



Sobrevivientes de Auschwitz abandonan el campo de concentración en cuya puerta reza el lema «El trabajo os hará libres». Imagen de archivo / Galerie Bilderwelt (Getty Images)

Los límites de la representación y la reflexión en torno al problema de la ficcionalización y estetización en la literatura de posguerra, el caso de los sobrevivientes

The Limits of Representation and Reflection Around the Fictionalization and Aestheticization of the Post-War Literature; The Case of the Survivors

Os limites da representação e reflexão em torno do problema de ficcionalização e estetização na literatura de pós-guerra, o caso dos sobreviventes

Yazmín Conejo

ispoco@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata
(Buenos Aires, Argentina)

Este artículo surge a raíz de las discusiones realizadas en las materias «Historia y memoria» y «Literatura y memoria» que son parte del currículo de la Maestría en Historia y Memoria, de la cual la autora es estudiante, y que se imparte en la Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

«La marca de Auschwitz no se borra:

En la vida de un hombre, en la historia del mundo».

Primo Levi

doi: 10.11144/Javeriana.mys20-40.Irrp

Resumen

La experiencia atroz de vivir y sobrevivir dentro de los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial derivó en un problema crucial cuando las representaciones de dichas experiencias, que debían mantenerse con una perspectiva no literal y, por tanto, alejada de lo puramente testimonial, comenzaron a vislumbrarse –al principio involuntariamente– desde una vía estética del hecho histórico. Los problemas en torno a los límites de la representación aparecen entonces en la frontera entre lo histórico y lo literario al momento de narrar. De esta forma, al presentar el caso de la experiencia en los campos a través de la narrativa de Jorge Semprún y Primo Levi, se busca plantear que la aporía del relativismo entre la historia y la literatura encuentra en la intersección de ambas la posibilidad de existir y mantenerse presente en un tiempo continuo y, por tanto, transmisible.

Abstract

The atrocious experience of living and surviving in a German concentration camp during World War II derived in a key issue as the representation of said experiences – which had to keep a non-literary perspective, away from mere testimony – started to appear, at least involuntarily at first, from an aesthetic way of the historical fact. Then, the problems around the limits of representation appear at the border between the historical and the literary when narrating. Thus, when we present the case of the experience in the camps through the narrative of Jorge Semprún and Primo Levi, we aim to establish that the aporia of relativism between history and literature finds a way to exist and stay in a continuous time – and thus, transmissible – in their intersection.

Resumo

A experiência atroz de viver e sobreviver dentro dos campos de concentração alemães durante a Segunda Guerra Mundial derivou num problema crucial quando as representações de tais experiências, que deviam se manter com perspectiva não-literária e, portanto, longe do puramente testemunhal, começaram a se vislumbrar –no princípio involuntariamente– desde uma via estética do fato histórico. Os problemas em torno dos limites da representação aparecem, então, na fronteira entre o histórico e o literário na hora de narrar. Dessa forma, ao apresentar o caso da experiência nos campos através da narrativa de Jorge Semprún e Primo Levi, procura-se levantar que a aporia do relativismo entre a história e a literatura encontra na interseção de ambas as duas a possibilidade de existir e se manter presente em um tempo contínuo e, por conseguinte, transmissível.

Palabras clave

Holocausto; literatura; memoria; Historia; Primo Levi; Jorge Semprún

Keywords

Holocaust; literature; memory; History; Primo Levi; Jorge Semprún

Palavras-chave

Holocausto; literatura; memória; História; Primo Levi; Jorge Semprún



Introducción

En los albores del siglo xx la Primera Guerra Mundial inaugura una nueva forma de concebir la guerra, se trata del primer enfrentamiento mundial a gran escala en el que los actores dejan de enfrentarse únicamente en el campo de batalla y pasan a involucrar a la población civil, la cual se convierte en una pieza más del juego accionando como enemigo-objetivo. La violencia ejercida durante esta Primera Guerra Mundial revive durante la Segunda Guerra Mundial perfeccionando las estrategias de combate, y sobre todo la precisión con la que se llevaban a cabo las masacres a la población civil, siendo la ejecutada por el estado nazi la más compleja y siniestra, cuyo cenit son los campos de concentración y exterminio¹; allí se condensa el espacio-tiempo de la violencia que inicia con la deshumanización de las deportaciones y culmina, para muchos, con la muerte masiva en las cámaras de gas.

Este nivel de violencia sin precedentes, con los campos como paradigma «no tanto por el número de víctimas sino por la crueldad empleada para su aniquilamiento»², considerando la sistematicidad y el carácter industrial utilizado, produjo un quiebre en la concepción del mundo como se conocía hasta entonces. Esta cuestión desató, en los años posteriores a 1945, una serie de posturas y reflexiones, a partir de testimonios, respecto a la recién terminada Guerra, y en particular sobre las representaciones de los campos nazis que comenzaron a surgir al margen de los hechos en general, y las confrontaciones interdisciplinarias en ámbitos políticos, culturales-artísticos, sociales y académicos que definieron un panorama cromático al momento de buscar las estrategias adecuadas para abordar ese pasado.

Por lo anterior, la problemática que nos concierne en este ensayo gira en torno a los límites de la

representación narrativa al momento de abordar una experiencia tan atroz como la vivida dentro de los campos. Se centra la reflexión en el vínculo que existe entre las estrategias de ficcionalización y estetización de las producciones narrativas de posguerra y la memoria de los sobrevivientes a los campos, como una vía para relatar la experiencia enmarcada en un momento histórico que, pese a la aporía del relativismo entre la historia y la literatura, encuentra en dicha intersección la posibilidad de mantenerse presente en un tiempo continuo y, por tanto, transmisible.

Representar los campos

El abordaje de la experiencia dentro de los campos está marcada por una doble condición que refiere, por una parte, a la dificultad que conlleva vivir bajo continua amenaza de muerte, y, por otra, a la continuidad de la vida a pesar del sufrimiento que la memoria no ha dejado olvidar. Para algunos sobrevivientes la decisión de silencio fue la única opción para sobrellevar ese pasado, fomentando con ello el negacionismo respecto a lo acontecido. Sin embargo, para otros la necesidad de hablar derivó en la escritura, cuya producción narrativa sorteó las condiciones antes expuestas, logrando que algunos sobrevivientes pudieran relatar su experiencia poco después de 1945, con la urgencia de contar todo sin preocuparse de forma voluntaria de la complejidad narrativa; tal es el caso de *Si esto es un hombre* de 1947³, texto en el que Primo Levi narra su experiencia dentro de Auschwitz-Birkenau. Para otros tantos la inicial decisión de callar fue una opción hasta encontrar una vía adecuada o un detonante que los hizo romper el silencio, como puede apreciarse en la novela de Jorge Semprún *La escritura o la vida* de 1995⁴ que refiere a su estancia en Buchenwald.

Una de las primeras producciones que plantea un vínculo entre la historia y la literatura como vehículo para narrar la experiencia de los sobrevivientes es el poema «Todesfuge» publicado por

1 Si bien existe la idea general de que todos los campos estaban perfectamente diseñados para aniquilar en masa dentro de las cámaras de gas, es preciso aclarar que hay una distinción entre los campos de concentración como el que funcionó en Buchenwald, cuyo fin era la ocupación en diferentes tareas sin que en ellos funcionara la cámara de gas, y los campos de concentración y exterminio donde, además de las tareas, se llevaban a cabo los asesinatos masivos, como el ubicado en Auschwitz-Birkenau.

2 Alberto Sucasas, «Anatomía del Lager (una aproximación al cuerpo concentracionario)», *Isegoría*, n.º 23 (2000): 198.

3 Primo Levi, *Si esto es un hombre* (Barcelona: El Aleph editores, 2011).

4 Jorge Semprún, *La escritura o la vida* (Barcelona: Tusquets Editores, 1998).

Paul Celán hacia 1948⁵, el cual, por su lenguaje estetizado y lleno de figuras literarias, es pionero en las discusiones y posturas que se van a desatar en las décadas siguientes, respecto a los límites según los cuales ha de ser representado el horror y la muerte en los campos. Así lo inaugura Theodor Adorno en 1949 al poner de manifiesto su reflexión a la lectura de Celan en el conocido *dictum*: «escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie»⁶, donde alude que la calidad estética, que conlleva a un placer estético, no puede ser utilizada como medio de representación de un hecho tan atroz como lo sucedido dentro de los campos, debido a que amortigua la atención sobre el exterminio.

El factor referencial, marcado por la veracidad y certeza de la historia, va a ser fundamental para las reflexiones intelectuales que se condensan sobre todo a partir de la década de los setenta, tal como afirma Enzo Traverso: «La representación de Auschwitz y la reflexión intelectual que ha suscitado es un factor relativamente reciente, puesto que aparece en Europa en la década de 1970»⁷. Esto fomenta que para 1978 se considere la categorización del concepto *Holocausto* que, como apunta Friedländer en «Historical writing and the memory of Holocaust», funciona a partir de entonces para designar el momento histórico sucedido en los campos de concentración y exterminio, separándolo de otros fenómenos de guerra⁸.

Categorizar las atrocidades vividas en los campos en la conglomeración significativa decantada en *Holocausto* sugiere también el reconocimiento de los sobrevivientes⁹ y las diferentes formas de producción como principales portadores de su memoria, dado que la versión de los muertos nos es ya inasible e imposible de conocer. El sobreviviente es, entonces, el testigo que se va a convertir

en el focus de la discusión que surge hacia 1986 conocida como el *Debate de los historiadores*¹⁰. En esta se va a poner en entredicho la verdad histórica respecto al Holocausto como un hecho singular-particular al momento de la representación, que se da a partir de una comparación en términos de igualdad realizada por Ernest Nolte respecto a las víctimas judías del nazismo y las víctimas alemanas de los soviéticos, promoviendo con ello la universalización de este concepto.

Según la premisa de que *todos* podíamos en algún momento ser víctimas del exterminio, Andreas Huyssen¹¹ nos permite pensar esa universalidad en términos no solo de homologación de víctimas, que da un quiebre a la historiografía tradicional, sino también en un sentido disciplinar¹², ya que es inevitable no reconocer la serie de cambios tanto en la percepción como en la forma de narrar, pues «[...] Auschwitz ha cambiado las bases para la continuidad de las condiciones de vida dentro de la historia»¹³, o, como expresará Jean-Francois Lyotard, «[...] Auschwitz marca los confines en los que el conocimiento histórico ve impugnada su competencia»¹⁴.

En este sentido, el Holocausto, y Auschwitz como antonomasia, va a comenzar a mirarse en el segundo lustro de la década de 1980 con el interés puesto tanto en la verdad obtenida desde el punto de vista histórico como por la veracidad de la ficción. Esta cuestión va a desencadenar el

5 Paul Celan, «Todesfuge», en *Obras completas Paul Celan* (Madrid: Rústica Ediciones, 2010).

6 Theodor Adorno, *Prismas* (Barcelona: Ariel, 1962), 29.

7 Enzo Traverso, *La historia desgarrada* (Barcelona: Herder, 2001), 17.

8 Paráfrasis a partir de Saúl Friedländer, «Historical writing and the memory of Holocaust», en *Writing and the Holocaust*, comp. Berel Lang (Nueva York: Colmes and Meier, 1988), 66-77.

9 También se hallan versiones de quienes no vivieron directamente la experiencia del Holocausto y, en cambio, vivieron la experiencia de la guerra desde otras perspectivas, como aquellos que lograron el exilio, o a través de transmisión oral por parte de familiares que vivieron los embates de la Guerra y el Holocausto antes mencionados.

10 Este debate tiene lugar a mediados de 1986 en Alemania, cuando Jürgen Habermas publicó un artículo en reacción a un escrito del historiador Ernest Nolte en el que lo acusaba de no seguir la línea del pensamiento historiográfico tradicional, que maneja los hechos históricos en una temporalidad de orden cronológico y como un acontecimiento único, irrepetible e incomparable; en cambio, banalizaba el Holocausto utilizando ilegítimamente la historia al equiparar en un mismo nivel a las víctimas judías del nazismo y las víctimas alemanas de los soviéticos. Idea tomada de Dominik LaCapra, «Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores», en *En torno a los límites de la representación*, comp. Saúl Friedländer (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007), 179.

11 Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001).

12 Es decir, con la posibilidad de abarcar otras disciplinas más allá de la historia, como, por ejemplo, la literatura.

13 José Antonio Fernández. «En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe», *A parte Rei Revista de Filología*, n.º 48 (2008): 5. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jafern48.pdf> (consultado el 23 de abril de 2015).

14 Jean-Francois Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 55-57.

principal problema al momento de pensar los *límites de la representación*¹⁵, que, a decir de algunos intelectuales, contempla la búsqueda de una forma plausible de narrar, evitando transgresiones estéticas y morales que lleven a representaciones inapropiadas en términos de superficialidad, banalidad y falsedad.

Una de las perspectivas que podríamos considerar entorno a los límites de la representación es la postura de Berel Lang, quien sugiere una obligación moral de transmitir la memoria histórica únicamente por medio de la crónica literal, auténtica y veraz, sin el desvío de atención que provoca la estetización literaria, pues «considera lo simbólico e icónico nazi como un referente que estimula la imaginación y las emociones»¹⁶, llevando a la relativización de toda figuración expuesta. Sin embargo, el representar según estos límites tan estrictos desencadena una paradoja estructural que radica en la incomunicabilidad del acontecimiento, fuera de los lineamientos históricos, frente a la comunicabilidad que surge de la necesidad de narrar la experiencia, considerando la memoria ejemplar planteada por Todorov¹⁷.

La prioridad que se tiene, entonces, a finales de la década de 1980 y principios de 1990 no va a ser limitar la creación artística, sino proponer un diálogo con la historia¹⁸ como base de cualquier tipo de estetización o ficcionalización para poder establecer *cómo* representar los temas referentes a la memoria de los sobrevivientes. Esto es evidente si consideramos que algunos intelectuales de este periodo, como Sidra Ezrahi DeKoven, que vuelven sobre las reflexiones realizadas por Adorno en torno a la obra de Celán, reconocen que el propio Adorno modificó un sin número de veces aquello escrito sobre «Auschwitz», llegando incluso a plantear contradicciones respecto a su primera declaración plasmada en el *dictum*, y que gran parte de los lectores tiende a ignorar.

Por ello no debe extrañarnos, aun después de una sentencia tan determinante respecto a la poesía para relatar un hecho histórico tan atroz como lo sucedido en los campos de concentración y exterminio, que Adorno haya podido admitir que «el sufrimiento exige la persistencia del arte (aun cuando) lo prohíbe. Hoy en día es prácticamente solo en el arte donde el sufrimiento todavía puede tener voz y consuelo, sin verse traicionado de inmediato»¹⁹, pues el testimonio repleto de experiencias requiere un vehículo para narrar y los hechos históricos considerados unilateralmente solo nos pueden ofrecer muerte.

Sobrevivir-resistir-escribir

Luego de establecer este panorama, quiero centrar la reflexión a través de dos autores con quienes quiero representar los dos momentos del acto creativo expuestos: por un lado, la urgencia de narrar la experiencia sin considerar –voluntariamente– una estetización ni ficcionalización, lo cual hace de Primo Levi una referencia por antonomasia de las representaciones narrativas de posguerra; por otro lado, Jorge Semprún, quien considero aporta las características de la catarsis desarrollada a des-tiempo²⁰ por medio de la escritura.

Es importante mencionar que existe una tendencia desde diferentes disciplinas, los estudios culturales, la filosofía, la historia y la teoría literaria, a oponer la obra de estos autores situándolos justo en los límites de la representación entre lo literal del testimonio –Levi– y lo estético de la narrativa –Semprún–, sin reparar en que las fronteras no son realmente tan rígidas. Teóricos como Judith Butler²¹, por ejemplo, encuentran una tensión en los escritos de Levi al notar que trastocan el sentido objetivo de la historia, cuando la experiencia narrada a través de la memoria se cohesionan con la demanda inicial de una narrativa sobre lo

15 Planteamiento central del libro de artículos de Saúl Friedländer, *En torno a los límites de la representación* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007).

16 Saúl Friedländer, *Reflets du Nazisme* (París: Seuil, 1982), 74-84.

17 Tzevan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Paidós, 2000), 30-31.

18 Ya que para mantener vivo Auschwitz es necesario pensarlo en términos historiográficos para situarlo en un momento y en un contexto, pero también anamnéticamente con el fin de borrar la repetibilidad del hecho que llega con el olvido.

19 Theodor Adorno citado por Sidra Ezrahi DeKoven, «La tumba en el aire: metáforas indefinidas en la poesía posterior al Holocausto», en *En torno a los límites de la representación*, comp. Saúl Friedländer (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007), 388.

20 Recordemos que su novela *La escritura o la vida* fue publicada en 1995 casi medio siglo después de finalizada la Segunda Guerra Mundial.

21 Judith Butler, «Primo Levi for the Present», en *Re-figuring Hayden White*, comp. Frank Ankersmit, Ewa Domanska y Hans Kellner, 282-303. Stanford University Press, 2009.

sucedido, lo cual, siguiendo a Eric Hobsbawm en su célebre *Historia del siglo XX*²², resulta impensable cuando se pretende una reconstrucción lo más apegada a los hechos históricos.

La subjetividad, por tanto, afianza esta polémica y queda manifiesta en la serie de discusiones respecto a la forma «correcta» en la que dichos eventos históricos deben ser representados, y, como apunta Hyden White²³ haciendo referencia a la obra de Celán, las formas retóricas y el lenguaje figurativo de la escritura que tanto Levi como Semprún utilizan para relatar su experiencia diluyen la elección de la escritura con la necesidad de narrar.

Ahora bien, tanto Semprún como Levi sobrevivieron a la violencia arbitraria ejercida en los campos de concentración o exterminio, que convertían el día a día en una ruleta entre la vida y la muerte donde las torturas, las agresiones, los asesinatos y demás vejaciones estaban tan perfectamente concebidos de tal modo que, si pudiera haber algún sobreviviente que relatara a través de su recuerdo lo vivido, este sería tan inimaginable, incluso para él mismo, que resultaría increíble para los demás. Así lo expresa Primo Levi en el prefacio a su libro *Los hundidos y los salvados*²⁴:

De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra ustedes la habremos ganado; ninguno de ustedes quedará para contarlo, pero incluso si alguno [...] lograra escapar, el mundo no lo creería [...] la gente dirá que los hechos que cuentan son demasiado monstruosos para ser creídos [...]²⁵.

Sobrevivir bajo estas condiciones implica la necesidad de una proyección alterna hecha de fragmentos y, por tanto, incompleta, porque cada uno de los testigos representa solo una parte dentro de la máquina de destrucción del Lager.

Ante estos hechos, ¿qué valor podría tener entonces la memoria volcada en un testimonio dado por un sobreviviente? ¿Se debe pensar solo a partir de un valor ético o hay posibilidad de incluir también un valor estético para poder representar? En

este sentido, el tema referente a los campos es, sin duda, tan siniestro en la ejecución como complejo de explicar, pues plantea una disyuntiva entre contar los hechos de forma literal, como planteaba Lang, con un discurso verídico que justifica un valor ético; o plantear esos hechos interviniéndolos figurativamente e, incluso, inventando otros nuevos, de tal manera que se respete la veracidad aunque se prescindiera de lo verídico, como reflexiona Semprún al proponer que «El testimonio en estado «bruto», como un diamante en un pedazo de carbón, puede tener mayor alcance cuando se convierte en un testimonio novelado»²⁶.

Por ello, con la intensión de conectar a través del discurso la preocupación por no dejar perder los recuerdos propios, y al mismo tiempo tener la capacidad de almacenar también recuerdos ajenos en un intento por subsanar lo inabarcable de un solo punto de vista, es posible establecer un valor estético de la memoria pensando, sobre todo, en la trascendencia y el recuerdo para quienes no vivieron el momento.

Si tomamos en cuenta que, «a diferencia de las ficciones literarias [...], las obras históricas están hechas de eventos que existen fuera de la conciencia —y de la memoria— del escritor»²⁷, es necesario pensar en un punto intermedio, en una conjunción que englobe a ambas y logre hacer que se complementen; el escritor puede imaginar y recurrir a la ficción, en este caso, de su propia experiencia, «pero los efectos de estas representaciones imaginarias dependen de premisas directamente históricas [...]²⁸.

Al respecto Dominik LaCapra distingue tres vías posibles de representación: «la ficción, la historia y el testimonio»²⁹, estableciendo que pueden intersectarse y surgir de ellas ramificaciones que logren concatenar la experiencia del sobreviviente con una verdad literal, basada en el hecho histórico, y una realidad imaginativa volcada en la

22 Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Buenos Aires: Grupo editorial Planeta, 2010).

23 Hyden White, «Discurso histórico y escritura literaria», en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (Buenos Aires: Prometeo, 2006).

24 Primo Levi, *Los hundidos y los salvados* (Barcelona: El Aleph editores, 2000).

25 Levi, *Los hundidos*, 9.

26 Semprún, *La escritura*, 258.

27 Hyden White, *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), 2.

28 Berel Lang, «La representación de los límites», en *En torno a los límites de la representación*, comp. Saúl Friedländer (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007), 466.

29 Dominik LaCapra, *Historia en tránsito: experiencia, identidad y teoría crítica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 181.

ficción, basada en la interpretación del hecho a partir de quien relata³⁰.

«¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo unimaginable, sino es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva?»³¹. En este sentido, el vínculo de la historia y la memoria encuentra una forma de vehiculización en la escritura, convirtiendo la narración en un acto de resistencia al contraatacar con la misma arma con la que los soldados de la SS sentenciaron a cualquiera que sobreviviera y se atreviera a contar: la ficción. Allí, aquello que se plasma por escrito, sin importar si son necesarios dos, diez o cincuenta años para poder hacerlo, representa una forma alterna para contar la Historia desde otro punto de vista diferente al oficial, y, al mismo tiempo, es una especie de terapia para exorcizar de a poco el horror y, sobre todo, una memoria ejemplar para que esos hechos no vuelvan a ocurrir.

Una de esas ramificaciones que surgen con la intersección a partir de lo expuesto por LaCapra y que me interesa en particular abordar, pensando en las narraciones de los sobrevivientes a los campos, son las autoficciones³². Estas hacen suponer que la experiencia narrada corresponde a quien relata según el «pacto autobiográfico»³³ entre el autor y el lector, como define Phillip Lejeune, aun cuando dichas autoficciones conlleven dentro de lo autobiográfico la ficcionalización de los hechos ocurridos en el pasado, logrando que la literatura y la historia puedan mirarse como complemento y no como yuxtaposición.

30 «[...] por verdad literal [...] refiere a la verdad factual de documentar los acontecimientos y las acciones que tuvieron lugar durante el Holocausto. Aunque documentados los hechos pasados, se ignora la exploración de las implicaciones y puede dificultar convertirlas en imaginativamente disponibles para alguien que no lo vivió. Por realidad imaginativa [...] refiere al escritor que tiene la habilidad de convertir la verdad literal en una nueva realidad que apela a la habilidad imaginativa del lector». Lawrence Langer, *The holocaust and literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1975), 8-9. Es importante señalar aquí que, a diferencia de Berel Lang, Lawrence Langer es partidario del uso de las figuras literarias por sus efectos en los lectores, los cuales remiten directamente a lo que se planteaba líneas arriba respecto a la memoria ejemplar definida por Todorov.

31 Semprún, *La escritura*, 141.

32 Si, por un lado, la autobiografía clásica cree en la libertad del narrador para abordar su pasado, la autoficción muestra a la ficcionalización como la única manera de acceder y narrar ese pasado.

33 Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros textos* (Madrid: Megazul-Endymion, 1986), 21.

Pero, ¿por qué pensar que las autoficciones son más plausibles que las autobiografías para hablar del horror vivido dentro de los campos? La respuesta deviene básicamente de la memoria de quien narra. Halbwach³⁴ años antes había reconocido que la memoria es todo menos una reproducción fiel del pasado, pues mezcla dos tipos de experiencia, la vivida y la transmitida, a partir de lo cual es difícil saber hasta qué punto la narración proveniente de esa memoria es pura, y más aun cuando estas experiencias son fruto de algo tan atroz como lo sucedido dentro de los campos, que, como ya se expresó, desde la concepción misma del exterminio, se dispuso manejar todo lo que sucedía desde lo unimaginable, por ende, desde la ficción.

Los acontecimientos narrados de forma autobiográfica o testimonial pueden confundirse dando por hecho algo que no ocurrió, pero si pensamos en el elemento de ficción, como indicara Semprún respecto al testimonio novelado, entonces aquello que se produce en la memoria no será tomado como una mentira sino como una interpretación de un hecho, transformándolo en veraz dentro de la narración. Por esto, al existir una intersección que permita la convivencia de la experiencia y la historia, no podemos hablar de pureza en los acontecimientos, teniendo que añadir, para reestablecer este equilibrio, el elemento de la ficción que funciona como un filtro que permite canalizar dichos acontecimientos, sometiéndolos a una reelaboración y recomposición susceptible a reinterpretaciones externas al narrador desde su presente, pero también desde el presente de aquellos que lo leerán en el futuro. Cuando hablamos de autoficciones, el sufijo *auto* sugiere que la narración se presente a través de la primera persona del singular o desde la primera persona del plural, haciendo mención a un «yo» o a un «nosotros»; en el caso de las narraciones de los sobrevivientes al Holocausto, esta particularidad del «nosotros» es prácticamente nula y, en cambio, el *yo* es el que pondera al momento de narrar. Lo anterior puede explicarse, en palabras de Enzo Traverso, porque para algunos

34 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Buenos Aires: Miño y Dávila Ed, 2011).

Auschwitz [es] la fuente inspiradora de su obra, la imposibilidad de pensar la vida y la cultura al margen de esa ruptura [...] [por ello] los textos de los sobrevivientes casi nunca son producto de una reflexión colectiva [...] Incluso solían evitar las asociaciones de antiguos deportados. El calor humano de esos lugares no favorece mucho a la escritura de la memoria, se necesita soledad para decir la «desolación» de la experiencia vivida³⁵.

Este «yo» narrador de la autoficción se encuentra en ese punto intermedio entre la verdad proporcionada por la historia y la veracidad que le atribuye la literatura, «alimentado de mi vivencia [...] capaz de insertar en ella lo imaginario [...] una ficción que sea ilustrativa como la verdad, por supuesto, que contribuiría a que la realidad pareciera real, a que la verdad fuera verosímil»³⁶.

Lo anterior nos permite pensar en la configuración de una literatura del hecho o, como Hyden White lo denomina, «ficciones de la representación factual»³⁷. En ellas el *referente* histórico deja de ser un periodo temporal únicamente, y pasa a complementarse con el lenguaje que construye desde la ruina –y con un lenguaje en ruinas en el sentido de la imposibilidad de una descripción con un lenguaje literal– el espacio en el que se desarrolla el acto a través del cual se decantan los hechos.

La poética del lenguaje y la estetización de la historia

La autoficción hace emerger entonces la memoria del narrador desde esa ruptura esencial como espacio de formulación en torno a los campos y su dinámica, desde las ruinas. Si bien se puede escribir sobre el antes y el después de un acontecimiento, este no puede construirse completamente, íntegro, en una totalidad, cuando se escribe desde las entrañas del horror, pues responde a las circunstancias personales de cada sobreviviente, en este caso, como podemos apreciar, en las diferencias que circunscriben a Levi y a Semprún.

La urgencia de la escritura en Levi se dirige a reconstruir aquello que le parece más importante

y más efectivo dentro del entramado de su memoria, donde los detalles que se liberan dentro de su narración, sobretudo durante los primeros años posteriores a 1945, van a constituir la clave para la interpretación en este, nuestro presente, que es su futuro. Así lo expresa en el prólogo a *Si esto es un hombre*:

La necesidad de habla «a los otros», de hacer que «los otros» supieran, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y tras ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto que rivalizaba con nuestras otras necesidades más elementales³⁸.

La escritura de Semprún, a diferencia de la de Levi, es particular pues se manifiesta en una distancia temporal que transita los dos momentos que corresponden al silencio y a la escritura, donde los detalles recordados en el presente se convierten en estímulo respecto al pasado para poder comenzar a narrarlo: «el inicial olvido o negación temporaria del suceso traumático es inherente a su posterior repetición como síntoma después de un periodo de incubación o latencia»³⁹ dentro del entramado de la memoria, donde el tiempo en el que se da la escritura es desde donde se marca la resignificación.

En sus reiterados intentos por narrar, Semprún se topó con uno de los problemas fundamentales de la representación de posguerra sobre *cómo* narrar, es decir, desde dónde debía plantear la narración ante la angustia que le sugería el recuerdo del campo Buchenwald: «el relato que me arrancaba de la memoria, trozo a trozo, frase a frase, me devoraba la vida [...] no porque no consiguiera escribir: sino porque no conseguía sobrevivir en la escritura, más bien»⁴⁰.

Hyden White manifiesta que la vinculación existente respecto al pasado debe ser de carácter emotivo debido a que ahí radica la dimensión poético-expresiva de lo escrito, cuyo fundamento histórico es determinante cuando se involucra la memoria y las experiencias de un individuo en relación con el trauma, pues «tiene que ver con nuestros muertos, y a ellos no los podemos

35 Traverso, *La historia desgarrada*, 26.

36 Semprún, *La escritura*, 181-182.

37 Hyden White, «The fictions of factual representation», en *The tropics of discourse. Essay in cultural criticism* (Baltimore: Jhon Hopkins University Press, 1978), 121.

38 Levi, *Si esto es un hombre*, 9-10.

39 Cathy Caruth, *Trauma: explorations in memory* (Baltimore: Jhon Hopkins University Press, 1995), 8.

40 Semprún, *La escritura*, 211.

recordar con actitud científica»⁴¹, «había que hablar en nombre de los muertos en nombre de su(s) silencio(s)»⁴².

Para establecer una vía de conveniencia del lenguaje en relación con el carácter emotivo para narrar desde la primera persona del singular, White propone el uso de la idea de la escritura intransitiva planteada por Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*⁴³. Allí, se establece que gramaticalmente existen dos posibilidades principales para expresar la relación entre la acción y el sujeto dentro de la narración, a saber, la voz activa y la voz pasiva, que suponen que dicho sujeto del verbo es externo a la acción; sin embargo, también existe algo llamado *voz media*, que permite ampliar las posibilidades narrativas, estableciendo que puede existir una pauta que se manifieste interna a la acción y donde

El sujeto, al actuar, se afecta, permanece siempre en el interior del proceso [...] escribir –bajo estos términos– es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura [...] a título de agente de la acción⁴⁴.

En este sentido, la voz media es gramaticalmente el equilibrio entre el escritor y el lenguaje, entre aquello que conforma su experiencia y cómo lo expresa. Tomando esto en consideración, White cataloga la escritura de Levi, y yo añadiría también la de Semprún, como moderna⁴⁵, donde la obra literaria deja de estar constituida por un único significado pues considera que el estilo para representar momentos particulares de la vida se empalma, a modo de un palimpsesto, con múltiples escrituras y voces. Así, con «los monólogos interiores que abandonan un punto de vis-

ta único y se establece como un cuestionamiento continuo donde no existe un orden cronológico –al menos no de carácter temporal aunque sí emotivo–, y se permite la entrada de la subjetividad del autor en el texto»⁴⁶, se hallan configuradas ambas narraciones.

En lo que respecta a Levi, sus libros están saturados, en distinta medida, de la ficción propia de la literatura, a la cual ha llegado y ha reconocido pertenecer en los años posteriores a la escritura de sus primeras obras:

Ser escritor, reflexionará [...] es en cierto sentido faltar al deber del testimonio, puesto que es precisamente la calidad de la página escrita lo que hace más convincente y eficaz el relato [...] siempre hay una discrepancia entre lo que él ha narrado y lo que ocurrió en realidad, aunque siga considerando verídico el propio testimonio, y recuerda que pocas de las personas descritas en sus textos se ha reconocido en sus páginas⁴⁷.

Se trata pues de explicar qué hechos reales se esconden detrás de los relatos que pertenecen a su memoria, recreados a través de la autoficción, y los que va conociendo gracias a la memoria de los otros, siempre como un testigo y nunca como solo espectador. Así podemos abordarlo, por ejemplo, en *Si esto es un hombre*, donde va a sugerir una narración urgente a modo de experimento controlado en el que tratará «las formas en que un hombre puede llegar a ser transformado o destruido, y puede perder sus propiedades características, como una sustancia que se descompone debido a una reacción química»⁴⁸. Esta es una analogía a fin de cuentas retórica, como el momento en que narra la identificación de las personas dentro del campo, quienes son despojadas de su nombre, de su identidad y son sometidas a un nuevo proceso del cual saldrá un nuevo elemento diferente al que ingresó:

Es Null Achtzehn. No, se llama de otra manera, Cero Diez y Ocho, las últimas tres cifras de su número de registro: como si todos se hubieran dado cuenta de que solo un hombre es digno de tener un nombre, y

41 Hyden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (Barcelona: Paidós, 2003), 191.

42 Semprún, *La escritura*, 154.

43 Roland Barthes, «Escribir, ¿un verbo intransitivo?», en *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura* (Barcelona: Paidós, 2009).

44 Barthes, «Escribir», 34-35.

45 El sentido de modernidad expresado es el que Roland Barthes utiliza para referirse a la figura moderna producto de la sociedad y una época determinada que incide en el individuo. De ahí que se interprete la obra en función de quién la produce, como si la ficción fuese la reproducción transparente de la voz de una sola y misma persona: el autor. Barthes, «Escribir».

46 White, *El texto histórico*, 40.

47 Marco Belpoliti, «Soy un Centauro», en *Primo Levi. Entrevistas y conversaciones*, comp. Marco Belpoliti (Barcelona: Ediciones Península, 1998), 17.

48 Philip Roth, «El hombre salvado por su oficio», en *Primo Levi. Entrevistas y conversaciones*, comp. Marco Belpoliti (Barcelona: Ediciones Península, 1998), 75.

de que Null Achtzehn no es ya un hombre. Creo que él mismo habrá olvidado su nombre, la verdad es que se comporta como si así fuera⁴⁹.

La experiencia aparentemente contada desde una postura objetiva-científica en realidad nunca se desvincula del carácter emotivo propuesto por White, aunque sí de la cuestión afectiva al tratar de narrar sin involucrarse demasiado dada por la urgencia de querer contarle todo sin reparar en los detalles; en este sentido, cada cual cuenta sus experiencias a su manera pasando por el filtro selectivo de aquello que quieren expresar. La voz media en Levi es la que lo ancla con lo emotivo, pues a través de ella conecta sus reflexiones y cuestionamientos con sus acciones dentro del campo: «cuando se está trabajando se sufre [...] nuestros hogares son menos que un recuerdo. Pero aquí tenemos todo el tiempo para nosotros: de litera a litera, a pesar de la prohibición, nos visitamos, y hablamos y hablamos»⁵⁰.

Aquello desarrollado con urgencia en *Si esto es un hombre* va a madurar a lo largo de su incansable labor de escritura hasta llegar a su última obra publicada un año antes de su suicidio⁵¹. *Los salvados y los hundidos* es el producto final de su vida como sobreviviente⁵² y de las muchas reflexiones al respecto, de responder cartas, de dictar conferencias, etc.; además, al estar escrita en 1986, coincide con el Debate de los Historiadores, lo cual puede apreciarse en el siguiente párrafo que corresponde a las páginas iniciales de dicho texto:

Hasta el momento en que escribo y, no obstante el horror de Hiroshima y Nagasaki, la vergüenza de los Gulag, la inútil y sangrienta campaña de Vietnam, el auto genocidio de Camboya, los desaparecidos en la Argentina, y las muchas guerras atroces y estúpidas a que hemos venido asistiendo, el sistema de campos de concentración nazi continúa siendo un *unicum*, en cuanto a magnitud y calidad⁵³.

Sosteniendo esa postura de particularidad del momento histórico respecto al Holocausto, Levi acepta debidamente que existen otros momentos en otros lugares que pueden aparecer como análogos dentro de la historia reciente sin llegar a ser nunca equiparables completamente entre sí. Ahora bien, respecto a Semprún, su escritura se aleja de la urgencia que llevó a Levi a producir su obra, porque para él la escritura de su experiencia en el campo no lo liberaba de ese pasado, como a Levi, sino que lo hundía en la muerte de la cual sentía se había librado, escritura que retoma justo en el momento en que vuelve a ser «mortal» y que coincide con el suicidio de Levi en 1987. A partir de ese momento el acto creativo en Semprún se va a presentar por etapas, teniendo como producción final la novela *La escritura o la vida*, que deja percibir esa angustia por la muerte mediante un juego que superpone la palabra escritura para referirse a muerte en contraposición a la palabra vida, cuya conjunción entre ambas indica que la elección de una lo eximía de la otra:

Este libro era fruto de una alucinación de mi memoria, el 11 de abril de 1987, el día del aniversario de la liberación de Buchenwald. El día de la muerte de Primo Levi: aquel en que la muerte le había dado alcance. Un año más tarde lo abandoné alegremente, cuando Felipe González me pidió que formara parte de su gobierno. Al regresar de esta etapa ministerial, lo volví a abandonar [...] había decidido en principio no escribir sobre este tema hasta unos años más tarde. Pero la voz de Zarah Leander me llamaba al orden, me atraía a Buchenwald. Era una voz inteligente, aunque de ultratumba. Y el único medio de forzar me a concluir el relato tanto tiempo reprimido consistía en atraerme a Buchenwald, en efecto⁵⁴.

La distancia temporal entre el fin de la Guerra y su momento detonante para el acto creativo le permite la reflexión respecto al uso de la ficción y el artificio literario que Levi no realizó previo a su escritura, y que para Semprún se encuentra en la selección de aquello que es narrable y que da forma a la representación del Holocausto desde la perspectiva de los sobrevivientes; considera que las narraciones realistas e hiperrealistas se convierten en un «amontonamiento de situaciones de

49 Levi, *Si esto es un hombre*, 44.

50 Levi, *Si esto es un hombre*, 58.

51 Muchos de los sobrevivientes a los campos acabaron con su vida por la vía del suicidio, causado por el peso de la memoria que debían cargar y, en el caso de Levi, con el peso adicional de la ficción construida en el acto de escribir.

52 Valga la redundancia si consideramos que un sobreviviente es sobreviviente dentro y fuera del Lager.

53 Levi, *Si esto es un hombre*, 9.

54 Semprún, *La escritura o la vida*, 299.

horror que no sabes de dónde vienen»⁵⁵, despersonalizando al narrador y desvinculándolo del carácter emotivo en ese afán por buscar objetividad⁵⁶.

La narración que Semprún presenta en *La escritura o la vida* se compone de una densidad transparente, donde la densidad se encuentra en la ficción y lo transparente en el testimonio, que le permite recuperar lo indecible a través de un relato infinito de su experiencia dentro del campo. Esta se aprecia menos lineal que en la obra de Levi, pues el inicio no necesariamente está al principio y el final nos deja inmersos de nuevo dentro del campo. Su tendencia es más barroca, llena de reflexiones desencadenadas casi siempre por medio de una *chispa*, como la magdalena de Proust, que lo lleva a limbear por diferentes momentos a través de saltos entre el adentro y el afuera, entre el antes y el después, tal como se puede apreciar a lo largo del capítulo «El paraguas de Bakunin», en el que una acción remite a otra en otro lugar:

No solo me había dado un golpe en la cabeza en la estación de GrosNoyer-Saint-Prix, en el extrarradio norte de París. No era eso lo esencial, por lo menos. Lo esencial era que había saltado en un estrépito de perros y de aullidos de los S.S. al andén de la estación de Buchenwald. Ahí es donde había empezado todo. Donde todo siempre empezaba de nuevo⁵⁷.

En este autor, la voz media permite apreciar lo afectivo y lo emotivo más que en la obra de Levi, sobre todo en el fragmento en el que asiste la muerte de Maurice Halbwachs, que, más allá de lo verídico de la acción, la veracidad es la que impera:

El profesor Maurice Halbwachs había llegado al límite de la resistencia humana. [...] la disentería, que se lo llevaba en la pestilencia [...] Entonces, presa de un pánico repentino, ignorando si podía invocar a algún Dios para acompañar a Maurice Halbwachs, consciente de la necesidad de una oración, no obstante, con un nudo en la garganta, dije en voz alta, tratando de dominarla, de timbrarla como hay que hacerlo, unos

versos de Baudelaire. Era lo único que se me ocurría o *mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre*⁵⁸.

Conclusión

Finalmente, y como podemos apreciar en ambos autores, la escritura debe ser la memoria que salve a los muertos, a la vez que se convierte en la prueba de que los sobrevivientes *sobrevivieron* y, sobre todo, a qué sobrevivieron. La literatura en este caso se vuelve necesaria porque mantiene latente el recuerdo de aquello que no se debe olvidar, porque su misión es precisamente esa, llevarnos al límite, abrirnos las heridas para meditar sobre nosotros mismos, en fin, darle sentido al *cómo* representar.

Si como afirma Lang «los límites existen porque han de existir, la cultura y la conciencia humana no pueden existir sin ellos [...] los límites (al menos los límites de representación) son como máximo convencionales»⁵⁹. Necesitamos límites para enmarcar y poder establecer un adentro y un afuera que funcionen como parámetros al momento de representar un hecho tan atroz como lo sucedido en los campos, el cual va a quebrarse cuando la historia, la ficción y la experiencia del sobreviviente se encuentren y se complementen. Esto hace posible la existencia de factores más allá del contenido verídico/verdadero e, incluso, real que podría considerarse adentro, y opta por un contenido cargado de veracidad, en el sentido de la posibilidad de que aquello que se narra pudo haber sucedido, que se halla fuera de este marco y que permite un alcance atemporal respecto al autor y un sin fin de posibilidades al momento de interpretar.

Porque la realidad ha dejado de ser un sueño y el sueño, o mejor dicho la pesadilla, ha dejado de ser *real*.

Bibliografía

Fuentes primarias

Friedländer, Saúl. *En torno a los límites de la representación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

55 Rosa Munté, «La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer» (Tesis Doctoral, Universitat Ramon Llull, 2012), 467. <http://hdl.handle.net/10803/81073> (consultado el 20 de abril de 2015).

56 La dicotomía objetividad-subjetividad debe pensarse fuera de las narraciones que implican un episodio traumático para el narrador y su entorno, pues en estos casos lo que tenemos son siempre múltiples perspectivas subjetivas.

57 Semprún, *La escritura o la vida*, 237.

58 Semprún, *La escritura o la vida*, 35.

59 Lang, «La representación», 450.

- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph editores, 2011.
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph editores, 2000.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.
- White, Hyden. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteen-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- White, Hyden. «The fictions of factual representation». En *The tropics of discourse. Essay in cultural criticism*, 121-135. Baltimore: Jhon Hopkins University Press, 1978.
- White, Hyden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003.
- White, Hyden. «Discurso histórico y escritura literaria». En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, White, Hayden, 203-216. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Friedländer, Saúl. *Reflets du Nazisme*. París: Seuil, 1982.
- Friedländer, Saúl. «Historical writing and the memory of Holocaust». En *Writing and the Holocaust*, compilado por Berel Lang, 66-77. Nueva York: Colmes and Meier, 1988.
- Glenn, Jerry. «Las manifestaciones del Holocausto: Interpretación de Paul Celan». *Books Abroad* 46, n.º 1 (1972): 25-30.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila Ed, 2011.
- Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo xx*. Buenos Aires: Grupo editorial Planeta, 2010.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- LaCapra, Dominik. *Historia en tránsito: experiencia, identidad y teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- LaCapra, Dominik. «Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores». En *En torno a los límites de la representación*, compilado por Saúl Friedländer, 171-198. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Lago, Alberto Sebastián. «La responsabilidad de la lectura ante el Holocausto». Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2012.
- Lang, Berel. «La representación de los límites». En *En torno a los límites de la representación*, compilado por Saúl Friedländer, 447-468. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Langer, Lawrence. *The holocaust and literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1975.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid: Megazul-Endymion, 1986.
- Lyotard, Jean-Francois. *The Differend: Phrases in Dispute*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Munté, Rosa. «La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela Everything is Illuminated de Jonathan Safran Foer». Tesis Doctoral, Universitat Ramon Llull, 2012. <http://hdl.handle.net/10803/81073>.
- Roth, Philip. «El hombre salvado por su oficio». En *Primo Levi. Entrevistas y conversaciones*, compilado por Marco Belpoliti, 68-82. Barcelona: Ediciones Península, 1998.

Fuentes secundarias

- Adorno, Theodor. *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Barthes, Roland. «Escribir, ¿un verbo intransitivo?». En *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*, 23-35. Barcelona: Paidós, 2009.
- Belpoliti, Marco. *Primo Levi. Entrevistas y conversaciones*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- Belpoliti, Marco. «Soy un Centauro». En *Primo Levi. Entrevistas y conversaciones*, compilado por Marco Belpoliti, 10-21. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- Butler, Judith. «Primo Levi for the Present». En *Re-figuring Hayden White*, compilado por Frank Ankersmit, Ewa Domanska y Hans Kellner, 282-303. Stanford University Press, 2009.
- Caruth, Cathy. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: Jhon Hopkins University Press, 1995.
- Celan, Paul. «Todesfuge». En *Obras completas Paul Celan*, 41-42. Madrid: Rústica Ediciones, 2010.
- DeKoven Ezrahi, Sidra. «La tumba en el aire: metáforas indefinidas en la poesía posterior al Holocausto». En *En torno a los límites de la representación*, compilado por Saúl Friedländer, 387-415. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Fernandez, José Antonio. «En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe». *A parte Rei Revista de Filología*, n.º 48 (2008): 1-12. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jafern48.pdf>.

Sucasas, Alberto. «Anatomía del Lager (una aproximación al cuerpo concentracionario)». *Isegoría*, n.º 23 (2000): 197-207.

Traverso, Enzo. *La historia desgarrada*. Barcelona: Herder, 2001.

Todorov, Tzevan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

White, Hyden. «El entramado histórico y el problema de la verdad». En *En torno a los límites de la representación*, compilado por Saúl Friedländer, 69-92. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

Zeitler Varela, Mariela. «Historia, memoria y testimonio: una lectura de Primo Levi y Jorge Semprún desde Hayden White». [http://conti.](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_10/zeitler_varela_mesa_10.pdf)

[derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_10/zeitler_varela_mesa_10.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_10/zeitler_varela_mesa_10.pdf).

- Recibido: 12 de junio de 2015
- Aceptado: el 8 de julio de 2015
- Disponible en línea: 30 de marzo de 2016

Cómo citar este artículo

Conejo, Yasmín. «Los límites de la representación y la reflexión en torno al problema de la ficcionalización y estetización en la literatura de posguerra, el caso de los sobrevivientes». *Memoria y Sociedad* 20, n.º 40 (2015): 58-69. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-40.lrrp>