

HACIENDO HISTORIA CON HISTORIAS: NARRATIVA Y HOLOCAUSTO JUDÍO

Maria Cabillas
Universidad Pablo de Olavide

Cada cultura, y cada momento histórico, cuentan con una extensa variedad de instrumentos para garantizar la comunicación entre sus miembros. Entre ellos, sistemas semióticos como el lenguaje cuentan con un papel principal. Enmarcados en nuestras rutinas diarias, estos sistemas determinan cómo nos relacionamos con nuestras realidades hasta un punto que a menudo nos pasa desapercibido. No siempre somos conscientes de la influencia y la especificidad cultural que marcan nuestra forma de actuar, predecir y controlar los acontecimientos del día a día.

Esta influencia diluida la encontramos también al explorar cómo nos representamos mentalmente nuestras acciones y la forma en que nos acomodamos en estas coordenadas culturales. Esta idea fue ampliamente expuesta por el psicólogo ruso Lev. S. Vygotsky (1962) en su trabajo. Para Vygotsky el uso del signo primero tiene lugar en la acción: utilizamos nuestras herramientas culturales en un marco de interacción social en el que otros nos guían, nos enseñan cómo actuar en cada situación. No es hasta después que este plano *interpsicológico* tiene lugar en un plano interno, *intrapsicológico*, en el que el individuo actúa por sí mismo según lo aprendido.

El interés de esta idea aparece al considerar cómo emerge nuestra subjetividad, cómo nos forjamos sujetos a partir de la dinámica en la que estos planos se entrelazan. Las repercusiones de estas dinámicas en el concepto de subjetividad son importantes, ya que introducen el factor cultural en lo más único del sujeto: sus formas de sentir, imaginar, pensar, y en definitiva, experimentar y percibir los componentes de su experiencia. La simplicidad de la fórmula del desarrollo que plantea Vygotsky es sólo aparente, ya que más que condensar un principio básico constituye un punto de partida de un desarrollo personal en el que lo idiosincrático va íntimamente ligado a lo cultural.

La especificidad histórico-cultural de lo que aprendemos marca nuestras acciones cotidianas, tales como comer (con cubiertos, palillos, manos), pero también nuestras funciones psicológicas, determinando cómo usamos funciones tales como la memoria, la atención o la inteligencia (Vygotsky, 1962). Dada la cotidianeidad con la que nos enfrentamos al mundo y a nuestra subjetividad desde esta especificidad, raramente necesitamos darnos cuenta de ella. La conciencia de lo específico se pierde, si es que alguna vez se tiene, y la normalidad se vuelve invisible y compulsoria.

Es en este marco como aprendemos a percibir, y a dar cuenta de quiénes somos y qué nos ha pasado. Y uno de los instrumentos más importantes en este sentido es el lenguaje. La aparición del lenguaje, para Vygotsky (1978) determina un punto de inflexión en nuestra forma de relacionarnos con la realidad, y uno de las potencialidades que hace esto posible es la de la representación. A través del lenguaje podemos desvincularnos del aquí y ahora, habitando realidades no presentes y haciendo posible que otros la habiten. Esto permite nuevas formas de comunicarnos, y no menos importante, nuevas formas de percibir y de dar sentido a nuestras experiencias.

Como herramienta cultural el lenguaje lleva inscrita esta misma especificidad cultural, y como el semiólogo ruso Mikhail Bakhtin (1986) indica es al aprender el lenguaje mediante su uso como nos apropiamos de las formas particulares adscritas a esta especificidad. El lenguaje conlleva una forma de relacionarnos con la realidad que va más allá de la arquitectura idiomática y que se construye sobre un sistema de representaciones socio-culturales históricamente determinadas. Es por esto que al aprender a hablar estamos así aprendiendo a abordar la realidad desde perspectivas determinadas que moldean nuestras formas de entender y de actuar en cada situación. Esta influencia, a pesar de que raramente sea consciente, determina nuestras formas de interpretar y dar sentido a nuestra realidad y a nuestro yo. Así construimos nuestras historias.

La influencia de la cultura en nuestra subjetividad aparece así como una dimensión difícilmente separable de la dimensión individual o idiosincrática. Fruto de coordenadas socio-históricas y culturales, las formas de percibir y de dar sentido que aprehendemos a lo largo de nuestra vida interactúan directamente con nuestras formas de elaborar los sentidos y las percepciones sobre quiénes somos, y qué ha sido nuestra vida.

La relación entre este marco normativo y nuestra constitución como sujetos ha sido abordada por la filósofa americana Judith Butler (2001) en relación a la versión que elaboramos sobre quiénes somos. Butler parte de la idea de modo de subjetivación propuesta originariamente por el filósofo francés Michel Foucault. El concepto de modo de subjetivación es especialmente indicado aquí, al hacer referencia a cómo la Historia nos cuenta sobre las posibilidades disponibles para constituirnos como sujetos: quiénes somos y quiénes podemos ser. A partir de aquí, Butler examina cómo el proceso de contar sobre sí mismo aparece vinculado a regímenes de *visibilidad*.

Estos regímenes no son más que el sistema de representaciones y normativas sociales que caracterizan a un grupo cultural en un determinado momento histórico. Como régimen de visibilidad, este sistema determina la capacidad de reconocer mediante mecanismos que cuentan al sujeto qué tiene que *ver*, y cómo tiene que *verlo*. En términos de Foucault, este ver aparece relacionado con la episteme del momento histórico: configuraciones de saberes y de posibilidades de entender. Al movernos por formaciones históricas diferentes encontramos maneras de decir, y no menos importante, de ver, específicas del momento en cuestión. Es así como se configuran regímenes discursivos que determinan lo visible y lo enunciable, haciendo posible determinadas mentalidades y determinadas formas de pensamiento (Deleuze 1987).

Aunque desde un enfoque diferente, Butler coincide con Vygotsky al identificar a la interacción que establecemos con los demás como la forma en que nos apropiamos de estas epistemes. Para Butler, estos marcos normativos y sus formas de mirar específicas enmarcan las relaciones que establecemos con los demás desde que nacemos. Mediando estas interacciones, este marco produce inteligibilidad: nos provee de términos y órdenes con los que organizar el caos de la realidad. De aquí emerge el reconocimiento y nuestras formas de mirar, de dar sentido y de interpretar.

Las versiones de nosotros mismos que elaboramos, como señala Butler (ibíd.), aparecen por tanto dislocadas ya que ni la generalidad impersonal de este marco normativo, ni su horizonte temporal coinciden con el del sujeto que cuenta. Nos constituimos por tanto en base a visibilidades con las que no coincidimos, y ello tiene consecuencias: “The formative quality of these interactions produces a necessary opacity in our understanding of our selves” (Butler 2001:21).

La imposibilidad de contar-nos, de agotar el sentido de lo que somos es el punto de partida de las historias en las que una y otra vez intentamos dar sentido. Al mismo tiempo, la separación infranqueable entre la idiosincrasia del sujeto y las formas que la cultura le ofrece no impide que las segundas no influyan y modelen a la primera. Como Butler (ibíd.) señala, las interacciones son formativas: nos constituyen, forjando formas de interpretar y de contar articuladas sobre las epistemes imperantes. Aprendemos a mirar, a dar sentido, según estas formas.

Sobre la base de estas formas compartidas se erige la posibilidad de comunicar, en su sentido originario de compartir. Sólo podemos contar aquello que el otro pueda conocer por sí mismo, en su experiencia, o en sus posibilidades de representación. En este sentido, no sólo el lenguaje sino las formas de articularlo en nuestras narrativas facilitan la tarea de elaborar versiones sobre lo que nos ha ocurrido y sobre quiénes somos. La importancia de estas líneas de sentido, de estas visibilidades, aparece vinculada por tanto a las historias que contamos y, no menos importante, a las percepciones e interpretaciones con las que estas narrativas *nos cuentan*.

Los marcos de visibilidad que nos constituyen nos facilitan por tanto la construcción de las historias por las que explicamos quiénes somos y cuáles son nuestras experiencias. Ellas simplifican la tarea de dar sentido y de interpretar nuestras experiencias. La función de las mismas en nuestras vidas se torna fundamental si tenemos en cuenta que como Bruner apunta: “We experience the world because we

understand it in certain ways, not vice versa. Meaning is not after the fact; it is something we experience, as it were, after a first exposure to nature in the raw. Experience is already an interpretation” (1995: 19).

Las formas de saber con la que nos dota nuestra cultura afectan así las formas en las que nuestras unicidades emergen, forjando cómo nos vemos: nuestras experiencias, nuestras emociones, recuerdos, y en definitiva, nuestras identidades. Culturalmente influenciadas e individualmente creadas, nuestras narrativas están en la base de nuestra subjetividad. Ellas influyen las formas en las que nos relacionamos con lo vivido: cómo le damos sentido, cómo lo vivimos y cómo lo articulamos en forma de memorias e identidades.

Tras explorar cómo afectan las líneas de visibilidad y de sentido a los procesos de configuración del sujeto resulta difícil por tanto, casi artificioso, separar qué en nuestras narrativas personales corresponde al sujeto y qué a su cultura. Las normalidades en que nos basamos están hechas de los momentos que vivimos, los significados que les damos, y las líneas que culturalmente nos proveen formas de saber y poder. La interacción dinámica entre lo individual y lo cultural va tejiendo las narrativas que, dinámicamente, van tejiendo la Historia a partir de la relación entre sujeto y cultura. Es así como la Historia surge de las historias, la cultura de sus miembros, en una interinfluencia constante en la que los cambios afectan a ambas dimensiones. Ahora bien, a lo largo de la Historia encontramos momentos determinados donde esta armonía se rompe, introduciendo un vacío de sentido difícil de cubrir. El sujeto se encuentra expuesto en su unicidad, carente de líneas que soporten sus formas de entender y de contarse. En estos casos la individualidad, la fuerza creativa y la determinación a *ver* y a que los demás *vean* es lo que permite que nuevas narrativas emerjan.

La escritura representa un instrumento especialmente indicado para la elaboración de esta narrativa al introducir una distancia que facilita la reflexión (Ong, 1986). Gracias a la separación que permite al sujeto respecto de lo que cuenta la escritura cumple un rol doble, actuando como un espacio de representación y como mediador del proceso de contar, y de los diálogos que este proceso conlleva (Cabillas, 2009). Si bien en la escritura el sujeto recurre a los marcos de visibilidad que conoce, el potencial del lenguaje y de la narrativa para representar introducen un margen de acción que puede llevar a la escritura a ir más allá, instaurando nuevos cánones de expresividad.

El episodio del Holocausto Judío representa un capítulo de la historia en que esto se pone de relieve. Desprovistas de marcos de referencia y de “normalidades”, las distintas estrategias narrativas conformando esta literatura revelan cómo cada persona se relaciona con su escritura y con sus formas de expresarse. Gracias a estas narrativas el Holocausto como episodio histórico traspasa las experiencias individuales, convirtiéndose en parte de la memoria cultural universal. Lo interesante aquí es que, si hoy la memoria del holocausto judío forma parte de la Historia, universal y con mayúsculas, es gracias a la miríada de historias, concretas y enraizadas en letras minúsculas, que se enfrentaron con el desafío de explicar lo inexplicable. La escritura sobre el Holocausto surge así de esfuerzos individuales, de personas que se enfrentan a contar desde sus reconstrucciones, haciendo Historia con sus historias.

El problema radical que marca a estas historias, no obstante, concierne al proceso mismo de contar, a la forma de dar sentido a los contenidos de los que están hechas las narrativas, a las experiencias de las que nacen. Las líneas que otrora hubieran cimentado las vidas de los supervivientes en normalidades fáciles de comunicar, de compartir, de entender y de predecir, se nublan tan pronto se pasa el umbral. La entrada en el campo los introduce en un nuevo espacio de significación donde los referentes automáticamente quedan obsoletos, inservibles, y dolorosamente inútiles. Como el análisis explora, el cambio de horizonte de significación que Auschwitz representa se refleja en el funcionamiento del régimen de las SS, pero también en la experiencia del contexto, del espacio y del tiempo, y sobre todo, de ser sujeto.

La tarea de encontrar un lenguaje que comprenda este universo *concentracionario*, como Delbo lo llama, recae sobre la tarea de contar. Esta situación marca a la mayoría de narrativas que conforman el testimonio del Holocausto Judío. Tras la Segunda Guerra Mundial, la construcción de la Historia se ve amenazada por el silencio asociado a esta falta de parámetros. En este sentido S. Felman (1999) destaca las ideas de Benjamin en su *Tesis sobre la Filosofía de la Historia* (1940), trayendo al primer plano el riesgo

asociado a la construcción de este capítulo de la Historia. Para Benjamin, «El historiador o el teórico» se encuentran «reducidos a *falta-de-habla* (*speechlessness*): sin herramientas prefabricadas o discursivas, sin discurso sobre la historia que sea suficiente para explicar la naturaleza de esta guerra» (en Felman 1999: 208). Las experiencias que esta guerra trae consigo son tan inimaginables que requieren un desplazamiento radical de nuestros marcos de referencia, y de nuestras filosofías de la historia (ibíd.).

En este sentido la propuesta de Benjamin consiste en una teoría de la Historia como trauma, y una teoría correlativa de la conversión del trauma en *insight*. A lo largo de la Historia, el trauma de las víctimas ha quedado reducido a un silencio a modo de falta-de-habla, ya que las víctimas carecen de un lenguaje con el que articular sus experiencias. Es precisamente este silencio lo que las teorías tradicionales de la Historia han dejado fuera, al margen, y lo que, como Felman (1999) apunta, Benjamin trae al primer plano al intentar darle voz en su teoría.

En el análisis que sigue el énfasis recae precisamente en el proceso de articulación de una de estas voces, la de Charlotte Delbo. Recorriendo distintos aspectos de su narrativa la discusión se centrará en las dificultades que conlleva superar esta *falta de habla* y la necesidad de encontrar nuevas líneas de sentido en las que vehicular lo incomunicable, lo in-compartible.

LA VOZ DE CHARLOTTE DELBO: “INTENTA MIRAR, INTENTA VER”

Charlotte Delbo nace en un pueblecito cerca de Paris, Vigneux-sur-Seine, en agosto de 1913. Desde muy joven se interesa por la política de izquierdas, alistándose en la Liga Francesa de Jóvenes Comunistas. Como en muchos otros casos su vinculación oficial con el partido acaba al conocerse la realidad de la dictadura de la Rusia comunista. Pese a esto, su ideología se mantiene durante toda su vida e inspira en ella obras como *Les belles lettres*, donde la autora criticaría el colonialismo francés.

Poco después de haber ingresado en el partido, Delbo se casa con el activista comunista George Dudach. Tras su matrimonio empieza a estudiar Filosofía en La Sorbona, pero poco después descubre que su verdadera pasión es el teatro y decide dedicarse a ella por completo. Comienza a trabajar como asistente del ya por entonces conocido director y productor de teatro Louis Jouvet. Debido a su trabajo con Jouvet Delbo viaja a América del Sur y es allí donde se encuentra cuando Francia es ocupada.

Jouvet insiste en que espere en la seguridad de la distancia, pero al recibir noticias de amigos deportados y ejecutados Delbo decide volver. Una vez en Francia se une a los movimientos de resistencia junto a su marido y a sus amigos. Su objetivo es defender a su país publicando materiales subversivos, e incluso una revista literaria. De este modo buscan despertar a los franceses y francesas del sopor provocado por las sensaciones de seguridad y de control que ofrecen el poder alemán. No durarán mucho sin embargo, porque Charlotte Delbo, su marido, y el amigo de ambos, G. Pulitzer, son arrestados en el piso de la pareja en 1942. Su marido ingresa en prisión. Meses después, a Delbo le permiten visitarlo para despedirse antes de que fuera fusilado. Delbo también fue encarcelada, pero su destino es diferente: al final del año un tren la llevaría a Auschwitz.

El convoy llevaba 230 mujeres, la mayoría no-judías. Entraron en el campo cantando *La Marsellesa*. Todas estaban determinadas a no sublevarse al dominio nazi, a no dejarse ganar. Sólo 49 volverían. Años más tarde, Delbo escribiría *Convoy a Auschwitz* (1965), elaborando una serie de biografías breves para dar cuenta de estas mujeres, de quiénes fueron y qué saberes articularon con sus vidas y sus resistencias.

La escritura con la que Delbo se enfrenta a muchas de estas experiencias constituye un ejemplo de narrativa que trae al frente la fuerza de la determinación individual. En el horizonte en el que surge su voz las líneas de visibilidad enmudecen, y es gracias a su determinación a “llevar la palabra” que su testimonio emerge. La naturaleza de las experiencias asociadas a episodios históricos como el Holocausto Judío anula el horizonte de sentidos culturalmente establecidos y Delbo escribe, como decía Machado, haciendo camino al andar. Al escribir Delbo insta un régimen de visibilidad, de significación, en el que aparentemente podemos entrar y compartir con ella lo que cuenta. Delbo nos dice que la visibilidad es el principio que guía la escritura, e incluso nos insta directamente con un “intenta mirar, intenta ver”

(1995). No obstante, al hacernos mirar Delbo nos hace partícipes de lo específico de nuestros marcos de percepción, de la fragilidad de las líneas que permiten que veamos, que entendamos, y en definitiva, nos confronta con que lo que vemos no sirve.

En una estrategia con ecos postmodernos, Delbo desmonta nuestras certezas confrontándonos con su falta de funcionamiento al hacernos sentir en primera persona que lo que pensamos que sabemos no nos sirve. Uno de sus poemas más conocidos transmite esta idea:

O tú que sabes
Sabías
Que el hambre hace que tus ojos brillen y la sed
Te los nubla
O tú que sabes
Sabías que puedes ver a tu madre muerta
Y no soltar una lágrima
O tú que sabes
Sabías que por la mañana deseas la muerte
Y por la noche la temes
O tú que sabes
Sabías que un día es más largo que un año
Un minuto más largo que una vida
O tú que sabes
Sabías que las piernas son más vulnerables que los ojos
Los nervios más duros que los huesos
El corazón más firme que el acero
Sabías que las piedras del camino no lloran
Que hay una sola palabra para el miedo
Una para la angustia
Sabías que el sufrimiento es ilimitado
Que el horror no se puede contener
Sabías esto
Tú que sabes
(1995: 11)

En este poema Delbo nos sitúa como lectores en la posición de conocedores. Desde el principio nos ubica en este “tú” que sabe. Pero esto es sólo para destronarnos de ella casi de inmediato al desmontar lo que sabemos. Para conseguirlo su escritura se sirve de conocimientos que al estar vinculados a nuestras percepciones cotidianas, se activan casi sin que nos demos cuenta haciendo que participemos directamente de lo que dice. Delbo usa imágenes y asociaciones que forman parte de nuestro día a día y que visualizamos sin problemas: la muerte de nuestra madre y llanto, las distintas duraciones de un día y un año, la dureza de los huesos y la fragilidad de los nervios, el corazón y la fragilidad de las emociones... y son justo estas imágenes cotidianas, fáciles y casi automáticas, las que Delbo nos desarticula en este poema. Nos confronta con realidades que se oponen a las nuestras y hace que compartamos lo que ella sabe: que nuestro conocimiento no llega, no sirve para entender lo que pasaba en el campo.

Las coordenadas que enmarcan las vivencias del campo están inscritas en un contexto diferente. El tiempo y el espacio son diferentes: Auschwitz como experiencia transcurre en tiempos y espacios distintos, alienados de nuestros ritmos cotidianos, de los espacios que habitamos. Este marco temporal-espacial afecta directamente a la vida en el campo al acoger al sujeto en unas coordenadas que, como veremos ahora, carecen de conexión con las hasta entonces experimentadas. Tiempo y espacio se vuelven extraños.

El tiempo en el campo adquiere la lentitud de una agonía:

SS con capas negras han pasado. Han contado. Estamos todavía esperando.
Estamos esperando.
Durante días, el día siguiente.
Desde la mitad de la noche, hoy.
Esperamos.
El día apunta.
Esperamos al día porque una debe esperar algo.
Una no vive en la expectativa de la muerte. Una la espera.
No tenemos expectativas.
Esperamos sólo lo que pasa. La noche sigue al día. El día sigue a la noche. (...) (1995:22)

En este fragmento Delbo consigue apresar su experiencia del tiempo en una pauta que, de alguna manera, nos engulle en un ritmo desencajado. La espera agoniza sin objetivo, sin el ritmo natural de las rutinas cotidianas en las que vivimos. Esta espera, este tiempo estancado se acercan más a la muerte y Delbo consigue que lo sintamos.

En cuanto al espacio, Auschwitz no tiene referencias geográficas, escapa a lo conocido:

Era una llanura desolada
Al límite de un pueblo

La llanura estaba cubierta con hielo
Y el pueblo
Carecía de nombre. (1995: 14)

Este espacio es innombrable, escapando a cualquier identificación posible. Auschwitz como espacio permanece borroso, resistiéndose a ser localizado:

Este punto en el mapa
Esta mancha negra en el corazón de Europa
Este lugar rojo
Este lugar de fuego este lugar de hollín
Este lugar de sangre este lugar de cenizas
Para millones
Un lugar sin nombre.
De todos los países de Europa
De todos los puntos en el horizonte
Trenes convergían
Hacia el lugar sin nombre
Cargados con millones de humanos
Volcados allí desconociendo de dónde
Volcados allí con sus vidas
Memorias
Pequeños dolores
Enorme asombro
Ojos preguntándose
Engañados
Bajo fuego
Quemados
Sin saber
Dónde estaban.

Hoy la gente sabe
Han sabido durante varios años
Que este punto en el mapa
Es Auschwitz.
Esto es lo que saben
El resto
Creen saberlo.
(1995: 138)

Delbo consigue con su narrativa transportarnos a un Auschwitz como espacio desconocido, en el que la humanidad aparece como retazos de ser humano, partes despojadas de la totalidad de la persona a la que constituían. Así, a los millones de humanos *volcados* en Auschwitz nos los identifica como hollín, sangre, cenizas, ojos que se preguntan por dónde están, dónde quedan sus memorias, sus vidas, sus cuerpos. Su ser una persona, en un horizonte vital humano. Auschwitz desafía así los límites de lo que podemos conocer y lo que podemos imaginar, y Delbo nos muestra a partir de estas escenas, desgajadas, desgarradas, cómo Auschwitz inscribe al sujeto en un régimen de significado inhumano que en nuestro conocimiento se reduce a un punto en el mapa. El primer síntoma de esta falta de humanidad que los recibe en Auschwitz es la marca que los identifica como cadáveres:

Todos estaban marcados en sus brazos con un número indeleble
Todos estaban destinados a morir desnudos
Los tatuajes identificaban a los hombres muertos de las mujeres muertas (1995:13)

A través de la selección de estas miradas Delbo nos inserta en la forma de ser sujeto, en el horizonte de significado que Auschwitz inaugura para la vida en el campo, extendiéndose como espacio y tiempo, y no menos esencial, como la marca que en el cuerpo instaura al individuo como ser-para-morir. Auschwitz aparece así como la abolición de lo normal, de lo conocido, de la posibilidad de entender y de entendernos; en definitiva, Auschwitz representa la muerte del sujeto en vida. En su narrativa Delbo consigue que nos insertemos en una nada de espacio y de tiempo que parten de un destino mortal tatuado en nuestro cuerpo. La escritura que da cuenta de esta especificidad, no obstante, está atravesada de dificultades que conciernen a Delbo como persona, como habitante de regímenes en los que la vida-normal ha alternado con la vida-como-muerta. Estas dificultades, como vemos a continuación, se relacionan directamente con la escritura como proceso de construcción subjetiva.

ESCRITURA COMO RECONSTRUCCIÓN

El testimonio de Charlotte Delbo forma parte de una literatura que nace de la necesidad de traspasar el límite de lo literario y que junto con Delbo tiene entre sus filas a autores como Primo Levi, Ellie Wiesel, Paul Celan, Jorge Semprún o Marguerite Duras. La diversidad estética que encontramos en esta Literatura del Límite, como George Hartmann la denomina, cuenta con un factor común: la íntima relación que guarda esta escritura con la muerte del sujeto que escribe. El dolor físico y mental de las experiencias sobre las que se cuenta es la huella distintiva de una narrativa en la que el sentido y el significado de la narrativa se elaboran en una estrecha relación con la muerte. Como Olney (1972) apunta: “Death impresses us with the need to find a meaning, to find an end, in the sense of a goal or a purpose and not in the sense of a mere cessation or annihilation, for life” (104).

En el caso que nos ocupa, el testimonio de Charlotte Delbo nos relata la lucha por alcanzar una narrativa que dé cuenta, precisamente, del no-sentido que supuso la muerte real y simbólica que Auschwitz marca en la Historia. Su narrativa busca que veamos, que sintamos, y que alcancemos a imaginar la distancia entre nuestras realidades y la realidad del yo en el campo. Juega así con los marcos de representación, con

la diferencia espacio-temporal, mental, con las distintas posibilidades de entender qué es un ser humano. En su esfuerzo por compartir lo que para nosotros es inimaginable Charlotte Delbo no nos priva del dolor que supone que este horror carezca de sentido:

He vuelto
De un mundo más allá del conocimiento
Y ahora debo desaprender
Porque de otro modo veo claramente
Que no puedo seguir viviendo (230).

El valor de Delbo y de su escritura reside precisamente en articular una narrativa que la hace resistirse a este deseo de facilitar su vida al desaprender. Más que la destrucción de Auschwitz en ella la narrativa de Delbo se arriesga a lo contrario: la construcción de qué pasó, quién fue ella en el campo. Para ello Delbo articula un desdoblamiento, diferenciando entre el yo del campo y el de después:

Estoy de pie entre mis camaradas y pienso para mí que si algún día vuelvo y me decido a explicar lo inexplicable, diré: “estaba diciéndome a mí misma: tienes que aguantar de pie mientras pasan lista. Tienes que conseguir aguantar un día más. Es por haber aguantado hoy que algún día volverás, si es que vuelves.

Esto no es así. En realidad no me decía nada a mí misma. (...) No pensaba nada. No sentía nada. Era un esqueleto de frío, con el viento soplando a través de las grietas entre las costillas del esqueleto (1995: 64).

Delbo nos revela en este fragmento un intento por dividirse en distintas consciencias, en compartimentos impermeables, cada uno gobernado por sus propias leyes. Esta fragmentación es algo que encontramos en muchos supervivientes que por ejemplo nos cuentan que “nacieron y murieron en el tren”. En Delbo, este fenómeno toma la forma de dos yoes, que ella diferencia como el del campo y el de después. Lo interesante aquí es cómo el yo del campo es reconstruido, recreado por el de después.

Delbo nos cuenta cómo en el campo no se pensaba, ni se sentía, ni se hablaba con uno mismo. Es ahora al escribir que Delbo se posiciona en aquel yo suprimido, reavivándolo en su narrativa al contar desde su perspectiva. La reflexividad que facilita la escritura permite que Delbo se desplace de un yo a otro, ocupando lo que en términos bajtinianos (1986) llamaríamos distintas voces, y escribiendo desde las posiciones que, en tiempo y en espacio, ocupa cada una (Holquist, 1990).

En este fragmento Delbo utiliza la inmediatez del presente y nos lleva a su yo de entonces haciéndonos incluso partícipes de lo que pensaba con la fidelidad de una cita textual que, además, nos revela la esperanza de este yo por hacer justo lo que está haciendo desde el yo que ha vuelto: contar sobre la vida en el campo de concentración. Precisamente ahí, nos vuelve a desmontar lo que creemos que sabemos. Con un presente que se impone radicalmente y sin que lo esperemos, nos descoloca: “Esto no es así”. El yo del después mira al del campo, posicionado en un cronotopo que le permite imaginar sus deseos, sus esperanzas e incluso interanimarlas en una cita textual. No obstante, en este reconstruirse Delbo nos cuenta la verdad: el yo del campo estaba suprimido, no sentía, no pensaba. No era. La posición del yo del campo es suficientemente fuerte como para no olvidar. A pesar de las separaciones entre subjetividades y memorias que Delbo articula, este yo de Auschwitz, como Delbo apunta, vive junto a ella:

Hay veces en que cede y revela todo lo que contiene. Sobre los sueños la conciencia no tiene poder. Y en esos sueños me veo a mí misma, sí, a mí misma tal y como sé que estaba: apenas pudiendo sostenerme sobre mis pies, mi garganta rígida, mi corazón latiendo salvajemente, congelada hasta los huesos, sucia, toda piel y huesos; el sufrimiento que siento es tan insoportable, tan idéntico al dolor sufrido entonces que lo siento físicamente, lo siento por todo mi cuerpo que se vuelve una masa de sufrimiento, y siento la muerte agarrándome, siento que me muero (en Delbo, 1995: 3).

La piel del autocontrol no es infalible, y en el terreno onírico su protección desaparece dejando paso al yo de Auschwitz, que como vemos sigue intacto. En su escritura Delbo vuelve a este yo, a su posición en el campo y es desde allí que selecciona, organiza y articula una narrativa emergida en el universo concentracionario. El valor de Delbo y de su testimonio no consiste meramente en las estrategias narrativas con las que consigue que veamos, sino en el ejercicio de memoria que nutre una

escritura basada en una vuelta al campo. Como apunta Lamont (2000-1) Delbo es la autora de una memoria de la memoria que nos permite ver y sentir la experiencia del campo superando el desafío del deseo de olvidar, y consiguiendo dirigir su escritura hacia la recuperación de su ser-sujeto en el campo y hacia la realidad-en-el-campo.

Delbo diferencia entre dos memorias: *mémoire ordinaire* y *mémoire profonde*. La primera consiste en la memoria de lo cotidiano, y regula al yo de después cuyo horizonte de significados coincide con el nuestro. Lo ordinario, no obstante, no puede coincidir en su caso con nuestro orden, la experiencia en el campo lo impide. El yo del campo se regula por la memoria profunda. Langer (en Delbo 1995) explica esta elaboración en la escritura de Delbo. La memoria ordinaria se encarga de contarnos Auschwitz como parte de una cronología, limitándose a este episodio como un hecho. Al mismo tiempo, la memoria profunda se encarga de recordarnos que este pasado ni es pasado ni lo será nunca (xi). Redefiniendo esta diferenciación, Langer nos cuenta que Delbo apunta otras dos variantes mnémicas: memoria externa y memoria de los sentidos.

Partiendo de Delbo, Langer (ibíd.) nos cuenta cómo la memoria externa coincide con los procesos de pensamiento. La escritura no procede por tanto de la memoria profunda, sino de la externa. No obstante, Langer identifica en la memoria de los sentidos al factor que hace que Delbo nos transporte, nos transmita, la experiencia en primera persona. Es la memoria de los sentidos la que Delbo moviliza para hacer que *veamos* y que compartamos lo inexplicable.

Pese a estas explicaciones racionales y a las estrategias narrativas que posibilitan el contarse de Delbo, en su escritura detectamos la angustia de una certeza insoslayable que sitúa a Delbo en la soledad de sus experiencias con una narrativa recorrida por dificultades (Cabillas, en prensa). Si bien nosotros podemos acompañarla, intentando mirar e intentando ver, Delbo es la que ha estado y sigue estando en la experiencia en sí, en la experiencia que cuenta. Es desde esta experiencia desde donde escribe, y su voz resuena en los ecos con que puebla las palabras. En el siguiente fragmento vemos un ejemplo de esto:

Soy otra. Hablo y mi voz suena como otra cosa que una voz. Mis palabras vienen desde fuera de mí. Hablo y lo que digo no es dicho por mí. Mis palabras deben viajar por un camino estrecho del que no deben desviarse por miedo a alcanzar esferas donde se volverían incomprensibles. Las palabras no necesariamente tienen el mismo significado. Tienes que oírlos decir “casi me caí. Me asusté” ¿Saben ellos qué es el miedo? O “Tengo hambre. Tengo que tener una barrita de chocolate en la bolsa”. Dicen estoy asustado, tengo hambre, tengo frío, tengo sed, me duele, como si estas palabras no pesaran. (Delbo 1995: 264).

La distancia desde la que suena su voz nos lleva al campo, separando el yo de entonces del que escribe estas líneas. El espacio que separa nos sitúa en marcos de referencias distintos, en regímenes de significados incompatibles: la visibilidad no llega. Hay que trabajarla y el camino de la inteligibilidad es estrecho y duro. Para que lo sintamos Delbo nos sitúa junto a ella en una oposición a los demás. Para ello nos confronta directamente con el marco de normalidad en el que se inscribe el uso de palabras que *no necesariamente tienen el mismo significado*.

El peso de las palabras de Delbo nos revela cómo su escritura se circunscribe al espacio del abismo que nos separa. Aunque miremos y aunque intentemos seguirla nunca seremos capaces de compartir del todo, de haber estado ahí, de poder entender lo que nos cuenta. La dificultad de esta escritura está en que se origina como una traducción imposible, el lenguaje no sirve del todo, los parámetros de significación nunca pueden coincidir. Y sin embargo Delbo escribe y escribe, en cada una de sus obras un intento de explicar lo inexplicable. El valor de Delbo es el escribir desde la certeza de que esto es imposible:

Haz preguntas
Pero no sabes qué preguntas
Y no sabes cómo preguntarlas
Así que indagas
Sobre cosas simples
Hambre
Miedo
Muerte
Y no sabemos cómo contestar
No con las palabras que tú utilizas
Nuestras propias palabras
Tú no puedes entenderlas
Así que preguntas cosas más simples
Cuéntanos por ejemplo
Cómo se pasaba un día

Un día pasa tan lentamente
Que se te acabaría la paciencia al escuchar
Pero si te diéramos una respuesta
Tampoco sabrías cómo se pasaba un día
Y asumirías que no sabíamos cómo responder (1995: 275).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, M. M., *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. por C. Emerson & M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1986.
- Butler, J., Giving an Account of Oneself. *Diacritics Vol. 31* (2001), pp. 22-40.
- Bruner, J. S., Meaning and self in cultural perspective. En D. Barkhurst & C. Sypnowich (Eds.), *The social self* (pp. 18-29), London, Sage Publications, 1995.
- Cabillas, M. *Self-Written Speech: The Subject Tells Her Self*. Tesis doctoral, Departamento de Ciencias Sociales, U. Pablo de Olavide, Sevilla, 2009.
- Cabillas, M., Ch. Delbo: Explaining the inexplicable. *Escritoras y Escrituras*, en prensa.
- Delbo, Ch., *Auschwitz and After*, (trad. por R. Lamont con introducción de L. Langer), New Haven and London: Oxford University Press, 1995.
- Deleuze, G., Foucault, (Trad. por M. Morey), Paidós Studio: Barcelona, 1987.
- Felman, S., "Benjamin's Silence", *Critical Inquiry*, Vol. 25 (1999), pp. 201-234.
- Holquist, M., *Dialogism. Bakhtin and his World*. London, Routledge, 1990.
- Lamont, R.C, The triple courage of Charlotte Delbo, *The Massachusetts Review*, Vol. 41, (Winter 2000/2001), pp. 483-498.
- Olney, J., Metaphor and Meaning: "The death of Ivan Ilych", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31 (1972), pp. 101-114.
- Ong, W., Writing is a technology that restructures thought, in G. Baumann (Ed.), *The Written Word, Literacy in Transition*, Oxford, Clarendon, 1986.
- Vygotsky, L.S. *Thought and Language*, Cambridge Massachusetts: M.I.T Press, 1962.
- , *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Process*. Ed. por M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner y E. Souberman. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978.

