se hace y que nadie desea escuchar; el sueño que devela el imaginario de los prisioneros. “El trabajo” vuelve a abismarse en la narración de la labor en el campo y de la esclavitud; es un capítulo inmutable y fundamental para el conjunto. “Un día bueno”, el pasaje dedicado a la salida del sol y a la alegría, es también, curiosamente, un fragmento demudado, donde se lee una oración difícil de olvidar, precisamente por el contexto en que se emite: “la Buena es desesperada y esencialmente opaca y gris. Este desmesurado enredo de hierro, de cemento, de barro y de humo es la negación de la belleza.”<sup>16</sup> “Más acá del bien y del

<sup>16</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, p. 77.

del tema del campo de exterminio. Hay que señalar que motivos y anécdotas se bifurcan incesantemente, dando origen a nuevos sucesos, detalles y descripciones, y configurando una suerte de narración en espiral, aún cuando cada fragmento se inserte en una secuencia cronológica.

De este modo, “El viaje” narra la captura, la última noche en un campo de detención en Italia, la travesía en el vagón sellado y el arribo a Auschwitz. “En el fondo” es el capítulo de la perplejidad inicial, del descubrimiento de un imperio del sinsentido; es aquí donde el lector conocerá las reglas y la topografía del Lager. “La iniciación” es un segmento de transición en el aprendizaje de la realidad del campo; la rutina comienza, aparece la descripción del lavabo, sitio perverso en el reino de la promiscuidad, y la anécdota que protagoniza el sargento Steinlauf. “*Ka-Be*” relata cómo es el mundo del trabajo en el Lager y el hallazgo de la enfermería; sale a escena la sensación de que cada regla, cada característica de la vida en el campo es, no sólo parte de una maquinaria, sino también signo de una representación siniestra, de una pantomima mortuoria. “Nuestras noches” expone uno de los motivos inmanentes de la experiencia, a la que Levi aludiría en varias oportunidades: el sueño de la narración que se hace y que nadie desea escuchar; el sueño que devela el imaginario de los prisioneros. “El trabajo” vuelve a abismarse en la narración de la labor en el campo y de la esclavitud; es un capítulo inmutable y fundamental para el conjunto. “Un día bueno”, el pasaje dedicado a la salida del sol y a la alegría, es también, curiosamente, un fragmento demudado, donde se lee una oración difícil de olvidar, precisamente por el contexto en que se emite: “la Buena es desesperada y esencialmente opaca y gris. Este desmesurado enredo de hierro, de cemento, de barro y de humo es la negación de la belleza.”<sup>16</sup> “Más acá del bien y del

<sup>16</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, p. 77.

mal” relata minuciosamente cómo es la vida económica del Lager, el hurto, el tráfico de objetos y el funcionamiento de la Bolsa.

“Los hundidos y los salvados”, señalado innumerables veces como el núcleo del libro, expone por primera vez la necesidad del testimonio y del análisis de lo ocurrido; surge aquí el tema de los *Muselmänner* y de los “prominentes” que, más tarde, en *Los hundidos y los salvados*, constituirán la perturbadora “zona gris”. Éste es el único capítulo puramente ensayístico del volumen. “Examen de química” y “El canto de Ulises” introducen un cambio asombroso en el desarrollo rectilíneo de *Si esto es un hombre*. Primo Levi, el narrador, emerge como personaje tangible; el “nosotros” que atraviesa el texto y que crea una tensión entre el yo y el otro a fin de situar al sujeto dentro del colectivo al que quiere darle voz, le cede lugar a una construcción del yo autobiográfico. Se trata, sin duda, de los capítulos más esperanzados, donde surge la supervivencia como certidumbre premonitoria. A continuación, en “Los acontecimientos del verano”, el narrador vuelve a agazaparse en la primera persona del plural; la oscuridad vuelve a cubrir el registro de la narración: la realidad del campo comienza a desmantelarse y el futuro posee una faz desvaída.

“Octubre de 1944” se funda en un hecho histórico: la implacable selección que antecedió al final definitivo de Auschwitz. Las palabras finales del capítulo consignan la frase más audaz y violenta del texto: “Kuhn da gracias a Dios porque no ha sido elegido [...] Si yo fuese Dios, escupiría al suelo la oración de Kuhn.”<sup>17</sup> El siguiente pasaje, “Kraus”, tiene algo deslumbrante: se erige como el relato de un día de trabajo, una jornada carente de eventos memorables, excepto por la presencia de Kraus. Kraus es uno de los infinitos no-hombres que habitan el volumen. Uno supone que, si el capítulo lleva su nombre

<sup>17</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 137.

por título, Kraus habrá de ser una figura importante. Pero no lo es, y en eso consiste su preponderancia. “*Die drei Leute vom Labor*” relata el último acto de la puesta en escena de la supervivencia; el invierno llegó de nueva cuenta a Auschwitz, acompañado de un evento singular: Levi será miembro del *Kommando* Químico. El penúltimo capítulo de *Si esto es un hombre*, “El último”, comienza a entablar un vehemente diálogo con la restitución de lo que le confiere substancia y responsabilidad moral a un hombre. No en vano narra el ahorcamiento de un prisionero que se resistió a la vejación nazi y nos conduce, como por un camino de sueño, a “Historia de diez días”, el vertiginoso recuento de los momentos que precedieron a la liberación de Auschwitz.

¿Qué nos dice este recorrido acucioso por el febril entramado de *Si esto es un hombre*? Quizá revele, a partir de la disposición de los capítulos y de sus características argumentales, que el testimonio de Levi es, como él mismo afirmó, una re-presentación, un volver a contar, porque la experiencia a la que se refiere es, de por sí, una especie de construcción narrativa. El modo en que está hilado el discurso, el orden secuencial de los hechos narrados, incluso la autonomía de cada segmento, denotan que el testimonio no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos a partir de un mecanismo mnemotécnico, que es siempre una forma de fabulación. El cultivo de la memoria, además, presupone una elección consciente de rasgos que se incluyen y otros que se excluyen. “Muchas cosas dijimos e hicimos entonces de las cuales es mejor que no quede recuerdo”,<sup>18</sup> dice Levi al comienzo del volumen. Si bien es cierto que cualquier idea de artificio enflaquece como un esqueleto ante una aseveración como: “*Me parece superfluo añadir que ninguno de los datos ha sido inventado*”,<sup>19</sup> al finalizar

<sup>18</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 16.

<sup>19</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 10.

la lectura de *Si esto es un hombre* sabremos que la estructura discursiva del testimonio descansa sobre la discontinuidad de la memoria, o sobre el orden disgregador que dicta la urgencia por contar y liberarse. Antonio Marimón escribió que “la narrativa de Levi, tal como la leemos en este libro duro, grave, estremecedor, tiene un único valor a la vista: el de realizarse. Pero la rara complejidad de esta propuesta quizá reside exactamente en ese punto: al realizarse, el texto de Levi pone en palabras la extrema destrucción de lo humano [...] Y el documento, así, también se desrealiza en cierta medida de su intención original: al exponer la más extrema e inconcebible destrucción de lo humano se atiene a la verdad y, al mismo tiempo, la excede.”<sup>20</sup>

De este modo, a la sinuosa ruta que emprenden la memoria y el apremio del texto por *realizarse* se agrega el elemento de la verdad que, en su carácter recrudescido, quiebra los límites del testimonio y no puede sino habitar el borde donde confluyen la verdad y la ficción, el filo donde la literariedad hace acto de presencia. Levi refiere esta operación desde el interior mismo del relato y al menos en dos ocasiones: “Hoy, este verdadero hoy en el que estoy sentado a una mesa y escribo, yo mismo no estoy convencido de que estas cosas hayan sucedido de verdad”;<sup>21</sup> “Decimos ‘hambre’, decimos ‘cansancio’, ‘miedo’ y ‘dolor’, decimos ‘invierno’, y son otras cosas. Son palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres.”<sup>22</sup> Dicho de otro modo, si las palabras que conocemos ya no significan dentro del Lager, habrá que resignificarlas a través de la elaboración literaria, de una labor verbal que les devuelva, aunque sea parcialmente, su halo original. Para abordar el sentido ulterior del afiligranado borde entre la verdad y la ficción es necesario, en principio, dirimir la equívoca jerarquía entre ambos conceptos. Es imperativo comprender que el rechazo escrupuloso de la fic-

<sup>20</sup> Antonio Marimón, *Último tango en Buenos Aires*, pp. 61-62.

<sup>21</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, p. 110.

<sup>22</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 130.

ción no es garantía de veracidad y que, en ocasiones, la elaboración literaria multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento de la verdad.

En el acto de resignificar los vocablos, de impugnar la caída y negación del lenguaje y, en suma, de comunicar la experiencia de Auschwitz, Levi, por lo demás, puso en marcha un auténtico ejercicio escritural. Su frágil aspecto involuntario, intuitivo o iniciático no debe confundirnos: *Si esto es un hombre* fue urdido por un escritor. Sólo desde esta perspectiva entenderemos la inserción de los infinitos recursos que hacen del texto una de las grandes “antinovelas del siglo” xx. Me refiero, por ejemplo, a la utilización preponderante de un tiempo presente narrativo, elemento difícil de sostener que inaugura incesantemente un fantástico sentido de simultaneidad con Auschwitz. Levi parece decirnos: la realidad del campo no se difuminará; podrá ser una especie de máscara retórica, de figuración, pero aquí está y estará por siempre en un presente textual, en el presente inmarcesible de mi relato. Este presente narrativo se imbrica con otro procedimiento notable: el de contar a partir del suspenso, de la duda, de la interrogación y de la incertidumbre, es decir, re-crear verdaderamente la experiencia. Por ejemplo, en el capítulo “En el fondo”, donde se introduce el enjambre de insensatas reglas del campo, el narrador esboza lo siguiente: “por qué nos hacen estar de pie, y no nos dan de beber, y nadie nos explica nada, y no tenemos zapatos ni ropas [...] ¿Y nuestras mujeres?”<sup>23</sup> Sobra decir que si el narrador afirmara en vez de interrogarse, aniquilaría el ritmo, el tono, la atracción que ejerce el relato. Las respuestas, además, no las dará el narrador, sino el criminal húngaro que se presenta ante el contingente de italianos recién llegados, es decir, será un personaje el que esclarezca el curso de la acción.

<sup>23</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 25.

¿Qué ocurre con los personajes de *Si esto es un hombre*? Es cierto que la copiosa galería de personajes carece, en términos generales, de contorno y de una factura elaborada a profundidad, pero este aspecto posee un sentido ulterior que no pasa desapercibido en una lectura atenta: los personajes aparecen y se esfuman al compás del ritmo con que avanza la máquina destructora de Auschwitz. No es extraño que el narrador mencione a Diena como compañero de cama en un capítulo, a Jaim en otro y a Resnyk en otro. Los personajes más estructurados, como el ineludible Alberto, tampoco llegan a perfilarse como portadores de una fisnonomía vívida u honda; es como si en última instancia no pudieran deslindarse de la inmensa “danza de los hombres extintos”.<sup>24</sup>

Por otro lado, la evidencia de la elaboración novelística de *Si esto es un hombre* gravita en la certidumbre de que el texto ostenta una inconmensurable violencia que, a fuerza de trabajo con el lenguaje, se torna serena. ¿Alguien dudará en afirmar que Levi no deja de alzar la voz, de punzar el relato con un doloroso sarcasmo, con interrelaciones al lector que aluden a una desesperación sin fondo, con una angustia tumultuosa, que no tiene nada de resignación o de sosiego? Basta escuchar el siguiente fragmento, un pasaje clave, para dilucidar una respuesta: “Yacíamos en un mundo de muertos y de larvas. La última huella de civismo había desaparecido alrededor de nosotros y dentro de nosotros. La obra de bestialización de los alemanes triunfantes había sido perfeccionada por los alemanes derrotados. Es hombre quien mata, es hombre quien comete o sufre injusticias; no es hombre quien, perdido todo recato, comparte la cama con un cadáver.”<sup>25</sup> Creería que en esta inflexión, cuya desmesura emotiva encuentra el cerco de la eufonía lúcida que trasvasa al relato, se halla la herida y des-

<sup>24</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 54.

<sup>25</sup> Primo Levi, *ibid.*, p. 179.

nudez del lenguaje posterior a la caída. Es la evidencia de una lengua despojada de poética que, a la vez, articula una suerte de grado cero de la escritura, una poética límite donde reverbera el impensable nombre de la muerte, es decir, la puesta en cuestión más radical del lenguaje.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia*, trad. Marco Aurelio Sandoval, México, Premiá Editora, 1982 (La Nave de los Locos, 22).
- COHEN, Esther, *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, México-Barcelona, Fundación Cultural Eduardo Cohen-Ánthropos, 1999 (Biblioteca A, 36).
- GRASS, Günter, *Escribir después de Auschwitz*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Editorial Paidós, 1999.
- KOLITZ, Zvi, *Iosl Rákovér habla a Dios*, trad. Eliahu Toker, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, trad. Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Muchnik Editores, 1995.
- *Entrevistas y conversaciones*, trad. Francesc Miravittles, Barcelona, Ediciones Península, 1998 (Ficciones, 14).
- MARIMÓN, Antonio, *Último tango en Buenos Aires. Poetas, púgiles, futbolistas, mitos*, México, Cal y Arena, 1999.
- Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*, trad. Cecilia Filippetto, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Espasa Calpe-Ariel, 1997.
- SEMPRÚN, Jorge, *La escritura o la vida*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets Editores, 1995 (Colección Andanzas, 237).