

COMO UNA RANA EN INVIERNO: POESÍA PARA HACER VER LO INCONCEBIBLE EN PRIMO LEVI Y CHARLOTTE DELBO

*LIKE A FROG IN WINTER: POETRY TO MAKE THE INCONCEIVABLE
VISIBLE IN PRIMO LEVI AND CHARLOTTE DELBO*

Lorena Rivera León¹

https://doi.org/10.26754/ojs_arif/a.rif.2026112793

RESUMEN

El artículo parte de la interrogación sobre la poesía como forma de elaboración de la experiencia en Auschwitz. Dentro de este marco, se realiza una comparativa entre el recurso a este género en dos de los máximos exponentes de la literatura concentracionaria: Primo Levi y Charlotte Delbo. La narración de lo vivido se presenta en ambos casos como una necesidad que requiere de la interpelación directa al lector y que afronta la dificultad de decir lo indecible. La poesía, con su singular capacidad para generar imágenes y suscitar emociones, se revela como una forma de expresión irrenunciable. Si bien ser testimonio implica un compromiso con la claridad y la realidad, no puede negarse, por otro lado, que la existencia en el *Lager* tiene algo de alucinado e increíble. Por su proximidad a lo onírico, la poesía puede albergar la luz y la sombra, la afirmación del yo y el desdoblamiento en otro; una apertura desde lo más íntimo que es necesaria para implicar y sacudir al lector. En cuanto a la metodología, el trabajo se ha realizado sobre los originales italianos y franceses, con traducción propia de los versos.

PALABRAS CLAVE: Primo Levi y Charlotte Delbo, filosofía y poesía, literatura concentracionaria, poesía en Auschwitz, poesía y sueño.

¹ Este trabajo ha surgido en el marco de los proyectos de investigación «Circuitos de afectividad y filosofía de autoría femenina» (CIGE/2023/94) y «Ante el espejo de la razón: reflejos del pensamiento feminista desde la modernidad hasta hoy» (GRE22-09B), financiados, respectivamente, por la Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo de la Generalitat Valenciana y por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Alicante. Se inscribe, asimismo, en el grupo de investigación «Narrativas filosóficas: feminismos, estética y política» (NARFIL, VIGROB-370FI), de la Universidad de Alicante.

ABSTRACT

The article addresses the question of poetry as a way of processing the experience of Auschwitz. Within this framework, a comparison is made between the use of this genre in two of the greatest exponents of concentration camp literature: Primo Levi and Charlotte Delbo. In both cases, the narration of what they experienced is presented as a necessity that requires direct engagement with the reader and confronts the difficulty of saying the unsayable. Poetry, due to its unique ability to generate images and arouse emotions, reveals itself as an indispensable form of expression. While bearing witness implies a commitment to clarity and reality, it cannot be denied that life in the *Lager* seems also hallucinatory and unbelievable. Due to its proximity to the oneiric, poetry can harbour light and shadow, the affirmation of the self and the splitting into another; an opening from the most intimate that is necessary to engage and shake the reader. In terms of methodology, the work has been carried out on the Italian and French originals, with my own translation of the verses.

KEYWORDS: Primo Levi and Charlotte Delbo, Philosophy and Poetry, Concentration Camp Literature, Poetry in Auschwitz, Poetry and Dream.

C'est difficile de revenir
quand on a regardé la mort
à prunelle nue
c'est difficile de réapprendre
à regarder les vivants
aux prunelles opaques.

Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*

I. LA INEVITABILIDAD DE LA POESÍA PARA EL HOMBRE PRIMO LEVI

«Es mejor ser claros desde un principio: yo, que os hablo, soy hoy un hombre, uno de vosotros. No difiero de vosotros, los vivos, salvo en un punto: tengo mejor memoria que la vuestra» (Levi, 2016-2018: I, 813, *V/F*).² Nacidas de la pluma de

² Como regla general, las obras de Primo Levi se citan según la edición de *Opere complete* publicada por Einaudi en tres volúmenes que se recoge en la bibliografía. La única excepción es el breve prefacio a *Ad ora incerta*, que apareció por primera vez como solapa al libro, de puño y letra de Levi, en la edición de Garzanti en 1984. Aunque la edición de *Opere complete* no es crítica, es la mejor recopilación disponible de la obra de Levi. En cuanto a las traducciones al español de los textos de Levi, nos hemos servido en el caso de la trilogía de Auschwitz de

Primo Levi (Turín, 1919-1987), estas palabras no corresponden, sin embargo, al yo autobiográfico de su trilogía sobre Auschwitz que lo hizo mundialmente conocido. Estamos ante el inicio de su cuento «El forjador de sí mismo», perteneciente a su segundo libro de relatos, *Defecto de forma* (1971). Se trata de un texto dedicado a Italo Calvino con el que Levi pretendió hacerle un homenaje a quien se había declarado a su vez inspirado por uno de sus cuentos para componer *Las cosmicómicas*. Qfwfq, protagonista de estas hilarantes historias de trasfondo astronómico, de identidad incierta, sería el mismo que se confiesa en su diario en el relato de ciencia ficción de Levi (Belpoliti, 2016: 235). No es, pues, el superviviente de Auschwitz quien nos habla y, sin embargo, nosotros, lectores, no podemos dejar de reconocer aquí su voz. ¿A qué se debe esta impresión?

Sin duda, la afirmación «soy hoy un hombre» trae a la memoria el consabido título de la primera entrega de la trilogía, *Si esto es un hombre*. En la primera edición del libro en Einaudi, aparecida en junio de 1958, la solapa de la cubierta incluía un texto atribuible, casi con seguridad, precisamente a Italo Calvino (Belpoliti, 2016: 44-45). *Defecto de forma* se publicó en 1971, recogiendo historias escritas entre 1968 y 1970. *La tregua* había visto la luz en 1963 y se había compuesto en los dos años anteriores. De algún modo es como si, después de relatar su odisea de retorno a casa desde el infierno del *Lager*, Levi hubiera recuperado una humanidad que creyó perdida. Persiste, sin embargo, una distancia con quienes no han tenido que regresar de entre los muertos: si habla a los vivos (*viventi*) es porque, de algún modo, no se cuenta entre ellos. Lo distingue su memoria; esa que le hará volver la mirada otra vez hacia Auschwitz al final de su vida, cuando en 1986 publique *Los hundidos y los salvados*.

Poco después de este acontecimiento editorial, en enero de 1987, apenas unos meses antes de su muerte, Levi dirigió una carta al editor de Einaudi a

la ya clásica traducción de Pilar Gómez Bedate. Para el resto de su obra, ofrecemos nuestra propia versión, incluso para las poesías. De estas se proporciona siempre, además, el original italiano, porque, por la propia naturaleza evocadora, rítmica y anfibológica de la poesía, tan difícilmente reproducible en otra lengua, creemos fundamental que se tenga también el original ante los ojos. Hemos procurado recoger la localización del texto italiano en las *Opere complete* de Einaudi. Para ello, cuando citamos la traducción de Gómez Bedate, añadimos, dentro del mismo paréntesis de citación, la referencia a la edición italiana. Por otro lado, dado que tanto las *Opere complete* como la *Trilogía de Auschwitz* contienen más de una obra y, por tanto, la mera referencia al libro resulta ambigua, incluimos al final de la referencia una abreviatura en cursiva que indica la obra de que se trata en cada caso: *Se questo è un uomo* (U); *I sommersi e i salvati* (SS); *Ad ora incerta* (OI); *Vizio di forma* (VF); *Il sistema periodico* (SP); *La ricerca delle radici* (RR); *L'altrui mestiere* (AM).

propósito de la reedición de *Defecto de forma*, entonces en curso. Expresaba en ella su ambivalencia anímica ante la noticia. Por una parte, se alegraba de la segunda oportunidad que se le brindaba al que calificaba como el más olvidado de sus libros, aceptado a regañadientes por la crítica, sin traducciones ni premios. Por otro lado, le entristecía pensar que eran cuentos nacidos en un mundo más oscuro que el de su presente de entonces (Levi, 2016-2018: I, 655-656, VF). Y, sin embargo, pese a la luz de los nuevos tiempos, apenas tres meses después, el 11 de abril de 1987, Levi abandonaría definitivamente el reino de los vivos, al que tan difícil resulta regresar cuando se ha habitado del lado de lo inimaginable y se carga con una pesada memoria.

Afirma François Rastier (2016: 29-30) en su estudio *Ulises en Auschwitz* que, pese a la escasa consideración en que el propio Levi tenía a su poesía y la poca atención que le ha dedicado la crítica, esta ocupa el centro de su obra. Sucede así porque proporciona, en su opinión, la llave hermenéutica de acceso al conjunto. Por ella se entra a todo lo demás, como lo prueba que sean los poemas los que dan título a sus principales obras en prosa a la vez que encabezan epigráficamente otras. Así sucede con «Shemà», compuesto el 10 de enero de 1946, que abre *Si esto es un hombre*. «Shemà» es la primera palabra de la oración fundamental del judaísmo, que apela a la escucha como imperativo, y Levi exhorta aquí a meditar sobre la deshumanización de la que es testimonio. Cuarenta años después de la primera edición de *Si esto es un hombre* en la editorial De Silva en 1947, la historia se repite, pues también *Los hundidos y los salvados* remite a un poema, escrito el 9 de enero de 1946, esto es, tan solo un día antes de «Shemà». Se trata de «25 de febrero de 1944», la fecha en que Levi partió del campo de Fossoli en un tren hacia Auschwitz. En uno de sus versos se lee «Nosotros ya hundidos»³ (Levi, 2016-2018: II, 683, OI). Por su parte, *La tregua* tiene como epígrafe el poema «Levantarse», compuesto el 11 de enero de 1946 (Levi, 2016-2018: I, 307, T; II, 686, OI). Así pues, en tan solo tres días, del 9 al 11 de enero de 1946, a apenas un año de distancia de la liberación de Auschwitz, Levi, ya de regreso en Turín, escribe los tres poemas que vinculará a su trilogía testimonial. También *Defecto de forma*, donde su autor se confunde con el protagonista de *Las cósmicas*, tiene por epígrafe un poema del ciclo del *Lager*. Se trata de «Eran cien», ya más tardío, datado el 1 de marzo de 1959 (Levi, 2016-2018: I, 657, VF; II, 699, OI).

³ Noi già sommersi.

Primo Levi tardó en gozar de reconocimiento como escritor en Italia. De hecho, hubo que esperar hasta la publicación de *El sistema periódico* en 1975 para que el mundo literario pusiera en valor su talento más allá de las dos entregas sobre el *Lager* con las que se lo identificaba. Curiosamente, en la solapa de la primera edición que, según Marco Belpoliti (2016: 259), lleva el sello de Calvino, se lee que «la vocación de escritor-testigo no se ha agotado en las admirables páginas de *Si esto es un hombre* y *La tregua*». Levi no se cansaría de declarar que fue la experiencia de Auschwitz la que lo convirtió en escritor. Así, por ejemplo, en «El escritor no escritor», texto de significativo título transcrito a partir de una conferencia pronunciada el 19 de noviembre de 1976, leemos: «Llegué al oficio de escritor porque, capturado como partisano, acabé en el *Lager* como judío» (Levi, 2016-2018: II, 1390).

Auschwitz hace de Levi un escritor, pero su obra desborda, conteniéndola, la experiencia del *Lager*, pues se extiende hacia otros temas y se prodiga en variados géneros: la narración autobiográfica, desde luego, pero también el relato, la poesía, la nota crítica, el ensayo e incluso la traducción. Además, es difícil catalogar la literatura testimonial que Levi produce y a él mismo como escritor. Así lo problematiza Belpoliti (2016: 121-135) en su monografía sobre el autor italiano, donde se pregunta a qué categoría de escritor pertenece Primo Levi, testigo del *Lager*. Afirmar que es, en primer término, como él mismo se autodenominó, un escritor de ocasión, entendiendo por tal su capacidad para transformar en literatura lo que la vida le presenta, desde el horror de Auschwitz a sus viajes o sus conocimientos químicos. Levi es también un escritor de cuentos, idea que el crítico desarrolla en la introducción a la edición española de los *Cuentos completos*, donde explica cómo *Si esto es un hombre* y *La tregua* están conformados por distintos relatos breves que se van engarzando a partir de la experiencia en Auschwitz. Insiste en que Levi no dejaría jamás de componer cuentos, cultivando distintos géneros: «realista, fantástico, de ciencia ficción, de biología ficción, escena costumbrista, negro, relato jocoso, fábula, autobiográfico, memorialista...» (Belpoliti, 2009: 9). En su monografía, el crítico amplía el listado de los rasgos literarios de Levi: un escritor fantástico; un narrador en quien se descubre una peculiar relación entre lo escrito y lo hablado; un ensayista; un escritor ético, etc. Nos interesa, no obstante, la tensión que detecta entre el testigo y el escritor; entre la necesidad de ser fiel a la realidad del primero y el inevitable recurso a la ficción del segundo. Levi era ambos: un ser híbrido, un centauro, figura con la que él mismo se sentía identificado, «mitad químico mitad escritor, mitad testigo mitad narrador, mitad judío mitad italiano» (Belpoliti, 2009: 11).

En sus reflexiones en torno a la creación literaria, que aparecen dispersas en entrevistas, ensayos y en la recopilación *El oficio ajeno* (1985), sobre todo a partir de los años setenta hasta el final de su vida, Levi insiste sobre esta dualidad por la que se reconoce atravesado y que considera presente en toda su obra. En «Sobre la escritura oscura», incluido en *El oficio ajeno*, descarta la posibilidad de una escritura plenamente lúcida, producto de un autor del todo consciente:

Estamos hechos de yo y de ello, de espíritu y de carne, y también de ácidos nucleicos, de tradiciones, hormonas, experiencias y traumas lejanos y próximos. Por eso estamos condenados a cargar, desde la cuna hasta la tumba, con un *Doppelgänger*, un hermano mudo y sin rostro, que es corresponsable de nuestras acciones y también de nuestras páginas. (Levi, 2016-2108: II, 840, *AM*)

En el prólogo que redactó para *La búsqueda de las raíces*, antología publicada en 1981 con una selección de las obras que más le habían influido, Levi se refería a su escritura en primera persona como «un trabajo lúcido, consciente y diurno» (Levi, 2016-2018: II, 7; *RR*). Ese control y planificación que le permite conjugar su trabajo como químico y su vocación como escritor, dentro incluso de una misma jornada, está, en cambio, ausente de su poesía. Así cabe deducirlo del título, *A una hora incierta*, con que apareció en 1984 en Garzanti su recopilación de poemas más conocida. La inspiración para el título proviene de un verso de S. T. Coleridge, «Desde entonces, a una hora incierta»,⁴ tomado de *La rima del viejo marinero*. El verso de Coleridge, en inglés, da inicio al poema «El sobreviviente», donde la hora incierta se descubre también como aquella en que un superviviente es asaltado por la pena del recuerdo del horror vivido y no encuentra quien escuche su lamento (Levi, 2016-2018: II, 737, *OI*). La primera edición de Garzanti incluía en la solapa un texto manuscrito de Levi que en ediciones sucesivas aparecería como prefacio. La necesidad de expresarse en versos se presenta como un universal cultural, común a todas las civilizaciones, incluso a las carentes de escritura. La poesía sería anterior a la prosa y todos habríamos sentido de algún modo su llamada. «¿Quién no ha escrito nunca versos?» se pregunta Levi antes de proseguir así en el segundo párrafo:

Hombre soy. También yo, a intervalos, «a una hora incierta», he cedido al impulso que, según parece, está inscrito en nuestro patrimonio genético. En algunos momentos, la poesía me ha parecido más apropiada que la prosa para transmitir

⁴ Since then, at an uncertain hour.

una idea o una imagen. No sé decir por qué y no es algo que me haya preocupado nunca; sé poco de teoría poética, leo poca poesía, no creo en la sacralidad del arte y ni siquiera creo que estos versos míos sean excelentes. Solo puedo asegurar al eventual lector que en raras ocasiones (de media, no más de una vez al año), determinados estímulos han adquirido por naturaleza (*naturaliter*) cierta forma que mi mitad racional sigue considerando innatural. (Levi, 2016: 7-8)

«Hombre soy» es una declaración con una carga ineludible cuando la pronuncia quien se sabe superviviente de la maquinaria de deshumanización del *Lager*. Además, reaparece aquí el argumento de la fuerza de lo biológico que ya encontramos en la caracterización del ser humano como escindido. Ya se apele a ácidos nucleicos, a hormonas o al patrimonio genético, la poesía parece tan inevitable para los humanos como su propia dualidad en claroscuro. El día de la escritura de Levi pertenece a la prosa; la noche es para la poesía. Nacida de un impulso irreprimible, esta le genera siempre un efecto de extrañamiento, como admite en una entrevista con Giuseppe Grassano de 1979, donde se refiere al surgimiento de un poema como algo casi corporal, que escapa a cualquier esfuerzo de teorización por su parte, lo que le resulta incómodo: «No forma parte de mi mundo. Mi mundo es el de pensar una cosa, desarrollarla de una forma casi... como un montador, eso es, construirla poco a poco. Este otro modo de producir a fogonazos me desconcierta» (Levi, 2016-2018: III, 184). En otra entrevista de 1984 a propósito de la poesía, le dirá a Giulio Nascimbeni que el mecanismo que opera en su mitad irracional, que es la que está implicada en la poesía, se le antoja desconocido. Se pone en marcha en respuesta a estímulos imprevisibles, como una tela de araña, un brote o un pavimento urbano (*id.* 470-471).

Como se explica en las notas a *Ad ora incerta* en las *Opere complete* de Einaudi, Levi se vio sacudido por el arrebato poético durante toda su vida; hay constancia de ello desde sus años de estudiante adolescente, pero quizá comenzara incluso antes. El primer poema que considera acabado y digno de publicarse es «Crescenzago», que data de febrero de 1943, esto es, antes de la captura por la milicia fascista y la deportación a Auschwitz. Sin embargo, es «Buna» el primero en ver la luz; lo hace el 22 de junio de 1946 en el periódico del Partido Comunista en la ciudad piamontesa de Biella. Mucho después, en 1970, Levi sacará una edición privada con veintitrés poesías que hará circular entre sus amigos. Más tarde, en 1975, el editor Scheiwiller se encargará del volumen *L'osteria di Brema* (*La taberna de Bremen*) con un total de veintisiete poesías, que comprende todas las de la primera edición no venal. Ya en 1984 aparece en Garzanti, con el título de *Ad ora incerta* que conocemos, la recopilación de su obra poética junto con traducciones de

versos de otros autores. Posteriormente, Levi publicará aún poemas en el diario turinés *La Stampa* (Levi, 2016-2018: II, 1808-1819).

El hecho de que, de manera contemporánea a la composición de su narrativa testimonial, Levi sintiera la punzada de su aguijón poético, nos brinda la posibilidad de inyectar, en la claridad de la prosa matutina, el espesor oscuro de unos versos que él mismo califica de «concisos y sangrientos» en su peculiar autobiografía, *El sistema periódico*, dentro del capítulo «Cromo». En este mismo párrafo, referido a los primeros meses tras el retorno a Turín, se compara con el viejo marinero de Coleridge, «que engancha por la calle a todos los invitados que van a la fiesta para imponerles su historia de maleficios» (Levi, 2016-2018: I, 971, *SP*). Repárese en que son precisamente cuatro versos de *La rima del viejo marinero* los que sirven de epígrafe a *Los hundidos y los salvados*: «Since then, at an uncertain hour, / That agony returns: / And till my ghastly tale is told / This heart within me burns» (Levi, 2018: 473; 2016-2018: II, 1145, *SS*).⁵ Esos mismos versos de Coleridge, reelaborados, constituirán el comienzo del poema «El sobreviviente»: «*Since then, at an uncertain hour* / Desde entonces, a una hora incierta, / Esa pena regresa / Y si no encuentra quien lo escuche / Le quema en el pecho el corazón» (Levi, 2016-2018: II, 737, *OI*).⁶

No es difícil barruntar que Levi escribe *Los hundidos y los salvados* desde la posición del superviviente asaltado por el recuerdo de una pena que arde en su interior y que necesita ser compartida. Volviendo al relato en primera persona en «Cromo», reencontramos justamente esa imagen. Afirma Levi que las cosas que había visto y sufrido le «quemaban por dentro» y que se sentía «más cerca de los muertos que de los vivos, y culpable de ser un hombre, porque los hombres habían edificado Auschwitz, y Auschwitz había engullido a millones de seres humanos», también a muchos de sus amigos y a la mujer que amaba, en referencia a Vanda Maestro. Así, confiesa, «escribiendo encontraba una breve paz y sentía que volvía a ser un hombre, como todos, ni mártir, ni infame, ni santo; uno de tantos que forman una familia y que miran al futuro en vez de hacerlo al pasado» (Levi, 2016-2018: I, 971, *SP*).

⁵ Desde entonces, a una hora incierta, / esa agonía regresa: / y hasta que mi horrible relato no se cuenta/ este corazón dentro de mí quema.

⁶ Since then, at an uncertain hour, / Dopo di allora, ad ora incerta, / Quella pena ritorna, / E se non trova chi lo ascolti / Gli brucia in petto il cuore.

II. CELAN, A PESAR DE ADORNO:

WAHR SPRICHT, WER SCHATTEN SPRICHT

En la entrevista con Nascimbeni a la que ya nos hemos referido, Levi explica que, poniendo en orden las fechas de los poemas para la edición de Garzanti, reparó en que no tenían la regularidad de un goteo constante, sino que se aglutinaban, como «en racimo», en dos etapas concretas: entre 1945 y 1946 y entre 1983 y el momento en que habla, esto es, octubre de 1984. El primero de estos períodos es el de la gestación de *Si esto es un hombre*, mientras que el segundo coincide con el retorno mental al *Lager* para componer *Los hundidos y los salvados*. Si vuelve la vista atrás a los años cuarenta, Levi no duda en afirmar que la poesía surgió antes. Preguntado entonces por el controvertido *dictum* de Theodor W. Adorno acerca de la imposibilidad de la poesía tras Auschwitz, afirma que su experiencia fue más bien la opuesta y que le pareció que la poesía era más apropiada que la prosa para expresar lo que le pesaba dentro. Y continúa: «Diciendo poesía, no pienso en nada lírico. En aquellos años, si acaso, habría reformulado las palabras de Adorno: después de Auschwitz no se puede hacer poesía más que sobre Auschwitz» (Levi, 2016-2018: III, 469).

«Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema», afirma Adorno (1962: 29) en su ensayo «Cultura y sociedad» de 1949, recogido después en *Prismas* (1955). Ya en el año 1966, en un epígrafe del final de *Dialéctica negativa* que se titula precisamente «Después de Auschwitz», retoma su lapidaria sentencia y reconoce que posiblemente fue equivocada. Adorno no puede ignorar a Paul Celan y el desgarramiento de sus versos termina por resquebrajar su constructo teórico. De hecho, su reconsideración contiene una clarísima referencia al conocido poema «Todesfuge» («Fuga de la muerte») sobre Auschwitz, recogido en *Mohn und Gedächtnis* (*Amapola y memoria*) del año 1952. El poema está, por cierto, entre los textos escogidos por Levi para *La búsqueda de las raíces*, esa peculiar autobiografía configurada a partir de sus lecturas más queridas. Se trata de afinidades electivas fruto de «una labor nocturna, visceral y en gran parte inconsciente» (Levi, 2016-2018: II, 7, RR). Pese a las dificultades que reconoce tener para penetrar en la poesía de Celan, «Todesfuge» constituye para Levi la excepción. De ella dirá que la tiene incorporada «como un injerto» (Levi, 2016-2018: II, 211, RR). Volviendo a Adorno, en el poema de Celan resulta central la imagen de un hombre que «juega con las serpientes» (*der spielt mit den Schlangen*) (Celan, 2002: 63) y el filósofo recurre a ella para expresar su nuevo parecer acerca de la poesía:

Cuando en el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas: «mañana te serpentearás (*dich schlängeln*) como humo de esa chimenea al cielo», eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia. [...] La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz, de si le estará totalmente permitido al que escapó casualmente teniendo de suyo que haber sido asesinado. (Adorno, 1975: 362-363)

Adorno asume que tiene sentido la poesía tras Auschwitz, pero, al hacerlo, plantea una pregunta incómoda: ¿puede realmente seguir viviendo quien ha sobrevivido al *Lager*? Dicho de otro modo: ¿es posible el regreso completo al mundo de los vivos para quien ha deambulado entre los muertos? *Ninguno de nosotros volverá* titula Charlotte Delbo la primera entrega de su trilogía *Auschwitz y después*. «Ninguno de nosotros debería haber vuelto» son las palabras que cierran el libro, inmediatamente después de las que le dan título: «Ninguno de nosotros volverá» (Delbo, 1970/2018a: 184-185).⁷

Algunos, muy pocos, volvieron. Levi y Delbo se contaron entre los afortunados, pero sus números dan cuenta de la dimensión del horror: de los 650 judíos italianos trasladados con Levi a Auschwitz en su mismo tren, apenas veinte sobrevivieron; en el caso de Delbo (1965: 22), de las 230 mujeres francesas deportadas en el convoy del 24 de enero de 1943, solo cuarenta y nueve regresaron. Entre los supervivientes, han sido numerosos quienes nos han transmitido su testimonio. Se equivocaron, pues, los soldados de las SS que, como recoge Levi en el prefacio de *Los hundidos y los salvados*, se divertían torturando a los prisioneros con esta cruel amenaza: «De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería» (Levi, 2018: 475; 2016-2018: II, 1147, SS). Curiosamente, esa misma idea, la de que si regresasen y contasen lo acaecido no les creerían, por ser demasiado monstruoso, se repetía entre los prisioneros, para su desesperación:

Casi todos los liberados, de viva voz o en sus memorias escritas, recuerdan un sueño recurrente que los acosaba durante las noches de prisión y que, aunque variara en los detalles, era en esencia el mismo: haber vuelto a casa, estar contando

⁷ El juego es entre «Aucun de nous ne reviendra» y «Aucun de nous n'aurait dû revenir».

con apasionamiento y alivio los sufrimientos pasados a una persona querida, y no ser creídos, ni siquiera escuchados. En la variante más típica (y más cruel), el interlocutor se daba la vuelta y se alejaba en silencio. (Levi, 2018: 475; 2016-2018: II, 1147, 55)

Entre los supervivientes que recrean en sus memorias el sueño maldito de la indiferencia de los seres queridos en el retorno, está Charlotte Delbo. Nacida en Vigneux-sur-Seine, no muy lejos de París, en 1913, con apenas veinte años se unió a las Juventudes Comunistas. En ese contexto conocería a Georges Dudach, un comunista muy comprometido con quien se casaría en 1936. Comenzó los estudios de filosofía en La Sorbona, pero pudo más su pasión por el teatro, convirtiéndose en 1937 en la asistente de Louis Jouvet, entonces director del Théâtre de l'Athénée. La ocupación de Francia la cogería de gira por América Latina, pero en noviembre de 1941 regresaría a París para reencontrarse con su marido, miembro activo de la resistencia. Pese a sus intentos por permanecer en la clandestinidad, ambos serían detenidos el 2 de marzo de 1942. Delbo fue recluida en La Santé y allí, el 23 de mayo, vería por última vez a su amor antes de que lo fusilaran. Ella fue deportada a Auschwitz-Birkenau en el conocido convoy, ya mencionado, del 24 de enero de 1943, con otras 229 mujeres, la mayoría compañeras de la resistencia francesa, que entraron en el campo cantando *La marseillaise*. Sería transferida a Ravensbrück a comienzos de 1944 y liberada en abril de 1945 tras padecer veintisiete meses de deportación. A partir de 1947 trabajaría para la ONU en Ginebra hasta reincorporarse en 1960 al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) en París como asistente del filósofo Henri Lefebvre. Moriría en la capital francesa en 1985 (Delbo, 1970/2018a: 7-9).

Sacudida por la misma urgencia de la narración que Levi, escribió *Ninguno de nosotros volverá* nada más retornar del *Lager*, mientras se recuperaba en un sanatorio suizo. Lo mantendría veinte años en un cajón, hasta que se decidió a publicarlo en 1965 en la editorial Gonthier. Según cuenta en una entrevista con Claude Prévost, concedida precisamente con motivo de esta aparición literaria, necesitaba que el tiempo pasara para juzgar con perspectiva histórica lo que creó a partir de una inspiración profunda, desde un *páthos* muy peculiar (Delbo, 2024: 141-142). A esta publicación sigue, el mismo año, la de *El convoy del 24 de enero*, donde la autora se centra en sus compañeras de transporte hacia el *Lager*. En 1970 ve la luz la segunda entrega de la trilogía, *Un conocimiento inútil*, y en 1971 aparece *La medida de nuestros días*, donde Delbo aborda la realidad del regreso desde la distancia del cuarto de siglo transcurrido. Lo hace construyendo una filigrana polifónica, en la que da voz a quienes volvieron con ella del *Lager*; mayoritariamente mujeres. Ya de

manera póstuma, en 1985, se publica en la editorial Berg International *La memoria y los días*, que, solo en 2025, Les Éditions de Minuit incorpora como cuarto volumen del ciclo *Auschwitz et après*, en una edición revisada a partir del manuscrito.

Además de la muy personal narrativa que pone en juego en su elaboración literaria de la experiencia concentracionaria, Delbo cultivaría distintos géneros: el relato breve; la crónica periodística a propósito de la actualidad política; o el teatro, donde destaca, entre otras piezas, *Qui rapportera ces paroles? (¿Quién referirá estas palabras?)*, adaptación a la escena de *Ninguno de nosotros volverá*; y, particularmente, la poesía. Esta se encuentra hibridada en las entregas de *Auschwitz y después* no solo porque Delbo intercala poemas en su relato, sino porque su prosa, que transgrede en ocasiones las reglas de puntuación, está contagiada por un ritmo y unos códigos poéticos. Contiene así una riqueza de imágenes y una densidad de texturas que procede de la originalísima combinación del dato implacable con la plasticidad del verso latente que lo expresa. La crudeza y la belleza, la repulsión y la emoción, nacen del vértigo de una escritura que nos empuja a asomarnos al abismo del horror con el corazón encogido y los ojos bien abiertos. «Donner à voir, donner à sentir»; a hacernos ver y sentir es a lo que aspira Delbo cuando se trata de explicar lo inexplicable. «Il faudrait expliquer / l'inexplicable» nos dice en *La medida de nuestros días* y eso inexplicable es algo muy real y concreto, que la autora no puede dejar de rumiar, aunque no haya respuesta satisfactoria: por qué murieron unas y sobrevivieron otras, incluyéndola a ella: «por qué Viva que era tan fuerte / murió / y no yo / por qué Mounette / que era apasionada y valiente / murió / y no yo / por qué Yvonne / que era resuelta / y no Lulu» (Delbo, 1970/2018b: III, 226).⁸ Para dar cuenta del sufrimiento no basta con describir, sino que «hay que transmitir la emoción, la sensación, el dolor, el horror». Y únicamente la poesía sirve a este fin: «Solo los poetas dan a ver. Solo el lenguaje de la poesía permite dar a ver y a sentir» (Delbo, 2024: 143-144).⁹

⁸ Pourquoi Viva qui était si forte / est-elle morte / et non pas moi / pourquoi Mounette / qui était ardente et fière / est-elle morte / et non pas moi / pourquoi Yvonne / qui était résolue / et non pas Lulu.

⁹ Ofrecemos nuestra propia traducción a partir del francés de los textos de Charlotte Delbo citados. Dado que el segundo volumen de Les Éditions de Minuit que seguimos recoge las entregas II. *Une connaissance inutile* y III. *Mesure de nos jours*, de *Auschwitz et après*, en las referencias indicaremos siempre con números romanos de cuál se trata. En el caso de la poesía, al igual que con Primo Levi, ofrecemos el original francés en nota a pie de página.

Este posicionamiento estético se hace patente en la forma en que Delbo relata el sueño repetido de la incomprensión en el retorno al que se refería Levi. Lo hace en el capítulo «La noche» de *Ninguno de nosotros volverá*, que tiene como hermano casi gemelo a «Nuestras noches» en *Si esto es un hombre*. Ambos autores describen cómo las zozobras del día atraviesan como agujas el manto de un sueño que nunca es reparador, acosado como está por las demandas de un cuerpo precario. Hay que encontrar, en primer lugar, la posición apropiada, en disputa con otros cuerpos que también ansían conquistar un espacio para estirarse. Pese a la incomodidad, se cae rendido de inmediato por el cansancio; y aun así se permanece en un duermevela amenazado por las pesadillas que siempre retornan. Se está, además, constantemente expuesto a ruidos: se escuchan respiraciones ajenas, ronquidos y también chasquear de labios y batir de mandíbulas, gestos que delatan el sueño colectivo de estar comiendo algo delicioso que se esfumará. Llegan palabras sueltas y gemidos, como reacción probable a pesadillas iguales a las que te arrancarán del sueño. Hay, en fin, un peregrinar de vientres hinchados a las letrinas para evacuar los litros de sopa que no alimentan, pero calientan; diarrea, disentería. Y, sin embargo, la noche en los barracones sigue siendo un pequeño refugio en la batalla diaria por seguir vivos. Por eso provoca un dolor tan agudo la exhortación «A levantarse», *Aufstehen*, con frecuencia en polaco, *wstawać*, una palabra terrible en una lengua del todo extraña con la que Levi titularía uno de sus poemas: «Soñábamos en las noches feroces / Sueños densos y violentos / Soñados con alma y cuerpo: / Regresar; comer; narrar / Hasta que sonaba breve atenuada / La orden del alba: / “Wstawać”; / Y se rompía en el pecho el corazón» (Levi, 2016-2018: II, 686, *OI*).¹⁰

En «Nuestras noches», encontramos a un Levi que acaba de reincorporarse al barracón tras el reposo en el *Ka-Be*. Un nuevo compañero, bastante más corpulento que él, ocupa ya la litera, rendido al sueño, de modo que Levi, tras una pequeña lucha infructuosa con las extremidades inferiores de su vecino, ha de adoptar una posición incómoda que le obliga a permanecer casi inmóvil, echado sobre el travesaño de madera. Es como si estuviera durmiendo sobre los raíles del tren y, cayendo ya en el sueño, cree oír el jadeo de la locomotora que se aproxima. No está tan atrapado aún por los brazos de Morfeo como para no darse cuenta de que el soplo proviene de su vecino; pero, al mismo tiempo, también reconoce

¹⁰ Sognavamo nelle notti feroci / Sogni densi e violenti / Sognati con anima e corpo: Tornare; mangiare; raccontare. / Finché suonava breve somnesso / Il comando dell'alba: / «Wstawać»; / E si spezzava in petto il cuore.

en él la locomotora que esa misma mañana remolcaba hasta la Buna los camiones que han tenido que descargar (Levi, 2018: 85-86; 2016-2018: I, 181-182, U).

Delbo, por su parte, nos introduce ya, desde el comienzo de «La noche», en un sueño viscoso. No sabemos aún que está relatando una pesadilla, de modo que, durante un par de páginas, nos debatimos como lectores entre la incredulidad ante algo demasiado alucinado para ser real y la confianza en la palabra de la testigo. Glutinosa pulpos parecen querer estrangular a la narradora y sus compañeras. Cuando se encuentran casi asfixiadas por sus tentáculos, descubren, como si despertaran, que no se trata de pulpos, sino de fango que se les mete, ahogándolas, en ojos, nariz y boca. Parece que han de trasladar angarillas llenas de terrones de tierra mientras, acuciadas por los gritos de las guardianas que las fuerzan a ir más deprisa, pisan cabezas, brazos y hombros ajenos en ese lodazal en el que se hunden. Delbo pinta un cuadro casi cubista de cuerpos segmentados. La atmósfera es, sin embargo, expresionista, y de pronto nos devuelve a la realidad de las literas abarrotadas:

Es una maraña de cuerpos, un enredo de brazos y piernas y, cuando por fin creemos alcanzar algo sólido es que nos hemos golpeado contra las tablas donde dormimos y todo se desvanece en la sombra donde se mueve esta pierna que es la de Lulu, este brazo que es de Yvonne, esta cabeza sobre el pecho, que me oprime, es la cabeza de Viva y, sobresaltada por la sensación de que estoy al borde del vacío, en el límite del cuadro, a punto de caer al pasadizo, me hundo en otra pesadilla, pues esta gruta de sombra respira toda ella, respira y resopla, agitada en todos sus pliegues por mil sueños dolorosos y más pesadillas. De la sombra se desprende una sombra que se desliza, se desliza hasta el suelo en el fango y corre hacia la puerta de la caverna, y esa sombra despierta a otras que se deslizan y corren y a duras penas encuentran su camino en la noche, tantean y vacilan, se rozan, se dirigen palabras sin sentido alguno: «¿Dónde están mis zapatos? ¿Eres tú? La disentería, es la tercera vez que salgo». (Delbo, 1970/2018a: 92-93)

Las pesadillas parecen multiplicarse, cobrar vida entre gemidos desde todas las alturas. Proceden de esos cuerpos maltrechos, hundidos en el lodo, en lucha contra las caras de hiena que aúllan para que prosigan su pesado movimiento sin sentido: *weiter, weiter!* Y entonces:

[...] solo queda el recurso de hacerse un ovillo y de probar a concitar una pesadilla soportable, quizá aquella en que regresas a casa, regresas y dices: soy yo, aquí estoy, he regresado, veis; pero todos los miembros de la familia que creías torturados de inquietud se vuelven hacia la pared, enmudecen, extraños de indiferencia. Y repites: soy yo, estoy aquí, ahora sé que es cierto, que no estoy soñando; he soñado

tantas veces que regresaba, y era horrible al despertar; pero esta vez es verdad, es verdad porque estoy en la cocina, estoy tocando el fregadero. Ves, mamá, soy yo, y el frío de la piedra del fregadero me arranca del sueño. (Delbo, 1970/2018a: 93)

Inmóvil en el travesaño donde lo vence un sueño frágil, también Levi es asaltado por la pesadilla de la indiferencia de los seres queridos en el retorno. Está en casa, con su hermana, algún amigo y mucha más gente, ante quienes refiere sus miserias cotidianas. Tiene tantas cosas que contar y, sin embargo, se da cuenta de que lo ignoran, hablan confusamente entre sí como si él no estuviera presente; y finalmente su hermana lo mira, se levanta y se marcha sin mediar palabra. Se apodera entonces de Levi un dolor punzante, desolador, de modo que se esfuerza por abrir los ojos y mantenerse enteramente despierto. Resume así el cotidiano discurrir nocturno:

Así se arrastran nuestras noches. El sueño de Tántalo y el sueño del relato se insertan en un tejido de imágenes menos claras: el sufrimiento del día, compuesto de hambre, golpes, frío, cansancio, miedo y promiscuidad, reaparece por las noches en pesadillas informes de una violencia inaudita como en la vida libre se tienen solo en las noches de fiebre. (Levi, 2018: 89; 2016-2018: I, 184, U)

Si los tormentos del día no se apagan en la noche, tampoco esta se resiste a morir y alarga la sombra de su sueño más allá del alba. Bastante antes del amanecer, suena el silbato que marca la orden para el recuento, *Zell Appell*, e insta a levantarse, *Aufstehen*, pero, con la repetición que es característica de su estilo, mediante la que reproduce el tiempo detenido de lo idéntico en el *Lager*, Delbo recuerda que no es el final de la noche:

no es el final de la noche para las que deliran en los *révirs*
 no es el final de la noche para las ratas que atacan sus labios aún vivos
 no es el final de la noche para las estrellas heladas en el cielo helado
 no es el final de la noche
 es la hora en que unas sombras regresan al interior de los muros, en que otras
 sombras salen a la noche
 no es el final de la noche
 es el final de mil noches y de mil pesadillas. (Delbo, 1970/2018a: 95-96)¹¹

¹¹ Ce n'est pas la fin de la nuit pour celles qui délirent dans les *révirs* / ce n'est pas la fin de la nuit pour les rats qui attaquent leurs lèvres encore vivantes / ce n'est pas la fin de la nuit pour les étoiles glacées au ciel glacé / ce n'est pas la fin de la nuit / c'est l'heure où des ombres rentrent dans les murs, où d'autres ombres sortent dans la nuit / ce n'est pas la fin de la nuit / c'est la fin de mille nuits et de mille cauchemars.

No es el final de la noche, también, porque «está la sed de la mañana y la sed de la tarde. / Está la sed del día y la sed de la noche» (Delbo, 1970/2018a: 116).¹² Levi destaca cómo los prisioneros no solo compartían la pesadilla de la indiferencia de los suyos ante el relato de sus penas al regreso, sino también la de estar a punto de comerse algo exquisito que, de pronto, desaparecía o se hacía inalcanzable. La simbología era, a su juicio, muy simple, según refiere en «El escritor no escritor»: «la necesidad de comer y de contar estaban en el mismo plano primordial» (Levi, 2016-2028: II, 1390). Pero, aparte del hambre, está la sed. Sabemos de la marca de la vergüenza que dejó en Levi no haber compartido con su compañero Daniele el hallazgo precioso de un poco de agua en un grifo escondido, que sí se dividió en hermandad con Alberto, durante una jornada sofocante de agosto de 1944 (Levi, 2018: 537-539; 2016-2018: II, 1193-1194, SS).

Levi cuenta cómo la sed casi les hace perder el conocimiento; y Delbo reconoce que puede abatir a la razón. De día, la joven es capaz de jugarse la vida ante la vigilancia intensiva de los SS y sus perros por alcanzar a beber apenas un poco de un riachuelo malsano al que se puede acceder, de camino al trabajo, separándose temerariamente de la fila. La pequeña Aurore, también sedienta, pero demasiado enferma para llegar hasta el riachuelo, se coloca cada mañana junto a ella por si le reserva algunas gotas en el fondo de su escudilla. Pero Delbo no lo hace y se avergüenza con la misma vergüenza de Levi. De noche, la sed es más atroz. Sueña con un gajo de naranja que se desliza, jugoso, por su lengua y le empapa la boca toda, el paladar, las encías, hasta fluir por la garganta. La sensación de frescor, tan agradable, la despierta y le sobreviene el golpe de realidad: tiene la boca seca, sin saliva, como pasta endurecida de hojas podridas. Intenta inducirse el sueño de la naranja, pero no puede (Delbo, 1970/2018a: 116-125).

La imagen aterradora de los perros de los SS, entrenados para hincar sus colmillos en esos espectros con uniforme de rayas que se arrastran hasta la ciénaga, es recurrente en Delbo. No lo es menos la amenaza, potenciada por la sed y el hambre, de caer en la animalidad, de comportarse como un perro. Sedienta, al borde de perder la razón, a Delbo le tienta la idea de arrodillarse ante el barreño lleno de una infusión jabonosa donde se acaba de lavar una blockhova y, apartando la espuma sucia, «beber como un perro que lamiera con lengua ágil» (Delbo, 1970/2018a: 118). En *Un conocimiento inútil* hay un nuevo capítulo dedicado a la sed, «Beber», y se repite la imagen de un perro bebiendo con lengua ágil cuando Delbo

¹² Il y a la soif du matin et la soif du soir. / Il y a la soif du jour et la soif de la nuit.

se aboca, arrodillada, a un cubo y bebe, casi sin respirar, «como un perro, como un caballo» (Delbo, 1970/2018b: II, 45-46).

En un poema incluido en la parte final de *Un conocimiento inútil*, Delbo se presenta como la habitante imposible de dos mundos: el de aquí, que nunca abandonó, y ese otro de los muertos de allá donde vuelve a morir cada día la muerte de los otros, de modo que ya no sabe si lo suyo es o no un sueño:

Vuelvo de otro mundo / a este mundo / que no había abandonado / y no sé / cuál es el verdadero / decidme, ¿he vuelto / del otro mundo? / Para mí / estoy aún allí / y muero / allí / cada día un poco más / muero de nuevo / la muerte de todos los que murieron / y ya no sé cuál es el verdadero / el mundo de aquí / el otro mundo de allí / ahora / ya no sé / cuándo sueño / y cuándo / no sueño. (Delbo, 1970/2018b: II, 156-157)¹³

Esa sensación de escisión entre dos mundos y de irrealidad del testigo retornado se plasma de manera desgarradora en *Ninguno de nosotros volverá*, entremezclando la ferocidad de los perros adiestrados del *Lager* con la extrema debilidad del perro doméstico que la niña Charlotte va a ver morir, en el que es el primer contacto con la muerte en su corta vida. Ante la puerta del bloque 25, el último círculo del infierno, la antesala a la cámara de gas, parece agitarse un chiquillo de cabeza rapada, minúscula. Da saltitos como poseído por un baile que recuerda al de los salvajes. Intenta agitar también los brazos para calentarse y entonces la manta se abre: es un esqueleto de mujer, movida por un ritmo tan mecánico como estéril. Delbo ha dirigido hacia ella la vista intentando apartarla de otra mujer también muy joven y desahuciada, que se ha descolgado de la fila y se ha encaminado, con paso de madera, como una autómatas, hacia la zanja, donde ha caído. Lucha infructuosamente por trepar para salir del foso cuando Delbo retira la mirada. Finalmente conseguirá escapar, impulsada por la fuerza que solo puede imprimir una sed febril. Para aplacarla quiere chupar la nieve, pero esta no calma la sed de fiebre:

Tantos esfuerzos por un puñado de nieve que será como un puñado de sal para su boca. Su mano vuelve a caer, la nuca se dobla. Un frágil tallo que debería

¹³ Je reviens d'un autre monde / dans ce monde / que je n'avais pas quitté / et je ne sais / lequel est vrai / dites-moi suis-je revenue / de l'autre monde? / Pour moi / je suis encore là-bas / et je meurs / là-bas / chaque jour un peu plus / je remeure / la mort de tous ceux qui sont morts / et je ne sais plus quel est vrai / du monde-là / de l'autre monde-là-bas / maintenant / je ne sais plus / quand je rêve / et quand / je ne rêve pas.

quebrarse. La espalda se arquea, con los omóplatos sobresaliendo bajo la fina tela del abrigo. Es un abrigo amarillo, del amarillo de nuestro perro Flac, que había adelgazado mucho a raíz de su enfermedad y al que el cuerpo, en el momento de morir, se le había arqueado como un esqueleto de pájaro de museo. La mujer va a morir. (Delbo, 1970/2018a: 49-50)

La niña Charlotte llama a su madre al tiempo que la mujer que va a morir pide ayuda, pero nadie acude. Logra ponerse en pie, se tambalea, camina, avanza. Se detiene frente a un SS que lleva a su perro sujeto con correa y que, despiadado, lo lanza contra ella. El animal no ruge ni ladra. Todo sucede en silencio, como en un sueño viscoso en el que Delbo y sus compañeras estuvieran atrapadas. El perro ha clavado sus colmillos en la garganta de la mujer, pero ellas permanecen inmóviles. La mujer grita; un único grito desgarrador que no se sabe si procede de su garganta perforada o de las suyas. Delbo siente los colmillos del perro en su propia garganta. Grita, chilla, pero ningún sonido sale de ella. Es el silencio del sueño. La mujer se desploma. Flac ha muerto tras oírse un estertor que no ha podido salir de su garganta. El perro se retira con apenas un poco de sangre en el hocico. Cierra el capítulo el efecto final de distanciamiento que nos sacude, porque todo, también este horror, se ha convertido en una historia: «Y ahora yo estoy en un café escribiendo esto» (Delbo, 1970/2018a: 53).

La pesadilla recurrente que obsesiona a Levi revela cómo narración y sueño se anudan ya desde la enunciación misma de la necesidad de contar. La urgencia de la narración se materializa en el sueño y quizá no sea sino apropiándose de su lenguaje como el relato puede tener lugar. Es la tesis que encontramos en el trabajo comparado de Maria Teresa De Palma sobre la literatura testimonial de Primo Levi, Charlotte Delbo y Jorge Semprún:

Levi, Delbo y Semprún utilizan el *sueño* —considerado en su acepción más amplia— como una suerte de *punto conceptual*, una categoría particular de *tropeo*, que permite a los lectores acceder —si bien de una manera siempre fragmentaria, en suspenso, incompleta— a la experiencia narrada; de modo que el modelo estético representado por el sueño no solo se revela indispensable por la *mimesis* de una experiencia radicalmente otra, como lo es la del campo, sino que también lleva a cabo un *extrañamiento*, esto es, una desfamiliarización de los marcos perceptivos habituales, intentando inducir en el lector cambios cognitivos, afectivos, emocionales, semejantes en todo a los del *trauma*. (De Palma, 2017: 102-103)¹⁴

¹⁴ La traducción del francés es nuestra.

Estamos, continúa argumentando De Palma, más allá del marco de *lo decible* y *lo pensable*. Pero este es, precisamente, recordemos, el lugar que Delbo reivindica para la poesía en su testimonio del *Lager*. *Ninguno de nosotros volverá* se abre, a modo de epígrafe, con la siguiente declaración de su autora: «Hoy, no estoy segura de que lo que escribí sea verdad. Estoy segura de que es verídico» (Delbo, 1970/2018a: 12).¹⁵ En su entrevista con Prévost se refiere a Auschwitz como algo tan extraordinariamente inimaginable que ella misma se pregunta si es verdad. Allí en el campo todo sucedía como si no se estuviera del todo presente y, al mismo tiempo, no había modo de sustraerse un solo segundo a la realidad; era imposible refugiarse en el sueño, pues se precisaba una vigilancia constante para resistir a la fatiga y al sufrimiento, para parar los golpes que pudieran llegar; «era una tensión sin descanso y, sin embargo, aquello no parecía verdad. Lo real-irreal» (Delbo, 2024: 146-147).

Poco antes, Delbo le ha explicado a su entrevistador cómo «no todo es medible» cuando se trata de narrar el *Lager*, opinión que ilustra con un ejemplo. Para preparar su libro *El convoy del 24 de enero*, distribuyó entre las supervivientes un cuestionario. Una de ellas anotó que las enviaban a trabajar a las ciénagas a siete o diez kilómetros de distancia. Delbo se da cuenta de que, considerando la forzada lentitud a la que se movían sus maltrechos cuerpos, el lamentable estado de sus zapatos y el lodo que les dificultaba el avance, era imposible que recorrieran tanto cada mañana. Verifica entonces que la ciénaga más lejana estaba a tres kilómetros y medio. La conclusión es clara: la distancia también puede medirse en agotamiento; de modo que, para que el lector alcance a comprender la dureza de aquella rutina diaria, habrá que omitir el dato cuantificable, que daría una impresión equivocada, y describir, en cambio, las terribles condiciones en que tenía lugar aquella marcha cotidiana (Delbo, 2024: 145-146). Aquí reside la clave de lo verídico, que tiene que ver con esa cualidad de lo real-irreal, limítrofe con el sueño o lo alucinado, tan característico de Auschwitz. En cuanto a *decir la verdad*, permanece abierto el enigma de si es posible en la experiencia concentracionaria.

«No creéis lo que os decimos / porque / si fuera verdad / lo que decimos / no estaríamos aquí para decirlo»¹⁶ afirma Delbo (1970/2018b: III, 226) en *La medida de nuestros días*. En el artículo «Así fue Auschwitz», aparecido en *La Stampa* el 9 de febrero de 1975, Levi se lamenta de que son pocos los supervivientes capa-

¹⁵ Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique.

¹⁶ Vous ne croyez pas ce que nous disons / parce que / si c'était vrai / ce que nous disons / nous ne serions pas là pour le dire.

ces de seguir dando testimonio y se da cuenta de que su voz es incómoda, hasta el punto de que en alguna ocasión se ha hecho ya realidad el sueño que tanto los atormentó como prisioneros: «el interlocutor no nos escucha, no comprende, se distrae, se va y nos deja solos». Y, sin embargo, él se mantiene firme en su compromiso con la memoria, como un deber hacia los compañeros que no regresaron y una obligación que da sentido a su supervivencia, por lo que concluye: «Nos ha sucedido (no por virtud nuestra) que hemos vivido una experiencia fundamental, y hemos aprendido algunas cosas sobre el Hombre que creemos necesario divulgar» (Levi, 2016-2018: II, 1373).

El concepto mismo de ser humano es, precisamente, lo que Auschwitz ha problematizado, como se pone de manifiesto en la advertencia que antecede a *Si esto es un hombre* en «Shemà». También Delbo incluye, muy al principio de *Ninguno de nosotros volverá*, varios poemas que interpelan directamente al lector, instándole a tomar conciencia de lo sucedido. Aunque, sin duda, el caso más significativo lo constituye la «Plegaria a los vivos para perdonarles que estén vivos», que podría perfectamente formar un díptico con el poema de Levi. «Vosotros que pasáis / bien vestidos con todos vuestros músculos / cómo perdonaros / están todos muertos / Vosotros pasáis y bebéis en las terrazas / vosotros sois felices ella os ama»,¹⁷ rumia Delbo (1970/2018b: II, 161-162), mientras que Levi (2016-2018: I, 139, U; II, 685, OI) escribe «Vosotros que vivís seguros / En vuestras casas caldeadas, / Vosotros que encontráis, al volver por la tarde, / La comida caliente y rostros amigos [...] Pensad en que esto ha sucedido: / Os encomiendo estas palabras / Esculpidlas en vuestros corazones».¹⁸ Delbo exhorta a los vivos, para ser dignos de perdón, a hacer algo con sus vidas que justifique su existencia; aprender, por ejemplo, un paso de baile. Levi, quizá más duro, arroja una maldición contra quienes desoigan sus palabras; maldición que, en su último verso, recuerda a la pesadilla que tantas veces lo arrancó del sueño: «Vuestros descendientes os vuelvan el rostro».¹⁹

Aunque la preocupación de Levi por «el hombre» se da en términos de universal antropológico, lo cierto es que reserva en «Shemà» un lugar diferenciado para hombres y mujeres. En cuanto a estas, inquiere: «Considerad si esta es una

¹⁷ Vous qui passez / bien habillés de tous vos muscles / comment vous pardonner / ils sont morts tous / Vous passez et vous buvez aux terrasses / vous êtes heureux elle vous aime.

¹⁸ Voi che vivete sicuri / Nelle vostre tiepide case, / Voi che trovate tornando a sera / Il cibo caldo e visi amici [...] Meditate che questo è stato: / Vi comando queste parole. / Scolpitele nel vostro cuore.

¹⁹ I vostri nati torcano il viso da voi.

mujer, / Sin cabellos y sin nombre / Sin fuerza para recordar / Vacíos los ojos y frío el regazo / Como una rana en invierno».²⁰ La imagen de la rana para describir a una mujer en el *Lager* aparece también en *Ninguno de nosotros volverá*. Lo hace en uno de los tres poemas en los que Delbo pinta escenas truculentas ante las que se está tentado a cerrar los ojos o volver la cabeza; exactamente igual que ella ante la mujer febril que pedía ayuda desde la zanja y que terminaría degollada por un perro. «Intentad mirar. Probad a ver»²¹ cierra la superviviente, desafiante, cada uno de estos tres poemas (Delbo, 1970/2018a: 139-141). En el último, una mujer judía es arrastrada por otras dos al terrible bloque 25. La agarran de los brazos, pero ella se resiste y sus rodillas raspan el suelo. La prenda de la que tiran por las mangas se le sube hasta el cuello al tiempo que se le baja, desatado, el pantalón de hombre que viste y que arrastra tras de sí, del revés, cogido de sus tobillos: «Una rana desollada»²² (*id.* 140).

«Oh, vosotros que sabéis / sabíais que uno puede ver a su madre muerta / sin derramar una lágrima».²³ La interpelación que Delbo (1970/2018a: 25) realiza aquí al lector, encuentra en el poema que sigue una de esas imágenes ante las que cuesta mantener la mirada: «Mi madre / era unas manos un rostro / Pusieron a nuestras madres desnudas ante nosotras / Aquí las madres ya no son madres para sus hijos»²⁴ (*id.* 27). En su ensayo *Vida secreta de las emociones*, Ilaria Gaspari dedica un capítulo a la compasión que, significativamente, titula «Compasión, o descubrirse humano». Lo cierra refiriéndose al capítulo «El canto de Ulises», que ocupa el corazón de *Si esto es un hombre* y que debe su título a la aparición del héroe griego en el *Infierno* de Dante. A Gaspari no le extraña que Levi recurra a Dante, quien ha explorado el límite más inverosímil y arduo de la compasión: el que se sitúa en la frontera entre los vivos y los muertos. Sin embargo, cree que el vuelo que alcanzan estas páginas en lo tocante al dolor universal de la condición humana no procede solo de los versos de Dante, sino también, sobre todo, de su intercalarse en una conversación donde dos extraños, mezclando precariamente alemán, francés e italiano, se descubren una semejanza tan paradójica que no

²⁰ Considerate se questa è una donna, / Senza capelli e senza nome / Senza più forza di ricordare / Vuoti gli occhi e freddo il grembo / Come una rana d'inverno.

²¹ Essayez de regarder. Essayez pour voir.

²² Une grenouille dépouillée.

²³ Ô vous qui savez / saviez-vous qu'on peut voir sa mère morte / et rester sans larmes.

²⁴ Ma mère / c'était des mains un visage / Ils ont mis nos mères nues devant nous / Ici les mères ne sont plus mères à leurs enfants.

puede sino ser verdadera. La clave de esa vía que hace posible el reconocimiento es, para Gaspari, la memoria secreta de sus madres. «¡Cuánto se parecen todas las madres!», exclama Levi (2018: 144; 2016-2018: I, 226, *U*) y esa constatación, casi inconsciente, hace surgir la compasión que ella considera como un movimiento sincero en el que nos sentimos reflejados en el dolor del otro y sin el cual no sabríamos reconocer a nuestro semejante ni tampoco qué siente ni qué lo atormenta, pudiéndonos a su vez atormentar a nosotros. «La compasión hace impracticable la indiferencia, si no como elección precisa, al menos como una responsabilidad moral de la que responder» (Gaspari, 2021: 54). La indiferencia era, precisamente, el peor de los temores de Levi.

Como pone de manifiesto «El canto de Ulises», la poesía no solo ha sido relevante para Levi y Delbo a la hora de narrar el *Lager*, sino también para sobrevivirle, agarrándose a lo que les hacía sentir humanos en medio del mayor proyecto de deshumanización jamás puesto en marcha. Delbo cuenta en *Un conocimiento inútil* cómo algunas noches, antes de que apagaran las luces en el barracón, aprovechaban para leer juntas unos poemas (Delbo, 1970/2018b: II, 19). Además, para combatir la desmemoria, se esforzó por retener cincuenta y siete poemas que se recitaba cada día (*id.* 108). Encontramos experiencias parecidas en el testimonio de otros supervivientes como, por ejemplo, Ruth Klüger (2020: 170-175), Margarete Buber-Neumann, Lidia Beccaria Rolfi (Mengaldo, 2019: 120), la niña Janina Heschel (2015: 139) o Semprún (2012: 857).

El autor de *La escritura o la vida* no solo ejemplifica el valor de acompañamiento de la poesía en la hora de la muerte de su maestro Maurice Halbwachs, al que le recitó, en su agonía, unos versos de Baudelaire, sino que, además, reflexiona sobre su importancia en el *Lager*. En este sentido, resulta relevante que fuera el encargado de prologar la edición francesa de *Ad ora incerta* en Gallimard en 1997. En estas pocas páginas, Semprún (2012: 955-963) aborda el empeño de Levi por la claridad y su problemática relación con la poesía de Celan, precisamente por su opacidad, tal y como él mismo declara en «Sobre la escritura oscura». Semprún pone su foco en este artículo y cita precisamente el fragmento en el que Levi apela a un doble espectral, un *Doppelgänger* que nos acompañaría durante toda nuestra existencia. No es casual, afirma, que, para referirse a esta sombra de sí, Levi recurra a un término alemán, lo que él aprovecha para introducir otro: *Schatten*, sombra, que le permite conectar con un verso de Celan: «Wahr spricht, wer Schatten spricht», o sea, «Verdad dice quien sombra dice», perteneciente al poema «Sprich du auch» («Habla tú también»). Si uno quisiera comparar la poesía de Levi con la de Celan, bastaría, según Semprún, con contraponer los términos alemanes

Dichtung y *Lichtung*, esto es, poesía y claridad. Levi es el emisario de la luz (*Licht*) en oposición al espesor que se esconde en el poetizar de Celan y que recoge la raíz del término alemán para poesía, pues *dichten*, el verbo del que procede el sustantivo *Dichtung*, no solo significa componer versos, sino también espesar o condensar, incluso tapar. Semprún no explota en este texto las resonancias heideggerianas de este juego lingüístico que seguramente no debían escapársele: confrontar *Dichtung* y *Lichtung* es también sugerir que en la poesía hay algo oculto que se desvela o, al revés, que toda luz poética alberga en su seno un momento de tinieblas.

«No es el final de la noche», porque durante el recuento con el que se inicia la jornada, mucho antes del alba, Delbo (2024: 89) tiene aún tiempo de mirar las estrellas, «puntas de diamante heladas / dardos incandescentes / diamantes de hielo / flechas de fuego / que perforan el metal del cielo / para clavar en nuestra carne / sus astillas de frío / sus garras afiladas / ardientes / y traspasarnos hasta el corazón».²⁵ De la parte de aquí, muy lejos de allá, su madre, que nunca estuvo en Auschwitz, aunque «mi madre / era unas manos un rostro»; su madre, de noche, no corría las cortinas para poder mirar una estrella precisa, siempre la misma. Pensaba en Charlotte, que estaría mirando la misma estrella y, por tanto, estaría viva. «Ahora que has vuelto / cerraré los postigos / deben de estar completamente oxidados / después de todo este tiempo, este tiempo tan largo»²⁶ (*id.* 88), le dijo a Charlotte su madre; su madre, que jamás le habló del campo, ni le preguntó nada sobre Auschwitz.

Lorena Rivera León
Universidad de Alicante
lorena.rivera@ua.es

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1962): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona: Ariel.
- ADORNO, Theodor W. (1975): *Dialéctica negativa*, trad. de José María Ripalda, revisión de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus [Ed. alemana consultada: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966].

²⁵ Pointes de diamant glacées / dards incandescents / diamants de glace / flèches de feu / qui trouaient le métal du ciel / pour planter dans notre chair / leurs écharde de froid.

²⁶ Maintenant que tu es rentrée / je fermerai mes volets. / Ils doivent être tout rouillés. / Depuis tout ce temps, ce long temps.

- BELPOLITI, Marco (2009): «El centauro y la parodia», en Primo Levi, *Cuentos completos*, ed. de Marco Belpoliti, Barcelona: El Aleph.
- BELPOLITI, Marco (2016): *Primo Levi: di fronte e di profilo*, Milano: Ugo Guanda Editore.
- CELAN, Paul (2002): *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón, ed. bilingüe, Madrid: Trotta.
- DELBO, Charlotte (1965): *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELBO, Charlotte (1970/2018a): *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELBO, Charlotte (1970/2018b): *Auschwitz et après II, III. Une connaissance inutile / Mesure de nos jours*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELBO, Charlotte (2024): *Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants et autres poèmes (1946-1985)*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELBO, Charlotte (2025): *Auschwitz et après IV. La Mémoire et les jours*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- GASPARI, Ilaria (2021): *Vita segreta delle emozioni*, Torino: Einaudi.
- HESCHELES, Janina (2015): *Amb els ulls d'una nena de dotze anys*, trad. (del manuscrit) de Guillem Calaforra, 3.^a ed., Barcelona: Riurau.
- KLÜGER, Ruth (2020): *Seguir viviendo*, trad. de Carmen Gauger. Zaragoza: Contraseña.
- LEVI, Primo (2016): *Ad ora incerta*, Milano: Garzanti.
- LEVI, Primo (2016-2018): *Opere complete*, ed. de Marco Belpoliti, Torino: Giulio Einaudi, 3 vols.
- LEVI, Primo (2018): *Trilogía de Auschwitz*, trad. de Pilar Gómez Bedate, prólogo de Antonio Muñoz Molina, Barcelona: Península.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (2019): *Per Primo Levi*, Torino: Einaudi.
- PALMA, Maria Teresa de (2017): «Mi sono alzato, sono ricaduto / Nel fondo dove il secolo è il minuto». *Rêve et onirisme dans la littérature de témoignage (Primo Levi, Charlotte Delbo, Jorge Semprún)*, tesis doctoral, Università di Bologna. <https://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/7864/>
- RASTIER, François (2016): *Ulises en Auschwitz. Primo Levi el sobreviviente*, trad. de Ana Nuño, Madrid: Sequitur.
- SEMPRÚN, Jorge (2012): *Le Fer rouge de la mémoire*, Paris: Gallimard.