



SEÇÃO: LITERATURA DO CONFINAMENTO: CELA, PRISÃO E ISOLAMENTO SOCIAL NA LITERATURA BRASILEIRA, LATINO-AMERICANA E EUROPEIA

El preso concentracionario: la estética confinada

O preso concentracionário: a estética confinada

The concentration prisoner: confined aesthetics

Pilar Roca Escalante¹

orcid.org/0000-0002-3787-5551
maria.pilar@academico.ufpb.br

Recebido em: 11 maio 2022.

Aprovado em: 22 ago. 2022.

Publicado em: 17 nov. 2022.

Resumen: A través de las obras de los autores que aquí reunimos bajo el apelativo de *concentracionarios*, o también presos del *lager*, como el español Jorge Semprún (1923-2011), el rumano israelí Aarón Appelfeld (1932-2018), el austriaco nacionalizado belga Jean Amery (1912-1978) o el húngaro Imre Kerstérz (1929-2016), proponemos una reflexión sobre la deshumanización lingüística que discurre paralela a la retirada de la condición humana de los presos. Cada uno de los autores mencionados ensayará un camino para salir del confinamiento que décadas después de haberlo abandonado aun lo transitan como su realidad más cotidiana. Si Appelfeld decide ocupar el lugar de la mira del niño, asumiendo una visión de mundo en que la creatividad se encuentra en una etapa previa a la racionalización y la conceptualización, evitando con ello el escepticismo, para explicar el realismo no biográfico de sus novelas, Kerstérz debe marcar distancias y explicarse frente al nuevo realismo francés que se extiende bajo el objetivismo de Robe-Grillet; mientras que Semprún recurre y defiende el artificio para escribir sobre no ya lo inimaginable sino sobre lo invivible, Amery, por su parte, cuenta desde la perplejidad primero, y más tarde desde la desolación, el vacío existencial que se le imprime en el ánimo al escuchar a su lengua nativa invadida por el totalitarismo. A través de ellos, observamos las diferentes soluciones literarias y existenciales, no siempre llegadas a buen puerto, que cada uno encuentra como salida de un confinamiento que si no es por la literatura los retiene en su seno de por vida.

Palabras clave: preso concentracionário; Appelfeld; Semprún; Amery; Kerstérz.

Resumo: Através das obras dos autores que aqui reunimos sob o nome de presos concentracionários, ou também prisioneiros da *lager*, como o espanhol Jorge Semprún (1923-2011), o romeno-israelense Aarón Appelfeld (1932-2018), o austriaco nacionalizado belga Jean Amery (1912-1978) ou o húngaro Imre Kerstérz (1929-2016), propomos uma reflexão sobre a desumanização linguística que corre paralela à retirada da condição humana dos presos. Cada um dos autores citados tentará um caminho para sair do confinamento que décadas depois de abandoná-lo, ainda percorrem como sua realidade mais cotidiana. Se Appelfeld decide olhar a soa desde a inocência de uma criança, assumindo uma visão de mundo na qual a criatividade está em um estágio anterior à racionalização e à conceituação, evitando assim o ceticismo, para explicar o realismo não biográfico de seus romances, Kerstérz deve marcar distâncias e se justificar perante o novo realismo francês que se espalha sob o objetivismo de Robe-Grillet; enquanto Semprún recorre e defende o artificio de escrever não apenas sobre o inimaginável, mas sobre o invivível, Amery, por sua vez, narra, primeiro desde a perplexidade e em seguida desde a desolação e a raiva, o vazio existencial de ver a sua língua nativa invadida pelo totalitarismo. Por meio deles, observamos as diferentes soluções literárias e existenciais, nem sempre bem-sucedidas, para sair de um confinamento que os retém em seu seio.

Palavras-chave: preso concentracionário; Appelfeld; Semprún; Amery; Kerstérz.

Abstract: Through the works of the authors that we have gathered here under the name of concentration prisoners, or also prisoners of *lager*, such as the Spaniard



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil.

Jorge Semprún (1923-2011), the Romanian-Israeli Aarón Appelfeld (1932-2018), the Austrian nationalized Belgian Jean Améry (1912-1978) or the Hungarian Imre Kerstérz (1929-2016), we propose a reflection on the linguistic dehumanization that runs parallel to the withdrawal of the human condition of prisoners. Each of the authors cited will try to find a way out of the confinement that can not left behind, because they still live the lager as their most daily reality. If Appelfeld decides to look at soah from the innocence of a child, assuming a worldview in which creativity is at a stage prior to rationalization and conceptualization, thus avoiding skepticism, to explain the non-biographical realism of his novels, Kerstérz must to mark distances and justify itself in the face of the new French realism that spreads under Robe-Grillet's objectivism; while Semprún defends the "artifice " as a way of communicate not only about the unimaginable, but about the unlivable, Améry, in turn, narrates, first from perplexity and then from desolation and anger, the existential emptiness of seeing his language native invaded by totalitarianism. Through them, we observe the different literary and existential solutions, not always successful, to get out of a confinement that keeps them in its midst.

Keywords: concentration prisoners; Appelfeld; Semprún; Améry; Kerstérz.

Las formas estéticas a examen

Aunque "el exterminio nazi o la vida judía en Europa en torno a la Segunda Guerra Mundial están presentes en su obra, [...] el novelista israelí de origen rumano, Aharon Appelfeld (1932-2018), insistía en que era imposible abordar la Shoá desde la literatura: "Sobre el Holocausto puedes callarte o gritar, no escribir. Y yo, en esto, prefiero el silencio" (PITA, [2018]). De manera suave, meditada, el escritor continúa refiriéndose a las limitaciones que tiene la literatura en sus formas finiseculares para absorber la intensidad de una experiencia cuyos asideros formales no la pueden ni contener ni representar: "Hay temperaturas demasiado altas como para tocarlas", concluye. En ello coincidía el escritor austriaco, naturalizado belga, Jean Améry (1912-1978), porque había constatado durante su confinamiento en varios campos de concentración, entre ellos Auschwitz y Buchenwald, que "la palabra cesa en cualquier lugar donde la realidad se impone como forma totalitaria" (AMÉRY, 2013, p. 80). Son solo dos ejemplos entre los autores que tuvieron que lidiar con formas estéticas confinadas entre el purismo y el idealismo, empeñados en la tarea de desarrollar la escritura a partir de una manufactura propia, dosificando en ellas aspectos

que recogen lo histórico, lo local y lo sensitivo de un modo que les concedan a los fenómenos alojados en la subjetividad el estatus de hecho.

No pocos intelectuales vieneses de inicios de siglo XX habían sentido las inconsistencias de una lengua que fallaba al representar el universo íntimo frente a las fuertes censuras ejercidas por el cuerpo social que acaba haciendo propias. En *Psicopatología de la vida cotidiana* [1901], Freud define el olvido como una impotencia psíquica que se sustituye por un recuerdo erróneo. La interrupción del pensamiento impide hacerlo consciente, evitando con ello asociaciones que se consideran indeseadas según el paradigma moral generalizado e interiorizado. La anticipación enjuiciadora sobre un deseo, impulso o necesidad íntima se materializa en una amplia escala de grados que va desde una comprensible necesidad saludable de evitar el dolor hasta la violencia autoinfligida de la represión. Ya en el declive de la cultura decimonónica, comienza a hacerse claro que la socialización llevada a su grado extremo había acostumbrado a la subjetividad a esconderse y negarse bajo formas como el eufemismo o el olvido involuntario.

Los autores centro-europeos concentracionarios saben que el sistema conceptual que encarna el lenguaje literario es insuficiente para vehicular su subjetividad e intentan, incluyendo a los autores que aquí escogemos, buscar recursos lingüísticos capaces de devolverle al lenguaje sus perdidas funciones comunicativas y reveladoras para recuperar junto con ellas la legitimidad de su lugar social y su estatus de pertenencia. La constante censura del pensamiento en su narrativa cotidiana a la que el hombre contemporáneo se había sometido explica que al llevar esa experiencia a la literatura, siempre tras un demorado silencio que en algunos casos son décadas, las víctimas concentracionarias hagan también consideraciones metalingüísticas y cuestionamientos a los criterios, a las categorías y a la organización del canon literario vigente, trazo que, sin embargo, no se encuentran en la literatura testimonial, más próxima al periodismo y a su finalidad de documento.

La lengua materna comprometida

Améry es un escritor especialmente sensibilizado, si no fragilizado, por la inefabilidad de lo ocurrido en el campo de concentración o *lager*, influyendo en ello la contaminación del fuerte vínculo estético que hay entre el nativo del alemán y su lengua materna. Si antes le transmitía, como describe Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) un "no sé qué placer sensual y espiritual" (AMÉRY, 2013, p. 53, 5), con los abusos del *lager* la lengua se embrutece. De repente, reconoce Améry, un intelectual "que se sabe de memoria las estrofas de la gran lírica, que conoce los cuadros célebres del renacimiento y del Surrealismo, que está familiarizado con la historia de la filosofía y de la música" se enfrenta con "repugnancia [del] expresiones como [...] 'organisieren' con la que se aludía a la apropiación indebida de objetos" (2013, p. 57). Por su condición cultural nativa, los cambios radicales sufridos por la lengua le son mucho más evidentes y traumáticos que para presos que ni eran nativos de la lengua alemana ni compartían su alta conciencia lingüística y, por tanto, no sufrieron ese tipo de pérdida ni de degeneración espiritual a través de la lengua. Si para los presos nativos de otras lenguas dominar el paupérrimo alemán del *lager* era una cuestión de supervivencia, para Améry era una pérdida de masa vital, porque podía comparar el antes y el después del grosero proceso de automatización, contabilizada, como observara también el filólogo Klemperer, en "la cantidad excesiva de términos procedentes del ámbito técnico [...], la ingente cantidad de palabras mecanizantes" (KLEMPERER, 2001, p. 222). Inclusive, el filólogo semiconfinado durante la segunda guerra por su origen judío, incluye la palabra *Aufziehen* [montar] como una de las tres palabras básicas del paupérrimo lenguaje del Tercer Reich referida a "una actividad mecánica ejercida sobre un objeto inanimado que no opone resistencia" (KLEMPERER, 2001, p. 73). Si al comienzo del régimen la palabra parecía aun tener un sentido peyorativo, en 1933, por boca del jefe de propaganda del Ter-

cer Reich, Goebbels, convocaba bajo su mención a todos los elementos formales que identifican una nación al afirmar que "había montado una gigantesca organización de varios millones de personas en que se concentraba todo, teatro del pueblo, festivales del pueblo, turismo deportivo, excursionismo y canto y era apoyado por todos los medios del estado" (KLEMPERER, 2001, p. 74).

Tal proceso degenerativo, por cierto, no sólo afectaba al alemán, sino a todas las lenguas que tuvieran en el campo una función expresiva en el mantenimiento del sistema concentracionario, lo que no pasa desapercibido para uno de sus sobrevivientes, Primo Levi, cuando años después vuelve a visitar Auschwitz y siente las diferencias entre el polaco del campo y el que entonces escucha tanto en el hotel donde se aloja como en las calles, "No era el polaco de los civiles que oímos en el hotel o en este viaje. Era un polaco áspero, repleto de agresiones e insultos que no entendíamos. Era la lengua del infierno. El alemán lo era aún más [...] era la lengua del opresor del verdugo, pero lo entendíamos algo. El polaco era la lengua de la nada".² Sus vestigios vuelven cuando esa noche, en el hotel escucha hablar a dos borrachos en el ascensor, era "esa lengua bruta, llena de consonantes, dantesca..."³

La simbología inhibitoria

La degeneración de la lengua y la falta de parangón para poder narrar los hechos, lleva a una porción de escritores concentracionarios a calificar de indecible lo padecido, aunque es esa una afirmación que o bien no es enteramente compartida o que requiere una formulación más detallada.

Al español Jorge Semprún (1923-2011), recluso en el campo de Buchenwald desde 1944 hasta su liberación por las tropas del general Patton en abril de 1945, le asaltan dudas "no por indecible sino por invivible, algo que no atañe a la forma de un relato posible sino a su sustancia" (2015, p. 25). Por su parte, a pesar del acuerdo básico con Améry, un autor como Appelfeld matiza ese

² Transcripción de entrevista de TOAFF (1986) – 3min 20s.

³ Transcripción de entrevista de TOAFF (1986) – 3min 20s.

sentimiento de incompatibilidad y abunda en la observación de Semprún dejando entrever que la causa de que la literatura no calce bien el relato de la Shoá puede deberse a la tendencia de ésta a adoptar un grado simbólico excesivo, inhibiendo el ejercicio del arte, que es esencialmente "la vida con todas sus complejidades".⁴ Con esta lacónica afirmación, Appelfeld se refiere a la necesidad de cancelar un estilo centrado en metáforas y alegorías cuyo intrínseco simbolismo invisibiliza las contradicciones inherentes a la existencia y sus conflictos, aunque no dejen de ser sentidas. Para él, *El castillo* [1926] no era ninguna alegoría: "es un campo de concentración. [Kafka] me enseñó a transformar mi experiencia de la segunda guerra mundial en material artístico. Es mi mentor".⁵ En él halla las claves para un realismo capaz de adentrarse en la subjetividad invadida. Kafka es un punto de referencia entre los autores posteriores a la segunda guerra, mucho más entre los concentracionarios.

Sorprendentemente, la alta estima que Europa dedicó al desarrollo de las formas estéticas, paralelo a la definición del estado-Nación, y el énfasis con que se devotó a su refinamiento técnico, cuyo agotamiento ya iba denunciando el llamado 'arte decadente' o expresionismo del primer tercio del siglo XX, podría ser causa de la ceguera - o de la embriaguez- existencial que la precipitó hacia su propia disolución. Los casos de Appelfeld y de Améry son paradigmáticos por lo que se refiere a las consecuencias que tuvo o su absoluta carencia o su extrema presencia. En muchos casos, el exceso de culto estético era proporcional tanto a la falta de conexión que el hombre de espíritu tenía con el cuerpo social, como al fuerte vínculo de aquel con el poder, inoculado a través del código cultural y educativo. Cuanto mayor nivel económico, mayor inserción en sus cultos estéticos y mayor exposición a la intrincada cohesión con los criterios sobre arte a ellos subyacentes dando sustento formal al estado-nación que crecía por el culto a las manifestaciones populares, al arte y a la literatura

de origen folclórica.

La habilidad para desprenderse o para quedar a salvo de las formas estéticas saturadas y encauzar la narrativa dentro de recursos menos viciados va a depender del bagaje cultural de cada escritor. A pesar de que tanto el israelí como el austriaco padecieran los fundamentos del totalitarismo, cada uno provenía de lecturas, formaciones académicas, experiencias literarias e historias personales muy diferentes. Mientras que la de Appelfeld fue, según sus propias palabras, "el gueto, el campo de concentración y la floresta", vivió el holocausto de niño y llegó a Israel en su adolescencia, sin dominar ninguna lengua por entero, Améry ya era adulto cuando empezó su periplo de los horrores por los campos de la Alemania nazi y los atravesó siendo abruptamente despertado de un estado de espíritu que concretaba el clima de la época de la Viena finisecular ya experimentado por el también austriaco Hofmannsthal y descrito en la *Carta a Lord Chandos* [1902].

La metáfora como escudo y como máscara

Entre lo autobiográfico y lo ficcional, la carta describe el estado anímico en el que se encontraba por la época que lo sumía "en una especie de embriaguez, toda la existencia se me aparecía en aquella época como una gran unidad: entre el mundo espiritual y el mundo físico no veía ninguna contradicción, [...] jamás percibí en ello una mera apariencia; o intuía que todo era una metáfora" (HOFMANNSTHAL, 2001 p. 5) A través de su personal crisis literaria, Hofmannsthal, incapaz de asumir los límites que una época le estaba imprimiendo a un lenguaje sin raíz social, y sin poder dar fuerza al intuido mandato del arte al que se refiere Appelfeld, expresaba la impotencia que le acometía para resolver la complejidad existencial vivenciada en una época de descomposición cultural, política y lingüística. El fuerte carácter simbólico de la alegoría se interponía entre él y el conflicto instalado en una sociedad

⁴ Transcripción de conversación de (DEKEL, 2015) – 28min 29s.

⁵ Transcripción de conversación de (DEKEL, 2015) – 24min 7s.

cuyas palabras habían perdido contacto con la realidad de los hechos, llevándose por delante, junto al código lingüístico que lo representaba, "al hombre común" y, añade, "al hombre de espíritu [que] ha mantenido siempre y por doquier una dependencia absoluta respecto al poder" (AMÉRY, 2013 p. 67). Entre ellos, Jean Améry.

No era, por tanto, una paradoja que los hombres del Tercer Reich tuvieran una formación estética tan exquisita como hipertrófica. Era la herencia de la cultura decadente en su fase barroca. Se parafraseaba, cargada de su característico exceso, pasando del deleite expresivo al hedonismo de la autocomplacencia. Como Enrique Ocaña subraya, tanto la experiencia de embriaguez, que era un término frecuente para expresar el autoengaño de la sociedad no ya austriaca, sino alemana y centro europea de la época⁶, como el caer en la cuenta de que la metáfora era un velo encubridor de los conflictos revelados por los acontecimientos con los que Hofmannsthal describe su estado de espíritu vienen a exacerbar "la crisis del lenguaje (por éste barruntada) y teorizada por Walter Benjamin en sus reflexiones sobre la atrofia de la experiencia" (OCAÑA, 2013, p. 21-22). Era la acción sin revelación denunciada por Hanna Arendt, "Sin la revelación del agente en el acto, la acción pierde su específico carácter y pasa a ser una forma de realización entre otras [...] Esto ocurre siempre que se pierde la contigüidad humana" (ARENDR, 2013, p. 204-205). El agente es esencial en el discurso, mientras que en una obra de arte no necesita del autor para conservar su valor.

Tomado por ese estado de espíritu, Améry declara su incredulidad en el juego del lenguaje privado que yace inane desde entonces debido a su falta de referencia social. Como un adicto al alcohol que se ve de súbito privado de disfrutarlo y de una manera imprevista alguien se lo volviera a ofrecer sacándolo de su abstinencia, narra cómo en la enfermería del campo de concentración es tomado por la euforia al regalársele un plato de

sémola, que come ávido mientras le brota una oleada de "contenidos literarios, de fragmentos musicales y de reflexiones filosóficas" junto a un deseo ascendente de espiritualidad ante el cual, no obstante, Améry no se deja engañar y se vale de una comparación que, si bien había partido del mismo lugar, concluye desde una formulación opuesta a la de Hofmannsthal: "en un estrato lúcido de la conciencia era totalmente sabedor del carácter ilusorio de esa breve exaltación espiritual. Se trata de un auténtico estado de embriaguez provocado por una reacción física" (AMÉRY, 2013, p. 64). Améry consigue darse cuenta de que está pasando por un trance de delirium tremens del espíritu.

La cordura que refrena a Améry de entrar en excesos emocionales coincide con la de otro vienés que pensó la relación con el lenguaje desde las trincheras de la primera guerra mundial, Ludwig Wittgenstein (1889-1951), y es consciente, como su compatriota, de que un lenguaje no se sustenta en el mundo de lo privado, sino que es el arraigo social lo que le da cohesión y sentido. En el terreno de lo estético, el aislacionismo se reflejaba en el rango de autonomía que la estética había conquistado, creando el espejismo de que podría sustentarse apenas con el dominio prodigioso de la técnica.

Entre la vivencia de un fracaso y el regreso a la inocencia

Ebriedad y lucidez se alternan por las letras como cara y cruz de una sociedad que, lejos de cumplir su mandato solidario, está tan fragmentada como el código que la representa. Los escritores, que se valen de ese código, dudan entre tomar lo literario como si fuera un ansiolítico o seguir la vía del escepticismo militante. En *Respiración artificial* [1980], el argentino Ricardo Piglia (1941-2017) pone en su extremo opuesto al polaco Tardewski, personificando en él esa polarización en la que ebriedad y fracaso son los grados cero y diez de la lucidez. Si Hofmanns-

⁶ Véase el uso que hace del él Victor Klemperer en el LTI, a ejemplo: "Un comerciante de la zona baja [...] nos traía los productos necesarios una vez a la semana [...] era un verdadero pequeño burgués que solo se distinguía de cientos de miles de sus iguales por el hecho de no dejarse embriagar por los tópicos y mentiras del gobierno" (KLEMPERER, 2001, p. 99).

thal solo veía unidad donde intuía un incómodo conflicto porque su código lingüístico le llevaba a una imposición simbólica sobre los hechos, Tardewski se prende, después de emborracharse, a un libro de fragmentos y afirma que "un modo consciente y clandestino oponía sus lecturas alcohólicas de Pascal a la enseñanza luminosa de Wittgenstein. Veía en ese libro fragmentario [...] el mayor monumento que inteligencia alguna hubiera construido en honor al fracaso" (PIGLIA, 2001, p. 155).

Piglia está ficcionalizando las últimas consecuencias del dilema metalingüístico materializado en el eje que conecta Viena y Oxford, revelando el nihilismo intrínseco a esas actitudes ya que ambas son grados extremos del proceso conceptualizador de la literatura en un momento en el que se debe dar cabida como verdaderas a relaciones subjetivas y vivenciales con el mundo. Al revés de lo pretendido, el fracaso es en Tardewski un gesto ya vacío que deviene postura, llevándolo primero al patetismo y más tarde a la comicidad.

Consciente de que tanto la llamada lucidez del intelecto como la ebriedad esteticista derivan en el mismo callejón sin salida, Appelfeld prefiere sumergirse en el arte como un estado de ánimo que encara la verdad despojado de escepticismo, recreando la memoria que pre-existe al pensamiento. Para él, como afirma en la mencionada entrevista a Dekel, "la escritura es un proceso lento de memoria desde los ojos de un niño", una visión que se distorsiona en el adulto porque éste racionaliza, convirtiéndose en un "nihilista, un cínico, cosas que destruyen la creación". En cambio "un niño tiene conceptos sensoriales: frío, calor, hambre...con ellos mide el

mundo. Su pensamiento aún no está desarrollado y no está conectado a sus sentidos". Appelfeld elige la posición del niño no solo por haberlo sido durante la Shoá, sino porque es un momento anterior a la etapa de madurez del intelecto en la que no se elaboran conceptos. Entiende la niñez como un estadio en que la inocencia lo protege, porque en ella no se emiten juicios que lo separen del mundo y preserva los hechos tal como la memoria, despojada de abstracciones, se los entrega.

Lejos de conceptualizar el ser como una categoría filosófica, en los escritores concentracionarios entre los que se cuentan, tanto Améry como en Appelfeld, hay un protagonismo de la memoria corporal que inmuniza frente a cualquier planteamiento ahistórico del hombre o a los intentos de encerrarlo en un discurso abstracto, del que sí parte el objetivismo tal como lo entiende el francés Alain Robbe-Grillet, con quien con elegancia y buenas dosis de sentido del humor se sentó a discutir su paternidad el argentino Antonio Di Benedetto, quedando por fin en tablas y éste conformado.⁷

La larga mirada

El escritor francés comparte con otros autores concentracionarios la base metódica con la que recoge los materiales y los dispone en la narración, tales como "su obsesión por la mirada, por la descripción detallada del paisaje, de la situación, y su desprecio por la trama y la acción"(MARTI FONT, 2008) y no pocas veces "una temporalidad no lineal, una escritura fragmentaria, una ausencia absoluta de interpretaciones psicológicas y una concentración en descripciones minuciosas,

⁷ La discusión, claramente, es mucho más compleja y se refiere a la reivindicación de un liderazgo literario nacional que nos alejaría del tema. Además de la narración de la historia por el propio Di Benedetto al periodista Soler Serrano en el programa de RTVE "A fondo", Jimena Néspolo, en *Ejercicios de pudor*, sitúa el debate en Argentina: "Hace poco, la generación del 70, lo hizo al leer a Walsh: Truman Capote no hizo nada nuevo porque nosotros lo tenemos a Walsh. Eso revela el grado de periferia cultural que vive nuestra literatura, o sea: tenemos una literatura fuerte, pero qué pasa que no se posiciona desde otro lado en la literatura universal o mundial y juega desde otro lado. Clama valores, crea modas; es muy dependiente de qué circula. ¿Circula la non fiction? Y es cierto, porque Walsh es un escritor increíble y no deja de tener un grado de legitimidad: él descubrió la non fiction antes de Truman Capote, pero, qué pasa que Walsh no se leyó en todo el mundo y si Truman Capote. ¿Qué pasa? ¿Qué pasa que a Di Benedetto no se lo leyó en los círculos de París y si a Robbe-Grillet? ¿Qué pasa? Es que tenemos muchos buenos escritores que escriben bajo condiciones paupérrimas y tenemos una literatura potente que sin embargo no tiene presencia. Y que debe desplegar estas estrategias de legitimación que, en realidad, para el que conoce de literatura, parecería que fuera en desmedro, porque su literatura es mucho más que ese movimiento. Es eso y es, en Di Benedetto, Zama y son todas las estrategias formales que definen su escritura como única. Pero, ¿qué dice de nosotros? ¿qué dice de nuestra literatura? Que todavía está pendiente de lo que circula afuera y no tiene suficiente valor para plantarse y desde ahí reclamar un lugar. Inventar su moda o inventar su objetivismo antes que se invente en otro lugar. O sea, ¿qué pasa que no nos valoramos como literatura, tanto como para esperar que salga Robbe-Grillet y entonces, desde ahí, decir: ¡ojo!, lo tenemos nosotros? Disponible en: <http://>

pulidas, retomadas más de una vez con pequeñas variaciones" (LA NACION ARGENTINA, 2002). Es verdad que hay en muchos de ellos, no en todos, una necesidad evidente de demorarse en contemplar los hechos y condensarlos en imágenes que se ofrecen al lector una y otra vez, en progresiva aproximación, valiéndose de recursos textuales que les alargue el tiempo frente a ellos para que éste los perciba por lo que en sí mismos muestran, en una acción similar a la adoptada por el ejército norteamericano que en los días siguientes a la liberación del campo de Buchenwald mostró su horror a los habitantes de la cercana ciudad de Weimar.

El objetivismo francés también declara su incomodidad con la ortodoxia del canon literario y pretende, como toda literatura que debe distanciarse de un modo de decir previsible, desautomatizarle al lector su lectura. Pero con esos trazos acaban las semejanzas. Por la actitud diletante mostrada hacia el canon, Robbe-Grillet presenta paralelismos que lo explican mejor si se lo sitúa en la corriente estética y existencial de ruptura con la figura de autoridad que guía los propósitos de un nutrido grupo crítico de intelectuales centroeuropeos del primer tercio de siglo XX, expandido por Europa y por América Latina durante los años sesenta. Esa corriente se refleja, entre otras muchas, en la generación de jóvenes escritores argentinos que el crítico uruguayo Rodríguez Monegal bautizó valiéndose de un concepto psicoanalítico como los parricidas.

El presente continuo

Más allá de la ruptura con un sistema patriarcal o autoritario, entre los autores concentracionarios de la segunda guerra las razones del desajuste con el objetivismo francés son de otro calado y condición. Dos de ellos harán una mención expresa al objetivismo, marcando con él diferencias sustanciales que se refieren a cómo los elementos biográficos pueden ser considerados hechos y, por tanto, recibir la cualidad de concretos y objetivos, equiparándolos a los materiales con

los que se construye el relato de la historia, alterando el tiempo lineal de causa y efecto propio de la crónica. Esos autores son el español Jorge Semprún, que dedica una corta pero significativa reflexión a la palabra "vivencia" en varios de sus textos, pero sobre todo en *Ejercicios de sobrevivencia* [2012] (2016), y el húngaro Imre Kertész (1929-2016), en *Diario de la galera* [1992]. Ambos autores se encuadran entre los que abordan la tarea de elaborar imágenes a lo largo de todo un relato o novela a través de un minucioso análisis de su memoria emocional que no se agota en lo personal, sino que se liga a hitos de la historia política europea del siglo XX y ella se expande y recibe significados más complejos. En el caso de Semprún, su historia en el lager anuncia una larga reflexión sobre las raíces de Europa y sus soluciones políticas, actividad que le ocupará el resto de su vida.

Movido por sus recuerdos, el Semprún de la vejez se reencuentra con el joven que entra a formar parte del Movimiento de resistencia nazi (MOI). Teje la narración con frecuentes juegos de la memoria que se desplaza entre pasado y presente, que se adelanta y vuelve sobre sus pasos para intensificar la atención del lector y centrarlo en el meollo de su pensamiento, fluyendo a saltos, sin fragmentarse, en el que la memoria mantiene su unidad significativa. Detenido por la Gestapo y enviado al campo de Buchenwald, en el intersticio que da el distanciamiento de los años, el escritor reflexiona sobre el "discurso abstracto; bastante aterrador pero abstracto" (SEMPRÚN, 2016, p. 35), con el que le habían avisado al entrar en la militancia sobre las prácticas de tortura de la policía nazi a la que sería sometido con toda seguridad caso de caer en una de sus numerosas celadas.

Ese carácter del discurso, adelanta Semprún, no se debía, sin embargo, a la categoría de las palabras empleadas, por otro lado, bien concretas. La sensación de abstracto, es decir, la de ser algo ajeno, se mantenía incluso escuchando la "exhaustiva enumeración" de los tipos de porra y

de los efectos que producían cada una de ellas al golpear el cuerpo. Antes de la tortura, "porra" le era una palabra tan "clara" como "imprecisa: inos hallábamnos aun en el ámbito del idealismo objetivo". Es durante la tortura cuando "las palabras se tornaron más concretas [...] a tenor de cada dolor pude calibrar sin dudar lo con qué tipo de porra me enfrentaba" (SEMPRÚN, 2015, p. 26). Aunque español, Semprún escribe la mayor parte de su obra en francés, lengua en la que no encuentra una voz que exprese en un único término, como en alemán "Erlebnis" o en español "vivencia", "la vida como experiencia de sí misma" (2015, p. 155). Semprún se vale en varios textos del hiato entre cuerpo y palabra para inscribirse entre los escritores que se nutren de una metafísica de la experiencia y de ella se valen como recurso literario.

Hechos sin voz

Cuando se encuentra buscando canales literarios para dar forma a la novela que en ese momento tiene entre manos, *Sin destino* [1975], el premio nobel de literatura, el húngaro Imre Kertész, que al igual que Appelfeld y Améry sufrió prisión en varios *lager* durante la segunda guerra, entre ellos Auschwitz, plasmó en su *Diario* los problemas de una escritura que debe ser objetiva, es decir, una literatura que trate de hechos, pero desde la más honda subjetividad, planteando reflexiones metalingüísticas no tanto referidas a la construcción de una tipología de literatura de la Shoá como a la abertura de un espacio en el que dejar ver el proceso alienante de quien ha sufrido la invasión de la intimidad, del ser interno. Como observa Semprún, el que ha sido obligado a vivir en la promiscuidad padece un desgaste anímico por no poder realimentar la creatividad cotidiana y esencial al ser: "Más que el hambre, más que el sueño permanente, más que el ser golpeado, lo más difícil de soportar era la promiscuidad, darse cuenta de que nada, ni un minuto ni un segundo de la vida estaba protegida de la mirada y de la curiosidad de los demás [...]"

había un solo método: te recitas un poema y estás solo. Estás solo" (IMPRESCINDIBLES..., 2015).⁸

Refiriéndose a cómo encontrarle el espacio en la literatura al pulso y al tono de una subjetividad invadida, Kertész ve en el objetivismo francés tan solo una "venganza que sin embargo solo puede manifestarse con el ropaje disciplinado de la forma artística, o sea, cambiada, encantada, alienada" (KERTÉSZ, 2004, p. 76). Y enseguida expone los principales impedimentos para encauzar el discurso íntimo, aquellos que Améry identificara sin conseguir profundizar en sus causas porque tenía inflamadas las vías estéticas:

El principal problema [...] es que aquel que debería tomar la palabra no la puede tomar; el pobre sujeto no encuentra la nota en medio de la cacofonía; todos los tonos están ocupados. Debería hablar en el tono de la objetividad como figura parcial en el Todo: quizás no sea esta la tarea (como en *Sin destino*). Crear una superficie objetiva, metálica, en la composición (AMÉRY, 2013, p. 76-77).

Su propósito es encuadrar y fijar los hechos concentracionarios en el horizonte del totalitarismo ya que el nobel se vio forzado a sufrir tanto lo más crudo del Tercer Reich como del régimen comunista que se instaura en Hungría bajo dominio de la ex Unión Soviética entre 1949 y 1989.

Como Appelfeld, Kertész también reconoce el problema a través de la imagen sensitiva de la "alta temperatura" que supone la Shoá para expresar la imposibilidad de que ésta pueda ser abordada por la literatura. Y de un modo u otro, también coincide con él en la capacidad de fusión que muestra en concreto la metáfora, derritiendo las palabras, y, con ello, su fuerza de sentido y de significado. La cuestión que se le presenta a los autores críticos del totalitarismo es cómo tratar objetivamente el mundo subjetivo, que tras la reificación recibida en la *lager* se lo considera volátil y lábil, inestable y sin legitimidad para contar la historia de un modo que, además de real, sea verosímil. Cómo presentarla con el mismo estatus de verdad que nunca se le discute a un hecho histórico.

Tanto la valoración del húngaro como la de

⁸ Transcripción de la película *Imprescindibles: Semprún sin Semprún* (2015).

Appelfeld es, de nuevo, que las palabras se funden bajo ciertas temperaturas haciendo inviable la metáfora. Para el nobel, Kafka es, al igual que para el israelí, el referente porque consigue mantener su subjetividad: "El deseo de creatividad de kľafka no es más que una recuperación: reconquistar su individualidad arrebatándola a la historia. Mediante su imaginación somete al mundo que lo tiene sometido" (KERTÉSZ, 2004, p. 76). En opinión de Kertész, ningún arte "es capaz ya de mostrar la vida como un sistema de relaciones lógicas", aunque - continúa- "todo producto artístico (toda creación artística) es un sistema de relaciones lógicas" (2004, p. 14). Algunas de sus obras se dirigen a la invención de un lenguaje que se labra con el cuidado de un diamante.

La manufactura de imágenes

En su novela *Kaddish por el hijo no nacido* [1990], se vale de datos autobiográficos para elaborar una personificación del impedimento intrínseco de las formas estéticas para enfrentar el relato de la Shoá oponiendo dos imágenes, una ya elaborada y otra manufacturada. La primera, personifica la recurrente identificación de la literatura con la belleza en la mujer, la suya, a la que le une un vínculo pasional que no le permite escribir. La segunda, a cuya elaboración dedica la novela, se nutre de elementos biográficos que cristalizan en "una mujer calva sentada delante del espejo, con un bata colorada" que es finalmente la imagen que le representa. La explicación de su padre sobre las prácticas religiosas de la familia no consigue calmar el horror vivido de niño al sorprender a su tía sin la acostumbrada peluca con la que se presentaba en público y le provoca emociones contradictorias que resume en el horror que "ora me evocaba la idea de un cadáver, ora la de la gran ramera en que se transformaba por las noches en su dormitorio" y solo le queda "el espanto puro de los hechos" (KERTÉSZ, 2007, p. 31). Esa oposición de imágenes es el motor narrativo de Kertész que le propulsa por el espacio de la subjetividad invadida a la que solo le resta el "fracaso como

única vivencia realizable" (2007, p. 58).

Por todo ello, Kertész trae dos cuestiones relevantes que, al igual que Appelfeld o Améry, lo alejan de una simple contestación del canon. En primer lugar, propone la presentación de imágenes no como objetos sino como hechos que vienen a ocupar el lugar que las literaturas en su periodo flamígero de estetización extrema sobrecargan con formas simbólicas e interpretativas saturadas, a ejemplo de la metáfora o la alegoría construidas con imágenes cuyos elementos se unen automáticamente. En segundo lugar, la adopción del peso de lo autobiográfico como guía de orden para poder exponer los hechos culminantes del totalitarismo, respetando tanto la subjetividad y como la fidelidad a los hechos y dejando de lado lo que Semprún denominó el idealismo objetivo. Poner en conexión estos dos aspectos, en principio antagónicos, lo aproximaría al testimonio, si no fuera porque él siempre desmintió que su obra *Sin destino* fuera autobiográfica. La experiencia es inspiradora del relato, pero no una reconstrucción fidedigna de lo ocurrido.

Sobre el primer aspecto, Kertész, a semejanza de otros escritores de la época, tuvo que adscribirse o, por el contrario, marcar distancias con el movimiento literario liderado por Robbe-Grillet que el nobel lo considera más bien un desequilibrio psíquico. El objetivismo era para el húngaro, sin ambages, "una pseudobjetividad, un equilibrio que mide con cautela y del que poco a poco se desprende todo lo personal, dejando su sitio a una dudosa esquizofrenia: la esencia de ésta reside en que la totalidad exterior se ha instalado en el lugar de la subjetividad expulsada" (KERTÉSZ, 2004, p. 78). Este es el hecho vital y biográfico que preside la técnica narrativa de un cuento como "Casa tomada", de Julio Cortázar, construido con imágenes cuya fuerza reside en su ausencia de simbolismo y su representación concreta de hechos. Ausentes las abstracciones, hay en el cuento una presentación acumulativa de acontecimientos cotidianos cuyo extremo realismo imprimen en el lector una sensación de cosa oculta, como piezas de una narración

para armar. En él no nos encontramos con una alegoría, querer verla sería no haber entendido el giro sustancial que la literatura estaba dando en su emancipación de las formas estéticas finiseculares y, sobre todo, en los ajustes que se habían comenzado a realizar entre ella y la sociedad para poder representar los conflictos contemporáneos. Hacerlo estéticamente supone convocar a un lector activo.

La técnica de acumular hechos del día a día y detenerse en detalles que el lector conoce, lo lleva a éste a dotarlos de significados que revitalizan la comprensión del realismo cotidiano al mismo tiempo que nos revelan su lado extraordinario. Ese realismo está presente en "El hombre invadido" de la colección de cuentos recogidos bajo el título de *Absurdos* [1978], del argentino Antonio Di Benedetto, también preso concentracionario durante la dictadura de los años setenta) en quien la voluntad de incluir lo subjetivo tiene más que ver con algunas marcas de la tradición narrativa castellana que con confluencias con la corriente francesa. Recuerda al antídoto alegórico que Teresa de Jesús encontró en crear artesanalmente imágenes sin contenido conceptual previo, imágenes que pudieran ser accesibles a partir de la experiencia de vida o de fáciles comparaciones relacionadas con episodios cotidianos por alguien sin demasiada cultura para adquirir en el texto varias capas de interpretación que dependerían de la formación del lector.

Vivenciar en vez de significar

Estos autores ya van concretando la vía buscada por los aquí llamados concentracionarios para la creación del realismo subjetivo caracterizada no tanto por la minuciosa escritura del testigo, movido por su necesidad de documentar, sino por dejar fluir e inclusive subrayar las ausencias. Kertész escoge una escritura que "se caracterizará por cierta carencia, por la falta de "vida plena" [...] por una ausencia [...] que se corresponde con su época mutiladora. Esta técnica [...] solo triunfa [...] si la singularidad [...] lo fantástico [...] la actualidad y la ausencia de destino", concluye Kertész. Como en la autora castellana, como en el rumano

Appelfeld, "tienen el efecto de una vivencia viva" (KERTÉSZ, 2004, p. 26-27). Valga destacar que, no por acaso, Klemperer recoge en su diario que "la palabra afectiva más fuerte y generalizada que el nazismo puso a su servicio es *Erlebnis* [vivencial], refiriéndose, en la acostumbrada desmesura de la LTI "a las horas extraordinarias en que vibra la pasión", las horas en que se percibe "la acción del destino" (2004, p. 352). Klemperer muestra cómo el nazismo había extremado la intensidad emocional en el lenguaje como cortina de humo para ocultar la vacuidad ya denunciada por los intelectuales vieneses de inicios de siglo.

Contemporáneo a su diario, Ludwig Wittgenstein, le mide la temperatura a toda una época de equívocos lingüísticos y dirige sus aforismos reunidos en *Investigaciones filosóficas* [1958] a desmontar el embrujo, las ilusiones gramaticales, que el lenguaje ejerce sobre nosotros, desplazándose desde el campo de la metafísica hasta la observación de las circunstancias cotidianas. Para Wittgenstein entender es tener "una vivencia de tal índole" (2004, p. 155), neutralizando la trampa de creer que el hecho de "pretender decir" o "significar" ya implique la existencia de lo dicho en el ámbito del mundo físico. En sus anotaciones, más tarde recogidas como una serie de afirmaciones que desmontan los caminos sin salida de la lógica, advierte: "Tu idea era que este significar la orden ya ha dado a su modo todos esos pasos: tu mente echó, en cierta manera, a volar al significar y dio todos los pasos antes de que llegaras corporalmente a éste o aquél" (2004, p. 190-191). Si en refranero castellano se suele advertir de que "Del dicho al hecho hay mucho trecho", en el uso cotidiano del lenguaje finisecular europeo el dicho y el hecho parecen confundirse como siendo una misma cosa. Para marcar la diferencia, Wittgenstein enfatiza su querer decir adverbializando el sustantivo cuerpo. Es del cuerpo, precisamente desde donde hablan los autores concentracionarios y donde sitúan su *a eso me refiero*. El propio cuerpo que torturado se convierte en el peor enemigo, porque concreta el objetivo de extirparlo y extirparse del cuerpo social.

La afirmación que Wittgenstein hace de que es imposible vivir la propia muerte será, sin embargo, contestada por Semprún, quien tendrá como base de toda su literatura concentracionaria el hecho de haber vivido y atravesado su muerte en el lager. Ante acontecimientos imposibles o inimaginables el lenguaje debe, por tanto, tratarlos desde el artificio que sea capaz de dar rango histórico de hecho a una vivencia.

La comprensión por la experiencia

La "vivencia" en Semprún encuentra su sentido sin recurrir al énfasis en una experiencia que contradice las leyes lógicas de la vida. En un sentido reflexivo y emocional de la memoria que, lejos de agotarse en sí misma o en actitudes nostálgicas, crea posibilidades futuras desde la fuerza que imprime en el ánimo para hacerse siempre presente. Cuando, al regresar a París desde el campo de concentración de Buchenwald, asiste a la celebración del día de la rendición de Alemania "Una tristeza sin embargo me oprimía el corazón, un malestar sordo y punzante. [...] Había atravesado la muerte, ésta había sido una experiencia de mi vida [...]. En español: vivencia (expresa) la experiencia de la vida que la vida vive de sí misma, [que] es activa. Y está en presente, forzosamente. Es decir que se nutre del pasado para proyectarse en el futuro" (2015, p. 155)

Al aproximar este sentimiento al lector, su narración abandona la exposición lineal o cronológica. Por el contrario, avanza y retrocede acoplándose en los movimientos característicos de la lógica del recuerdo que lo muestran en su proceso crudo de elaboración. Semprún se para en los términos utilizados. Analiza palabras, elige y descarta. Las contextualiza, las deja momentáneamente y las retoma y reconduce más tarde, adheridas de otros elementos biográficos que ha ido acuñando en el propio acto de recordar. Tal como Wilhelm Dilthey la entendía, en Semprún "la vivencia sólo se transforma en experiencia de vida cuando el comprender nos conduce fuera de la estrechez y de la subjetividad del vivenciar, llevándonos a una región del todo y de lo universal" (2006, p. 104). Semprún no solo contesta

los nacionalismos sino que en los barracones de Buchenwald vio nacer una Europa que luchó por superarlos.

Muy diferente es la comprensión y, por tanto, la dirección dada a la vivencia dentro de los propósitos del discurso testimonial. En las primeras páginas de la "Introducción" a Dawson, *isla 10* [1987], el chileno Sergio Bitar (1940), asesor económico del gobierno de Salvador Allende recluido en un campo de prisioneros desde septiembre de 1973 hasta finales de 1974, afirma que escribe movido por la necesidad de "transmitir esa vivencia" (1987, p. 15). Sin embargo, en su relato hay un respeto absoluto a la exposición correcta del lenguaje, no hace comentarios metalingüísticos ni hace apreciaciones metapoéticas. Su esfuerzo de memoria y sus recursos lingüísticos se dirigen a recordar la secuencia de los hechos en orden cronológico que permita recoger los mínimos detalles vividos – días, horarios, lugares en los que estuvo – durante el año de reclusión que sigue a la caída de Allende, como una narrativa que quiere ganar fuerza de documento histórico. A pesar de manifestar sentimientos aún vivos, estos se refieren a la melancolía, pero sus fuerzas de movilización se considera finalizada cuando a su vuelta a Dawson durante el gobierno de Bachelet, del que también forma parte como en su día del de Allende, reconoce el restablecimiento del orden. Su relato es un acto de la memoria que considera que los hechos pertenecen al pasado y ya no pueden afectarlo.

A modo de conclusión

La vivencia del escritor concentracionario se caracteriza por presentar en el texto los hechos que lleva en sí, que lo contienen y que contiene siempre en presente, diferenciándose del acto de recordar, más propio del testigo cuya preocupación está en exponer los datos y hechos desde la voz de sus protagonistas, hasta entonces excluidos de la historia oficial. El que recuerda puede dar por concluido su pasado cuando el presente reconstruye la realidad perdida durante el confinamiento, mientras que el que vivencia, aun en una libertad precaria, hunde su psique en

hechos de la historia que explican su presente y determinan su futuro sin salir del confinamiento ni darlo nunca por terminado.

Referencias

AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Trad., notas y presentación de Enrique Ocaña. Valencia: Pretextos, 2013.

ARENTO, Hannah. *La condición humana*. Introducción de Manuel Cruz. Trad. de Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, 2003.

BITAR, Sergio. *Dawson. Isla 10*. Santiago: Pehuen, 1987.

DEKEL, Shachaf. *Conversation with Aharon Appelfeld | video por Shachaf Dekel*. 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jJkAP_5eNQ. Acceso en: 29 abr. 2022.

DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências Humanas*. Trad. de Marco Casanova. São Paulo: UNESP, 2006.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos*. Alba editorial. Tradução de Antón Dieterich. [S. l.], [2001]. Disponible en: <https://www.ugr.es/~filosofia/terapias/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>. Acceso en: 29 abr. 2022.

IERARDO, Esteban. La Carta de Lord Chandos o sobre la condición inefable de la realidad. En: HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos*. Alba editorial. Tradução de Antón Dieterich. [S. l.], [2001]. Disponible en: <https://www.ugr.es/~filosofia/terapias/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>. Acceso en: 29 abr. 2022.

IMPRESINDIBLES: Semprún sin Semprún. Dirección: Yolanda Villaluenga. [S. l.]: RTVE impresindibles, 27 mar. 2015. 1 vídeo (1h 1min 48s), color. Disponible en: <https://www.rtve.es/alicarta/videos/impresindibles/impresindibles-semprun-sin-semprun/3065961>. Acceso en: 29 abr. 2022.

KERTÉSZ, Imre. *Diario de una galera*. Trad. de Adan Kovacsics. Barcelona: El acantilado, 2004.

KERTÉSZ, Imre. *Kaddish por el hijo no nacido*. Trad. de Adan Kovacsics. Barcelona: El acantilado, 2007.

KLEMPERER, Victor. *LTI La lengua de tercer Reich*. Apuntes de un filólogo. Barcelona: Editorial Minúscula, 2001.

LA NACION ARGENTINA. Alain Robbe-Grillet. Brindis con un inmortal. *La Nación*, [S. l.], 21 ago. 2002. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/alain-robbe-grillet-br-brindis-con-un-inmortal-nid221685>. Acceso en: 29 abr. 2022.

MARTI FONT, José María. El 'nouveau roman', en tinieblas. Muere Alain Robbe-Grillet, el escritor francés que subvirtió las reglas del relato clásico. *El País*, [S. l.], 18 feb. 2008. Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/02/19/cultura/1203375602_850215.html. Acceso en: 29 abr. 2022.

OCAÑA, Enrique. *La herida Améry: Más allá de la culpa y la expiación*. Valencia: Pretextos, 2013.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.

PITA, Antonio. Aharon Appelfeld, memoria literaria del Holocausto. El autor y superviviente de la Shoá muere en Israel con 85 años. *El País*, Madrid, 6 enr. 2018. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/01/05/actualidad/1515168835_446119.html. Acceso en: 29 abr. 2022.

SEMPRUN, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets editores, 2015.

SEMPRUN, Jorge. *Ejercicios de sobrevivencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets, 2016.

TOAFF, Daniel. ENTREVISTA a Primo Levi, 1982. 1 vídeo (29min 03s). Entrevistador Daniel Toaff. Publicado pelo canal Pliego Suelto. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yjbsl5Py-k>. Acceso en: 29 abr. 2022.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 2004.

Pilar Roca Escalante

Doutora em Filosofia e Letras pela Universidad Autónoma de Madrid (UAM), em Madrid, Espanha. Professora titular da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa, PB, Brasil.

Endereço para correspondência

Pilar Roca Escalante

Universidade Federal da Paraíba

Departamento de Letras Estrangeiras Modernas

Centro de Ciências Humanas, Artes e Letras

Cidade Universitária, Campus, 58051-900

João Pessoa, PB, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.