

## La Representación del Horror: sus Velos

*Ana Lanfranconi*

### “El Sombrero de tres Picos”

Durante la representación de “El naufragio de los abúlicos”, ocurrió un hecho insólito. En la escena donde los náufragos, que corrían el peligro inminente de ser cocinados en una enorme olla de hojalata, divisan en el horizonte la ansiada llegada de una nave, en ese preciso momento en que los espectadores se preparaban para el alegre cambio de tono del final, se escuchó un estruendo. El jefe de los caníbales había caído súbitamente sobre el escenario, “como si cayese del cielo. Se arrancó del cuello el despertador, el anillo de la nariz y de la cabeza el penacho de plumas y gritó con voz tonante: “ ¡Mañana nos vamos!”. Ante la reacción de incredulidad del público, el salvaje insistió: “!Es verdad, no es teatro, esta vez nos vamos de verdad, ha llegado el telegrama, mañana nos vamos a casa todos!”(1) Los que presenciaban la función comprendieron que había llegado el momento de partir. ¿Quiénes son estos singulares actores y espectadores? ¿qué significa esta fragilidad de la puesta en escena?

También ellos son sobrevivientes, la segunda guerra los ha atravesado, y se les aprieta el corazón en la escena final en que llega la nave. “Porque era una evidencia de lo que tenía que ser, una escena en la que aparecía una vela en el horizonte y todos los náufragos, riendo y llorando, corrían a la playa inhóspita.”(2). Se trata de uno de los testimonios que nos ha dejado Primo Levi, no de la experiencia en los campos, aunque forme parte de ella, sino de la extensa travesía que vivió, junto a otros deportados, desde la salida de Auschwitz hasta el regreso a su casa, en Turín; travesía que decidió llamar *La Tregua*, el nombre de uno de sus libros, que alude a un espacio y un tiempo entre una guerra y otra (la Guerra Fría), entre una partida y una llegada, entre un sueño y un despertar. Esa noche, en que representaban por novena vez sus desventuras de sobrevivientes, un real se precipitó en la escena y ellos, los náufragos, divisaron por fin la nave. Esa noche nadie durmió, encendieron hogueras en el bosque, y “nos pasamos el resto de la noche cantando y bailando, contando las aventuras

pasadas y recordando a los amigos perdidos: porque al hombre no le es dado gozar de una felicidad completa.”(3)

El espectáculo de revista preparado por los transitorios pobladores de Staryle Doroghi, italianos judíos y soldados rusos, incluía varios números. Uno de ellos, “El sombrero de Tres Picos” fue un gran éxito. Se trataba de una obra sencilla en la que tres personajes cadavéricos entonan una canción: “Mi sombrero es de tres picos-De tres picos mi sombrero es-Si no tuviera tres picos no sería mi sombrero”, para luego ir sustituyendo sucesivamente las palabras por gestos, hasta que hacia el final, sólo resuenan los compases de la música, mientras los temblorosos personajes “de mal agüero”, envueltos en capas negras y portando cirios apagados, siguen el ritmo con sus gestos. Primo Levi nos dice que El Sombrero de Tres Picos “cortaba la respiración” y que cada tarde era acogido con un silencio más elocuente que los aplausos. ¿Por qué despertaba esta reacción? “Tal

vez porque en él se percibía, bajo el aparato grotesco, la respiración pesada de un sueño colectivo, el sueño que exhalan el exilio y el ocio cuando cesan el trabajo y el dolor, y nada defiende al hombre contra sí mismo, tal vez porque en él se percibía la impotencia y la nulidad de nuestra vida y de la vida, y el perfil fibroso y torcido de los monstruos engendrados por el sueño de la razón”.(4) En el Salón Colgante de Staryje Doroghi, que significa “viejas historias”, una historia empezaba a relatarse. A través del teatro, de la ficción como posible, se trasponía a la Otra escena algo de lo vivido y de lo no vivido aún, de lo que habría quedado en suspenso, de lo que podía ser dicho y lo que nunca podría ser nombrado. Lo dicen los sobrevivientes, “sepan lo que pasó, no se olviden, y, al mismo tiempo: nunca sabrán”.(5) En el Salón Colgante de Staryle Doroghi empezaba a caer un velo sobre Auschwitz y, sin embargo, lo monstruoso quedaba al descubierto. “Campos de concentración, campos de aniquilamiento, figuras en que lo invisible se hizo visible para siempre”. (6)

### **El simulacro**

Nadie, que pueda contarlo, estuvo en las cámaras de gas de Auschwitz, nos dice Jorge Semprún. **Todos** los que estuvieron allí murieron. De las guerras, las catástrofes, epidemias, pueden quedar sobrevivientes, de las cámaras de gas, no. Esa voluntad de exterminio, esa organización de la muerte, significaba que **nadie** saldría vivo de allí.

Hurbinek tendría unos tres años, “no era nadie, era un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz”.(7) ¿Cuál es la lógica que dio lugar a esta equivalencia: Auschwitz=Muerte? Los simulacros de verdad, dice Alan Badiou(8), se caracterizan por un léxico de la plenitud o de la sustancia. A diferencia de la fidelidad a un acontecimiento, que implica una ruptura que convoca el vacío, la fidelidad a un simulacro (recordemos que el nazismo tomó prestado el nombre de “revolución”, nacional-socialista), regla su ruptura sobre la particularidad plena o la sustancia supuesta de esta situación (los “alemanes”, los “arios”). Para construir y sostener este conjunto abstracto es necesario “hacer el vacío” a su alrededor. Primo Levi advirtió la novedad de lo que precisó como la “contracreación” inherente a Auschwitz, es decir, “la mística del vacío, más allá de toda exigencia de guerra o del ansia de hacerse con un botín”(9). Para que la sustancia “sea”, lo que es dirigido a **todos** los que no pertenecen a ese conjunto es la muerte, o la muerte diferida, que es la esclavitud al servicio de la sustancia alemana.

“Arbeit Macht Frei”. El simulacro habita el lenguaje; “El trabajo nos hace libres”, son las palabras sarcásticas del cartel de entrada a Auschwitz. Allí, “el trabajo deja de ser un modo de vivir para ser un modo de morir”.(10) Allí, el trabajo es un dispositivo de control y fijación de los cuerpos, es el panóptico de Foucault, donde “hasta el sueño está bajo vigilancia”(11). ¿No encontramos resonancias de este dispositivo en las instituciones donde muchas de nuestras bulímicas y anoréxicas son tratadas bajo un régimen “penitenciario”?

Allí, la vigilancia sobre los cuerpos incluye el control de todos los instantes y de la intimidad de las pacientes. No sólo se busca uniformar conductas, se trata asimismo de borrar la historia de cada cual, y de crear una especie de memoria ajena, de experiencia impersonal. Ricardo Piglia hace referencia a esa disolución de la subjetividad, propia de la política de masas, anunciada magistralmente por Borges en “Deutsches Requiem”, su relato sobre el nazismo. “La cultura de masas ... ha sido vista con toda claridad por Borges como una máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales. Todos sienten lo mismo y recuerdan lo mismo, y lo que sienten y recuerdan no es lo que han vivido.” (12).

El mito de la pureza de la sangre fue uno de los nombres de la “sustancia” alemana que garantizaría el triunfo de la raza. Este mito producía consecuencias en el universo concentracionario. En ese universo sólo un lugar quedaba reservado para la convivencia y la fraternidad. Las letrinas colectivas, las inmundas letrinas eran un espacio de libertad.

“Por su propia naturaleza, por los olores nauseabundos que desprendían, a los SS y a los Kapos les repelía acudir al edificio, que se convertía así en el sitio de Buchenwald donde el despotismo se hacía sentir menos”. Era un “postrer refugio de lo humano”(13).

El testimonio de Primo Levi sobre las “tres memorables purificaciones”, las duchas y desinfecciones a manos de los alemanes, y, luego de la liberación, de los americanos y los rusos, señala algo sobre la “onda expansiva” de la solución final. P. Levi nos dice que si bien las purificaciones americanas y rusas eran necesarias y fueron bien recibidas, “era fácil advertir, tras el plano concreto y literal, una gran sombra simbólica, el deseo inconfesado por parte de las nuevas autoridades que una vez tras otra nos absorbían en su esfera, de despojarnos de los vestigios de nuestra vida anterior, de hacer de nosotros hombres nuevos, conforme a sus modelos, de imponernos su marca”(14). ¿Cómo limpiar el “veneno” de Auschwitz, cómo eliminar las consecuencias incurables de la ofensa, que se extiende como una epidemia? ¿Cómo borrar la memoria de la muerte? “Auschwitz no tiene fin” (15).

### **La grieta**

Otto Dietrich zur Linde, enjuiciado por torturador y asesino, ha sido condenado a muerte. La noche previa a su ejecución, decide dejar un testimonio escrito. “No pretendo ser perdonado, pero quiero ser comprendido”(16). Al protagonista de “Deutsches Requiem”, el relato ya mencionado de Borges, le habían amputado ambas piernas años atrás como consecuencia de las heridas sufridas en Tilsit. Su destino ya no sería el frente de batalla, fue nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowitz. De esa experiencia, destaca un episodio en el que casi se deja tentar por “la insidiosa piedad” cuando fue remitido al campo el “insigne poeta” David Jerusalem. La confesada admiración por el escritor no impedirá que la severidad de Otto (“No permití que me ablandara la compasión ni su gloria”(17)) condujera a Jerusalem a la pérdida de la razón hasta que el primero de marzo de 1943 logró darse muerte.

Si el poeta, de quien no se confirmó su existencia “real”, es un símbolo, una metáfora, ¿lo es, en tanto “Jerusalem”, de la vigencia de una promesa, o lo es, en tanto escritor, de la posibilidad de la escritura? El suicidio del escritor, ¿representa la aniquilación de ambas?

Günter Grass ubicará la frase de Adorno: ... “escribir después de Auschwitz es una barbaridad”, no como una prohibición, sino como el señalamiento de un punto de ruptura;

lo monstruoso referido al nombre de Auschwitz implica una “quiebra irreparable en la historia de la civilización”(18). *Escribir después de Auschwitz*, el título de uno de sus libros, será el reconocimiento de las marcas que esa ruptura ha dejado en su escritura. “No podemos pasar por alto Auschwitz. No deberíamos, por mucho que nos atrajera, tratar de realizar ese acto de violencia, porque Auschwitz forma parte de nosotros, es una marca a fuego permanente de nuestra historia y ¡como ganancia! ha hecho posible un entendimiento que podría expresarse así: por fin nos conocemos”(19).

La “marca a fuego” conoció un hito cuando las llamas del canibalismo nazi devoraron parte de la cultura de una época. El 10 de mayo de 1933, la quema de libros organizada en las plazas de las principales ciudades alemanas, incluían obras desde Einstein, Marx, Kafka y también la de Freud, el “judío de Moravia” que había creado el psicoanálisis. Esta hoguera de la cultura, este intento de matar la letra fue caracterizado proféticamente por Heine, citado por P. Gay: “donde se queman libros, finalmente también se quemarán personas”.

Las persecuciones nazis habían despertado en Freud la pregunta por cómo llegó a constituirse el judío y por qué había atraído sobre sí ese odio inmortal. *Moisés y la religión monoteísta*, que empezó a escribir en el verano de 1934, será el desarrollo de esa pregunta, y también, nos dice Jones, un refugio. El antisemitismo cobró en Austria, en contra de las expectativas de Freud, una virulencia inesperada, que se manifestaba peligrosamente en el espontáneo fervor de las turbas que atacaban a los judíos indefensos por las calles. Freud se resistía al exilio, se sentía viejo y enfermo, y confiaba en que el avance nazi no llegaría a Austria.. Sin embargo, en marzo de 1937 le escribe a Jones: “Es probable que no se pueda detener la penetración de los nazis. También para el análisis las consecuencias son funestas.” El 14 de marzo de 1938, escribe en su Diario: “Hitler en Viena”. La detención de su amada hija Anna por la Gestapo, liberada luego, convenció a Freud de que era tiempo de irse. Escribiría en su primera carta desde su exilio en Londres: “El sentimiento triunfante de liberación está demasiado mezclado con aflicción, pues uno, a pesar de todo, amó mucho la prisión de la que ha sido liberado”.(20)

Günter Grass se pregunta por el sentido de la literatura en un mundo que parece prepararse para aniquilarse a sí mismo y las demás formas de vida. “La autoaniquilación atómica, posible a cada momento, enlaza con Auschwitz y da a la solución final dimensiones mundiales”.(21) Freud había señalado en su carta a Einstein de 1932, que, debido al

perfeccionamiento de los medios de destrucción, una guerra futura significaría el exterminio de uno de los contendientes o de ambos, “mientras existan reinos y naciones dispuestos a la aniquilación despiadada de otros, estos tienen que estar armados para la guerra”.

La escritura después de Auschwitz, el psicoanálisis después de Auschwitz, ambas prácticas de la letra atravesadas por una grieta irreparable. ¿Qué puede decirse aún? “El escritor, en los tiempos actuales, se ve ante la disyuntiva de elevar el silencio a disciplina literaria... o tratar de dar nombre también a esa posibilidad humana de autoaniquilación”(22). G. Grass eligió esta última alternativa. Freud, que en sus desarrollos sobre la identificación y la pulsión de muerte intentó cernir esa “región crucial del alma donde el Mal absoluto se opone a la fraternidad” (23), nos dejó señalada una dirección: “todo lo que promueva el desarrollo de la cultura trabaja también contra la guerra”.(24)

### **Despertares**

El 11 de abril de 1987 Jorge Semprún escuchó por la radio que Primo Levi se había arrojado por el hueco de la escalera de su edificio en Turín; pensó que a él le quedarían 5 años de vida, Levi le llevaba 5 años. “¿Por qué le había resultado (a Levi) de repente imposible asumir la atrocidad de sus recuerdos?”(25). A partir del suicidio de Primo Levi, para Semprún la muerte volvía a ubicarse en el porvenir, no estaba atrás, sino adelante. Hasta ese día, “vivía en la inmortalidad desenvuelta del aparecido”(26)

En *La Escritura o la vida*, el autor español vuelve insistentemente sobre un sueño que relata Levi al final de *La Tregua*, un sueño que se reiteraba, lleno de espanto. Está en un ambiente plácido y distendido, en la mesa con la familia o con amigos, o en la campiña trabajando, pero sin embargo experimenta “una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se aproxima. Efectivamente, poco a poco todo cae y se deshace a mi alrededor, el decorado, las paredes, la gente; la angustia se hace más intensa ...estoy en el centro de una nada gris y sé lo que quiere decir, también sé que lo he sabido siempre: estoy otra vez en el Lager, y nada de lo que había fuera del Lager era verdad. El resto era una vacación breve, un engaño de los sentidos, un sueño. Ahora este sueño interior al otro, el sueño de paz, se ha terminado, y en el sueño exterior que prosigue gélido oigo sonar una voz conocida, una sola palabra que no es imperiosa sino breve y dicha en voz baja,. es la

orden del amanecer en Auschwitz, una palabra extranjera temida y esperada: A levantarse, “Wstawac””(27). Para Semprún, lo que resultaba terrorífico de este relato de Primo Levi era que la vida fuera un sueño, tras la realidad radiante del campo, donde “la muerte es la única realidad de una vida que en sí misma es tan sólo un sueño.”(28)

El sueño traumático, en relación al trauma, le presta una pantalla, un escenario donde representar lo irrepresentable, por eso el encuentro con lo real que está en juego es un encuentro fallido, pero la pantalla es débil, hay poco disfraz, y la angustia desencadenada despierta al sujeto. En términos freudianos, no ha sido posible ligar la energía, y la irrupción de lo traumático ubica al sueño más allá del principio del placer, y al sujeto, a merced del Otro absoluto. En el despertar del sueño de Primo Levi retorna el despertar en Auschwitz, es el retorno del horror. Sin embargo, el regreso a casa, dejar atrás los campos parecía significar un despertar desconcertante. Semprún, al día siguiente de ser liberado, se va de paseo por Weimar con un oficial americano. Cuando regresaban al campo,” un sentimiento inexplicable se apodera de mí: estoy contento de “volver”, como acaba de decir Rosenfeld. Tengo ganas de volver a Buchenwald, entre los míos, entre mis compañeros, los aparecidos que regresan de una larga ausencia mortal.”(29) El retorno al horror no sea quizás comparable con el despertar a la vida después del horror. “¿Dónde íbamos a encontrar las fuerzas para volver a vivir, para derribar las barreras, los matorrales, que crecen espontáneamente durante todas las ausencias, en torno a toda casa desierta, y a todo cubil vacío?”(30)

“!Krematorium ausmachen!” decía la voz alemana, irritada, imperativa, “!Crematorio, apaguen!”. Cuando las escuadrillas aliadas avanzaban sobre Alemania para efectuar bombardeos nocturnos, el mando SS ordenaba que se apagara el horno crematorio, donde “nuestros compañeros, en la jerga del campo, se iban en humo”(31). Es que las llamas que salían por la chimenea eran un punto de referencia ideal para los pilotos. Esa voz, en vez de hacerle entender a Semprún que estaba soñando, le hacía creer que “por fin me había despertado otra vez, o todavía, o para siempre, en la realidad de Buchenwald: que jamás había salido de allí, a pesar de las apariencias, que jamás saldría de allí, a pesar de los simulacros y melindres de la existencia”(32) Ubicándose en serie con el de Primo Levi, este sueño relatado por Semprún en *La escritura o la vida* vuelve sobre esa especie de redoblamiento del despertar. El despertar traumático lo arrojaba nuevamente al despertar en

Buchenwald. “No era la realidad de la muerte lo que resultaba angustiante... era el sueño de la vida, era el hecho de estar vivo, aún en sueños, lo que era angustiante” (33)

En 1992, Semprún es invitado a Weimar para participar de un programa televisivo referente al campo de concentración de Buchenwald. Jamás había regresado, siempre había rechazado las invitaciones. A la noche siguiente, volvió a soñar con Buchenwald. Era el sueño habitual, y esperaba aterrado la voz masculina, irritada “!Krematorium ausmachen!” Por el contrario, otra voz estalló en su sueño, se oía una voz de mujer, “un poco ronca, dorada, la voz de Zarah Leander que cantaba una canción de amor. .. jamás ha cantado sino canciones de amor la hermosa voz cobriza de Zarah Leander. Por lo menos en Buchenwald, por el circuito de altavoces, los domingos...” (34) Al día siguiente, Semprún aceptó la invitación, estaba dispuesto a regresar a Weimar. La voz de Zarah Leander había extendido esta vez un velo sobre el horror, el desplazamiento producido en el sueño ha limitado la irrupción de lo traumático, ubicando al sueño en las redes del principio del placer, es decir, en el despertar a la metonimia del deseo. Esta vez, la dorada voz de Zarah Leander nos ha hecho olvidar que Auschwitz no tiene fin.

## Notas

- 1) Levi, Primo, Teatro en *La Tregua*, Edit. Muchnik, España 1997, pag. 178
- 2) Levi, Primo, op. cit., pag 178
- 3) Levi, Primo, op. cit. pag 179
- 4) Levi, Primo, op. cit. pag 175
- 5) Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Edit. Monte Avila, Caracas, 1990, pag 74
- 6) Blanchot, Maurice, op. cit. pag 73
- 7) Levi, Primo, op. cit. El campo Grande, pag 21
- 8) Abraham, Tomas; Badiou, Alan; Rorty, Richard; *Batallas Éticas, Ensayo sobre la conciencia del mal*, (de Alan Badiou). Edit Nueva Visión, Bs As. 1995. pag. 145
- 9) Levi, Primo, op. cit. Hacia el norte, pag. 122
- 10) Blanchot, Maurice, op. cit. pag 73
- 11) Blanchot, Maurice, op. cit. pag 73
- 12) Piglia, Ricardo. El último cuento de Borges en: *Formas breves*, Edit Temas, Bs.As. 1999 pag. 65
- 13) Semprún, Jorge, El Kaddish en *La escritura o la vida*, Edit. Tusquets, Barcelona, 1998 pag 52
- 14) Levi, Primo, op. cit El Campo Grande, pag 18
- 15) Grass, Günter, *Escribir después de Auschwitz*, Edit. Paidós, Barcelona, 1999, pag 41
- 16) Borges, Jorge Luis, Deutches Requiem en *El Aleph*, Edit. Emecé, Bs. As. 1995, pag 130
- 17) Borges, Jorge Luis. op. cit., pag 136



- 18) Grass, Günter, op. cit. pag 19
- 19) Grass, Günter, op. cit. pag 57
- 20) Gay, Peter, Finis Austraie en *Feud*, Edit. Paidós, Bs. As. 1996, pag 696
- 21) Grass, Günter, op. cit. pag. 54
- 22) Grass, Günter, op. cit. pag 55
- 23) Maulraux, André, citado por Semprún, Jorge, op. cit. pag 67
- 24) Freud, Sigmund, ¿Por qué la guerra? *Obras completas tomoXXII*, Amorrortu, Arg. 1986, pag 198
- 25) Semprún. Jorge, op. cit. El día de la muerte de Primo Levi, pag. 269
- 26) Semprún, Jorge, op. cit. El día de la muerte de Primo Levi pag. 266
- 27) Levi, Primo, op. cit. El despertar, pag. 210,211
- 28) Semprún, Jorge, op. cit., El día de la muerte de Primo Levi, pag 261
- 29) Semprún, Jorge, op. cit. El teniente Rosenfeld, pag 121
- 30) Levi, Primo. op. cit. El despertar, pag 209
- 31) Semprún, Jorge op. cit., La mirada, pag 24
- 32) Semprún Jorge, op. cit. El poder de escribir, pag. 169
- 33) Semprún, Jorge, op. cit., La mirada, pag. 24
- 34) Semprún, Jorge, op. cit. Retorno a Wimar, pag 298

Ana Lanfranconi, docente de la Escuela de Clínica Psicoanalítica del Centro Oro

Trabajo presentado en la Jornada del Centro Oro: "Trauma, Verdad y Testimonio" el 19

de octubre de 2002

