

¿Se puede morir de decir?^{1,2}

Sarah Kofman, Primo Levi

Rachel Rosenblum

*Se taire est interdit
Parler est impossible.*
Elie Wiesel

*Tambourin sonore qui emplit
la raison de fils sanglants.*
Serge Villechenoux

*And till my ghastly tale is told
This heart within me burns.*
Samuel T. Coleridge³

INTRODUCCION: EL AIRE IRRESPIRABLE DE LA ESCRITURA

Las grandes catástrofes históricas se reconocen por el silencio estupefacto que dejan en su estela, silencio que a menudo no se disipa más que para dar lugar a las falsificaciones de la memoria. Entre silencio y falsificación se abre una tercera vía. Para los sujetos que son capaces de ello, esta vía consiste en decir lo que ocurrió, en escribir en primera persona. Esta tercera posibilidad está doblemente valorizada. Ofrece antes que nada un testimonio

¹ Este trabajo fue presentado en una versión más extensa, en Lima en abril de 1998, en el coloquio “En el Umbral del Milenio”, ciertos aspectos del cual están evocados en el *Bulletin de la SPP*, n° 50.

² Publicado en: *Revue française de Psychanalyse*, Año 2000, vol. 64, n° 1, pp. 113-137.

³ Callarse está prohibido / Hablar es imposible (Elie Wiesel); Tamborín sonoro que llena la razón de hilos sangrientos (Serge Villechenoux); Mientras mi horrible historia es callada, este corazón me quema el pecho (Samuel T. Coleridge).

público. Permite la irrupción en la escena social de una verdad indecible o prohibida. Se supone luego que ejerce una función catártica. El autor del testimonio se deshace así de un horror demasiado pesado para cargar. Puesto en palabras, su sufrimiento se haría compartible. De este compartir se trata aquí, y de su poder de otorgar la paz. Está permitido dudar de este poder.

Más allá del hecho de que sólo se abra a sujetos capaces de escribir, la vía de la escritura se revela peligrosa. Se puede morir porque algunas cosas nunca hayan sido dichas. Pero también puede morirse porque hayan sido dichas, porque hayan sido “mal” dichas, o “mal” escuchadas, o “mal” recibidas. Así, habrían buenas y malas maneras de decir, buenos y malos interlocutores, escrituras salvadoras y escrituras fatales. Creyendo ajustar el destino del horror, ciertos textos no hacen más que precipitar en él a sus autores. Algunos textos pero no todos. Mientras las “sublimaciones” se queden a distancia del trauma, parecen tener una función vital. Permiten “tolerar lo intolerable”, “pensar para no morir”. Le permiten al escritor soportar. Pero la escritura de sí puede también acercarse a las quemaduras de la infancia, desembocar sobre una exposición pública del odio sentido por otras víctimas, reavivar la vergüenza y la culpabilidad. ¿Qué pasa entonces?

¿Se puede morir de decir la catástrofe? ¿Hay que ver la elección de la divulgación, con todo lo que conlleva de retorno de los afectos, como un giro fatal? Es esta relación entre la muerte y la escritura⁴ la que deseo interrogar a propósito de ciertos

⁴ El vínculo entre la escritura y la muerte es un tema recurrente en la literatura psicoanalítica: El parricidio en *Dostoievski* (Freud, 1927), el infanticidio en *Dostoievski y Flaubert* (Marie Thérèse Sutterman), el matricidio en *La escritura matricidia de Joyce* (Jacques Trilling), la fantasía de ser enterrado vivo en *Los enterrados vivos* (Murielle Gagnebin). Que toda creación pueda poner al sujeto en peligro no es una idea nueva. Ya en 1965 el primer número de la *Revue Française de Psychanalyse* contiene varios textos esenciales. Janine Chasseguet centra su atención sobre el concepto de reparación de sí y del objeto en el acto creador (1963). Michel de M'Uzan, en cambio pone el acento sobre el aspecto dramático del acto de escribir, sobre sus fuentes destructivas, agresivas. “No hay idilio, pero una tentativa aleatoria y siempre amenazada. (...) El proceso creativo es un drama.” Es frente a una situación traumática, cuando no reina más el narcisismo primario, que un sujeto de deseo va a intentar elaborar la experiencia. Esta elaboración se acompaña de odio. “De este odio, siempre indeciso en su orientación, listo para dirigirse hacia el exterior o para dirigirse contra el sujeto mismo –y por ello a menudo cercano al crimen–, la obra verdadera siempre guarda la huella.”

escritores-sobrevivientes y del momento en el que la violencia del relato que llevan en ellos parece arrastrarlos, barrerlos, aniquilarlos. Sarah Kofman se mata. Primo Levi salta al vacío. Pero, me dirán, quizás no hay ninguna relación directa entre el proceso a lo largo del cual cierto número de sentimientos insostenibles se encuentran en la plaza pública y la muerte de los que han padecido y expresado esos sentimientos. Después de todo, Primo Levi estaba viejo, Sarah Kofman gravemente enferma. Podríamos reconstituir otros numerosos itinerarios que conducen a su muerte. Un duelo puede esconder otros. El trauma histórico del que fueron víctimas podría enmascarar otros dolores menos grandiosos. Subsiste una duda.

Podemos por ejemplo preguntarnos por qué el poeta Paul Celan se dio la muerte. Cuando se trataba de hablar de Auschwitz es el único, dijo Georges Steiner, al que las palabras no le hayan faltado. Paul Celan encontró las palabras justas y las encontró en el idioma de los asesinos. Habiendo encontrado estas palabras, Paul Celan se suicida en París en 1970, en la cima de sus poderes, víctima de una “desolación abrumadora...”. ¿En qué consiste esta “desolación”?⁵ Y, ¿qué vínculos tiene con la tarea del testimonio?

Varios escritores que volvieron de la deportación intentan responder a la misma pregunta. Uno (Jorge Semprún) fue preso político; el otro (Michel del Castillo) fue internado en un campo de trabajo cuando tenía nueve años, después de que su madre, refugiada española, y él mismo fueran denunciados por su propio padre. El tercero, Robert Antelme, es uno de los primeros escritores de lengua francesa en haber propuesto un testimonio sobre el universo de los campos.

Robert Antelme escribe lo siguiente: “El hecho de haber encontrado las palabras para escribir *L’espèce humaine* [La especie humana] me ha herido definitivamente.” (R. Antelme, 1996). Esto es lo que escribe, a su vez, Michel del Castillo: “Contrariamente a lo que tanta gente imagina, la escritura no consuela de nada. Mientras más horado en las palabras, más se ahonda mi desgracia. Cada libro agrava mi estado. Uno termina por morirse, no de lo que vivió, sino de lo que escribí...”. (M. Del Castillo, *Libération*, 27 de mayo de 1998). Jorge Semprún también plantea

⁵ G. Steiner, *The Long Live of the Metaphore*, 1987. Ver también el trabajo de J.-F Rabain, 1998.

explícitamente el problema de una escritura que sería mortífera. Algunos temas no pueden ser abordados impunemente. Entonces hay que elegir, ya sea vivir, ya sea escribir, subraya en un libro significativamente llamado *L'écriture ou la vie* [La escritura o la vida] (1994)⁶. Hay que elegir entre “el silencio zumbador de la vida” y el “ejercicio mortal de la escritura...”. “La escritura me hundía a mí mismo en la muerte, me sumergía en ella. Me ahogaba el aire irrespirable de mis borradores. Fracasaba en mi tentativa de decir la muerte para reducirla al silencio. Si hubiera seguido, es indudablemente la muerte quien me habría vuelto mudo...”. Semprún practica entonces una “amnesia voluntaria”, una amnesia que consiste en “devenir otro para seguir siendo uno mismo”, en cambiar de tema para seguir vivo. No sabría contar el horror “más que a un precio exagerado, al precio de mi propia supervivencia, de cierto modo, la escritura me traía sin cesar la aridez de una experiencia mortífera...” (*L'écriture ou la vie*, p. 235 y ss.). No podríamos plantear el problema de mejor manera⁷.

Sin embargo Semprún logra escribir y también sobrevivir. ¿Se puede entonces decir la catástrofe sin morir por ello?⁸ ¿Pero cómo decirla? ¿Y a quién decírsela? ¿Cuáles son, en otros términos, las modalidades de los “buenos relatos”, de los relatos a los que se sobrevive? Estos son los interrogantes que van a guiar la reflexión siguiente. Estas preguntas se dirigen a cada uno de nosotros, pero en particular a los psicoanalistas. En efecto, son los psicoanalistas quienes deben modular la palabra por la escucha, mantener la posibilidad de una elaboración frente al horror. Les compete estar presentes hasta el final. Acoger el relato. Detengámonos particularmente en dos de estos relatos: el de Primo Levi; el de Sarah Kofman, y sobre el lugar que tienen estos relatos en la biografía de sus autores.

⁶ Cfr. Marie-Claude Schapira, 1996.

⁷ Cfr. Presentación de Eva Weil. Coloquio de Cérisy, agosto de 1998 y *Revue française de psychanalyse*, n°1, 2000.

⁸ Pero como lo subraya Semprún con insistencia, no se trata realmente de la misma catástrofe: la experiencia de los campos de deportación y la de los de exterminación colectiva están cercanas, pero son distintas. (Comentario sobre la obra de Ruth Kluger, *Prix de la Mémoire de la Shoah*, Paris, Diciembre de 1998).

PRIMO LEVI

¿SOBREVIVIR POR LA ESCRITURA?

Primo Levi muere tirándose por el hueco del ascensor de su edificio turinés el 11 de abril de 1987, día del aniversario de la liberación de Buchenwald. Este suicidio⁹ viene paradójicamente a cerrar una existencia que parece activa y feliz, una existencia que aparenta una serena creatividad. Esta creatividad parece milagrosa cuando sabemos que el escritor italiano nacido en 1919, vivió los primeros años de su adultez en Auschwitz, donde fue internado a los 24 años, y que sólo logra escapar a la exterminación gracias a un empleo de químico que tiene en la fábrica IG Farben del campo de concentración.

La carrera de Primo Levi, a menudo citada como ejemplo, nos permite creer que es posible por el testimonio, deshacerse del horror¹⁰. Como San Jorge derrotando al dragón, Primo Levi demostraría a los incrédulos que el relato permite superar el trauma. Encarna una utopía que cada uno creería verdadera: la escritura cura, permite sobrevivir. Primo Levi, él mismo, no duda en defender esta tesis, presentando su escritura como una tentativa de normalización, como un medio de escapar al estatus “sagrado”, como un medio para sustraerse de la mortífera fascinación de la experiencia horrible. “Escribiendo, dice, encontraba pizcas de paz, volvía a ser un hombre: un hombre entre los otros, ni mártir, ni infame, ni santo. Uno de esos hombres que fundan una familia y que miran hacia el porvenir como hacia el pasado.” Y con lucidez, Primo Levi subraya la dimensión terapéutica de su escritura. Si cuenta, no siempre lo hace en nombre de los desaparecidos. Es al contrario para poder final-

⁹ La tesis sobre el suicidio de Primo Levi es objeto de controversia. Varios autores hablan de un accidente, pero es incontestable que Primo Levi había entrado en una depresión grave sobre el final de su vida. Además, sé el gusto de Gilbert Diatkine por haber particularmente insistido sobre el carácter sutil e indecible de la causalidad que lleva del relato al suicidio. Así, podríamos haber escrito un texto sobre dos actos últimos de control, la autobiografía y el suicidio, interpretando de otro modo la coincidencia entre el tiempo de la escritura de sí y el de la muerte que uno se da. (Respecto a esto podemos referirnos al texto de Bela Grunberger, “Le suicide du mélancholique”, 1996).

¹⁰ Su creatividad se manifiesta en una serie de libros de los cuales varios se han convertido en clásicos, y particularmente: *Se questo è un uomo* (1947); *La tregua* (1963); *Il Sistema Periodico* (1975); *Se non ora, quando?* (1983); *Ad Ora Incerta* (1984); *I Sommersi e I Salvati* (1986).

mente deshacerse de ellos. “Sería incapaz de decir si lo hacemos (si testimoniamos) por una suerte de obligación moral hacia aquellos que se han callado, o por el contrario, para librarnos de su recuerdo. Lo cierto es que obedecemos a un impulso potente y duradero...”.

El impulso es potente, pero su poder protector es menos duradero de lo que parece. Este poder parece gastarse. Llega en efecto el momento en el que la escritura de Levi cesa de servirle de égida. ¿Pero se trata realmente de la misma escritura? ¿No practica el escritor turinés diferentes registros, véase antinómicos? Si Levi pudo sobrevivir gracias a su poder de escribir, ¿no saltó al vacío, víctima de este mismo poder? Quizás podemos leer su obra como una suerte de cruce de escrituras, como un viaje iniciático que consiste en volver a la experiencia de los campos, después de haberse desviado y después de haberse alejado de ella. El desvío lleva a Levi a transformarse por un tiempo en escritor de ciencia ficción con *Storie Naturale* (publicado en 1966 bajo seudónimo) y con *Vizio de forma* (1971). El alejamiento pasa por el estilo mismo de Primo Levi. Es característico de su manera de ser escritor, y es abiertamente reivindicado.

UNA ESTETICA RACIONALISTA

En varias ocasiones, Primo Levi toma posición contra las formas de escritura que cultivan la oscuridad. Rechaza igualmente los escritos cuyo alcance fuera ante todo expresivo. Levi muestra condiciones pedagógicas: la escritura sirve para disipar las ambigüedades. La historia que cuenta es quizás horrible. Quiere sin embargo contarla de manera clara, analítica, con un estilo casi clínico. Así, la imagen que da de la experiencia de los campos es tanto más fuerte que ha borrado de ella el *pathos*. Pero privada de *pathos*, ¿sigue siendo verídica?

Primo Levi parece dudarlo, ya que en un momento dado muestra la necesidad de completarla, de abrirse hacia una escritura mucho más incierta, de adoptar un registro fuertemente expresivo. El ensayista-cronista se transforma entonces en poeta. Sabemos que esta evolución se cierra con un suicidio. Esta tragedia nos lleva entonces a interrogarnos sobre la estética de la cual Levi pretendía ser el defensor. ¿Era esta estética solamente

el resultado de una elección intelectual, la marca de una fidelidad a un ideal encarnado por los enciclopedistas?

¿No revelaba también una estrategia protectora? ¿Era entonces una imitación voluntaria del decir, una suerte de censura dictada por la angustia, una puesta a distancia del horror, un temor del que la muerte mostraría retrospectivamente que era justificada?

Subrayemos, en todo caso, la presencia obsesiva, en el corazón de la escritura de Levi, de ciertos escritos que, citados o traducidos, representan todo lo que Levi rechaza activamente. Ciertos textos puntúan su obra, como otros tantos monumentos, la dominan como otras tantas balizas. ¿Adónde llevan estas balizas?

UNA ESCRITURA HECHIZADA. EL ESPECTRO DEL VIEJO MARINO

“Since then at *an uncertain hour*,
That agony returns
And till my ghastly tale is told
This heart within burns...”¹¹

Aquí tenemos una cita tomada de Coleridge. Se trata de un pasaje de *La Rima del Anciano Marinero*, de una estrofa que, precisamente, está consagrada al relato de la experiencia horrible. “At an uncertain hour”, “*Ad Ora Incerta*” ... estas palabras son también las primeras del poema “*El Sobreviviente*” (4 de febrero de 1984). “*Ad ora incerta*” será también el título que Primo Levi dará a un poemario publicado en 1984 por Garzanti. Los versos de Coleridge figuran nuevamente en exergo de *I Sommersi e I Salvati*, publicado en 1986 por Einaudi. Las volvemos a encontrar en el *Sistema periódico* y se vuelven a retomar en las entrevistas que Primo Levi concede a *Nuova Italia* (1981), a *La Stampa* (1986) y a *Partisan Review* (1987). Estos versos se convierten entonces en una suerte de emblema, una carta de visita. A medida que su vida avanza, Primo Levi mide lo que tiene en común con el viejo marinero de Coleridge. Esta presentación

¹¹ Desde entonces a una hora incierta, aquella agonía retorna. Y hasta que mi horrible historia sea contada este corazón quema por dentro. [Tr. Del traductor]

de sí deliberada, ¿reenvía a un deseo de confesión? ¿Se trata más bien de una suerte de identidad-caparazón, de un camuflaje protector?¹²

En realidad, parece ser ambos. Por un lado, permite la puesta a distancia de un afecto insostenible. Por otro, anuncia el despertar o el retorno de la experiencia atroz. Atravesando la obra de Primo Levi como un hilo rojo, retrasa, pero hace inevitable la toma de conciencia explícita que sale a la luz en estos últimos escritos.

Esta toma de conciencia no se hace impunemente. En *Les naufragés et les rescapés* [Los naufragos y los salvados], Levi describe así su condición de sobreviviente: “Nosotros, favorecidos por la suerte, hemos intentado, con más o menos saber, contar no solamente nuestro destino, pero el de los otros, el de los sepultados. Pero es un discurso que hacemos por cuenta de un tercero. Es el relato de cosas que hemos visto de cerca, no vivido a nuestra cuenta. Hablamos en su lugar por delegación...” Levi intenta aquí desvalorizar la palabra de los testigos de los cuales hace parte, de hacer como si el único testimonio verdadero sólo pudiera emanar de los que, precisamente, fallecieron. Estos escrúpulos son excesivos: ningún ser vivo puede en efecto contar el momento de la muerte. El único relato posible es precisamente el suyo. Pero, en el fondo, Levi querría ser el autor del relato superficial que denuncia, de un relato exterior al verdadero sufrimiento, de ese relato que sería el hecho de una suerte de pasante compasivo. Levi querría desconocer la manera en que el sufrimiento y la muerte de sus compañeros está inscrita en él. Sin embargo su poema fetiche dice en voz alta lo que él quiere callar. Es cierto, el viejo marino ha sobrevivido, pero no es más que el eco del sufrimiento de sus compañeros.

“Each turned his face with ghastly pang
and cursed me with his eye. [...]
I could not draw my eyes from theirs [...]
The pang, the curse with which they died
Had never passed away”^{13 14}

¹² Françoise Carasso estudia con precisión la poesía en la obra de Primo Levi, *Primo Levi, le parti pris de la clarté*, [Primo Levi, la elección por la claridad] Berlin, 1997. Su trabajo ha influenciado significativamente este texto.

De la culpabilidad siempre viva, frente a la maldición de la mirada de los muertos, Kafka será el segundo revelador.

KAFKA: EL PROFESOR DE CULPABILIDAD

Al principio de los años 80, el editor italiano Einaudi decide publicar nuevas traducciones de una serie de clásicos de la Modernidad. Natalia Ginzburg traducirá *Madame Bovary*; Italo Calvino, *Lord Jim*. Primo Levi es solicitado para traducir *El Proceso* de Franz Kafka. Levi acepta y su traducción (1983) es de hecho bastante mal recibida (Anissimov, 1996).

Levi tiene excelentes razones para aceptar. Entendemos la seducción que puede ejercer sobre él el alemán analítico, conciso, del escritor checo, pero rápidamente se da cuenta que tendría que haber rechazado. El rigor de la escritura kafkiana está al servicio de un discurso equívoco, de un universo lleno de solicitudes oscuras. Primo Levi se pone en peligro traduciendo a Kafka. Esto es lo que dice en una larga entrevista concedida a *La Stampa*:

“Con o sin razón, conscientemente o no, siempre intenté pasar en mis escritos de la oscuridad a la claridad. Me percibo como una suerte de filtro, como una bomba aspirante. Aspiro aguas sucias, las vuelvo a echar purificadas, transparentes, casi estériles. Kafka sigue el camino inverso. Desaparece en las profundidades, huyendo a interminables alucinaciones. Nunca filtra lo que se le presenta. El lector se siente contaminado. Los escritos de Kafka están llenos de gérmenes [...] *El Proceso*, concluye Levi, es un libro enfermo. Leyendo a Kafka descubrí que tenía defensas inconscientes. Estas defensas se derrumbaron cuando empecé a traducir. Me vi profundamente vinculado al destino de Joseph K... Así como Joseph K..., empecé a acusarme a mí mismo.”¹⁵

¹³ Cada uno tornó su rostro de horrible angustia, y me maldijo con los ojos [...]

No pude retirar mis ojos de los suyos [...]

El dolor, la maldición con la que murieron nunca cesó [Trad. del autor].

¹⁴ En un sorprendente ensayo de psicoanálisis aplicado, Stephen Weissman (1976) se ha extendido largamente sobre el sentido que hay que atribuir a semejante culpabilidad en la obra de Coleridge. Un verso de este poema le da el título al libro de Robert Jay Lifton, *Death in life*.

¹⁵ Anissimov, 1996, pág. 547.

Primo Levi se resiste. Lo vemos aquí abandonar el lenguaje del químico por el de un biólogo donde ya no se trata simplemente de higiene, sino de pureza, y donde ya no es una cuestión de pureza, sino de inocencia. Tomada muy de cerca, la escritura kafkiana ya no permite el desapego. Esta escritura representa un salto hacia los miasmas, un poder contaminante particularmente doloroso para quien obligado a traducirla, a retomarla por su cuenta, la siente infiltrarse en él, quebrar sus defensas. El escritor italiano se siente profanado, reenviado a un rol del que creía haberse salido, a la identidad temida que los romanos asocian a la noción de *sacer*¹⁶ o los hebreos a la de *kaddosh*. Se ha vuelto monstruoso una vez más, impropio a la compañía de los demás hombres.

La escritura precisa de Kafka ha servido de instrumento para una pedagogía de la culpabilidad. Pedagogía tanto más fuerte que se dirige a la víctima, pedagogía eficaz, como lo demuestran las vehementes protestas del poema que Levi ha llamado *El sobreviviente* (4 de febrero de 1984).

Since then, at an uncertain hour
 Depuis lors, à une heure incertaine
 Cette souffrance lui revient
 Et si pour l'écouter, il ne trouve personne
 Dans sa poitrine, le cœur lui brûle...
 Il revoit le visage de ses compagnons
 Livides au point du jour[...]
 “Je n'ai supplanté personne, je n'ai usurpé le pain de personne
 nul n'est mort à ma place.
 Personne! Personne!
 Retournez à votre brouillard
 Ce n'est pas ma faute si je vis et respire, si je mange et je bois.
 Je dors et je suis vêtu...”¹⁷¹⁸
 Primo Levi, *Ad Ora Incerta*, 1984

¹⁶ Cfr. Mary Douglas, 1966, *Purity and danger*. Nathalie Zaltuman, 1999, *Homo sacer*. El hombre matable.

¹⁷ Since then at an uncertain hour / Desde entonces, a una hora incierta / Este sufrimiento le vuelve / Y si para escucharlo, no encuentra a nadie / En su pecho, el corazón le arde... / Vuelve a ver el rostro de sus compañeros / Lividos al alba [...] / “Yo no suplanté a nadie, no le robé el pan a nadie / Nadie murió en mi lugar. / ¡Nadie! ¡Nadie! / Vuelvan a su niebla / No es mi culpa si vivo y respiro, si como y bebo. / Duermo y estoy vestido...” [N. del T.]

¹⁸ Esta cita de Dante es particularmente inexacta. En su inexactitud misma, permite designar

Recordemos la progresión que lleva de una cita inglesa a ser retomada en italiano; de una evocación en tercera persona (il revoit) a una denegación en primera persona (je n'ai supplanté personne); de la descripción (à une heure incertaine) al grito (Personne! Personne!). Con este poema termina un itinerario de cuarenta años, el itinerario que lleva a Primo Levi desde la distancia deliberada de un enciclopedista del horror hasta el corazón de la experiencia horrible.

UN RECORRIDO Y DOS ENLACES

Así resumido, el recorrido de Primo Levi puede contarse como el que va de una escritura analítica –de una escritura pantalla– hasta una escritura a rostro descubierto, hasta una escritura de riesgo. Este recorrido es posible por la presencia de un doble enlace.¹⁹

El primero de estos enlaces, la primera de estas balizas –o de esas sirenas listas para atraer a Levi hacia las profundidades– es, como hemos visto, *La Rima del Anciano Marinero*, donde Coleridge propone el cruce desasosegante de dos temas. Es sobre todo la historia del pasante interpelado por el narrador de un desastre, situación que evoca el encuentro de ahora en más paradigmático entre sobrevivientes implorando que se los escuche y un público que se desinteresa por sus relatos. Es también el relato en el que el narrador-sobreviviente dice su culpabilidad respecto del albatros que ha matado, y respecto de aquellos que han muerto ahogados luego de este crimen.

La Rima del Anciano Marinero juega aquí el papel de una evocación aún distante de la experiencia horrible, experiencia cuyo horror está significada en la imaginería romántica de un siglo XIX amante de holandeses voladores y de balsas de medusas. Pero estos elementos pintorescos no logran esconder un

y ocultar a la vez un tema fuertemente tematizado en el canto XXXIII del Infierno y una transgresión rodeada de una vergüenza sin nombre en los campos de la muerte: el canibalismo. (Comunicaciones verbales de Claude Avram y de Samuel Zysman.)

¹⁹ Sobre la noción de itinerario, de distancia, de cruce de escrituras, encontré reflexiones muy cercanas a estas en las tesis propuestas por Steven Jaron en su conferencia dedicada a Sarah Kofman y a Marcel Cohen, Coloquio de Cérisy, agosto de 1998.

elemento crucial: el relato reposa por completo sobre la inexplicable amplitud de la culpabilidad ligada a la muerte de un ave.

El segundo enlace que fue tratado, *El Proceso* de Kafka, radicaliza este tema con una culpabilidad sin origen. La culpabilidad no se vincula más, como en Coleridge a un motivo difícilmente explicable (la muerte del albatros). El Joseph K... del Proceso es culpable, pero nunca sabremos de qué. La escritura de Kafka va hasta el fondo de lo que Coleridge se contentaba con sugerir demostrando que la culpabilidad puede ser tanto más fuerte en cuanto no tiene motivo o en tanto desafía la razón eligiendo manifestarse en aquellos que tendrían que haber sido exentos: las víctimas.

SARAH KOFMAN

Sarah Kofman tuvo un padre, el rabino Berek Kofman. Es arrestado el jueves 16 de julio de 1942 en la redada del Vel' d'Hiv. Tuvo dos madres. En febrero de 1943, una redada de la Gestapo dispersa los que quedan de la familia. Salvada por la que será su madre adoptiva –Memé– Sarah reniega, por ella, de su primera madre. Un padre asesinado. Una madre de más. Sarah Kofman se dará la muerte medio siglo más tarde, el sábado 15 de octubre de 1994.

Su muerte fue anunciada así²⁰: “Sarah Kofman, nacida en París en 1933, era profesora de filosofía de la Universidad de París I-Sorbona. Había publicado 27 ensayos, la mayoría editados por Galilée, todos de filosofía (...) en 1970 (...) *L'enfance de l'art* (Payot) [La infancia del arte] proponía un estudio de la relación de Freud con el arte que le valió el reconocimiento de Jacques Derrida (...). En 1972, publica (...) *Nietzsche et la métaphore* [Nietzsche y la metáfora]”. Sarah Kofman tuvo una carrera filosófica llevada sobre estos dos frentes, freudiano y nietzscheano. Pero, Marc Ragon escribe: “Desde la publicación de *Rue Ordener, rue Labat* [Calle Ordener, calle Labat] (1994), Sarah Kofman atravesaba una grave depresión (...) tenía el sentimiento de haberle puesto un punto final a su obra al volver sobre su infancia (...)”.

²⁰ Marc Ragon. *Libération*, 18 de octubre de 1994.

En su brevedad, en su involuntaria brutalidad, el relato del periodista sugiere un vínculo causal entre un decir y una muerte. Al término de una obra abundante, el relato autobiográfico provocaría una grave depresión que la lleva al suicidio. La secuencia causal podría, claro está, ser invertida (la depresión desencadenaría el gesto autobiográfico) o también recusada: durante los treinta años en los que Sarah Kofman no cesa de escribir, habla a menudo de su experiencia y lo hace de distintas maneras.

Reconozcamos sin embargo que si efectivamente habla mucho de ella, logra evitar o excluir ciertos modos, demasiado directos, de hacerlo. Existen en cambio registros con los que juega con gusto. Estos registros son, para retomar un vocabulario que comparte con Jacques Derrida, “farmacéuticos”. Su virtud es —en una suerte de leimotiv kofmaniano— de “hacer tolerable lo intolerable”.

Los registros “farmacéuticos” son tres. Se trata primero de trabajos de exégesis, de reflexión filosófica (Freud, Nietzsche, Platón, Derrida). Se trata luego de trabajos de estética: Sarah Kofman multiplica los análisis de obras figurativas en las que se expresa la angustia (Goya), se supera (Rembrandt) o se metamorfosea (Leonardo Da Vinci). Estos trabajos sobre la figuración parecen hoy constituir otras tantas confesiones. Sólo son leíbles como tal en el *après-coup*. En un tercer registro, Sarah Kofman se dedica a escribir biografías intelectuales (Hoffman, Wilde, y una vez más Nietzsche). Una estrategia de puesta en abismo le permite expresarse por “heterobiografía”, describir (como dice Françoise Collin) “en el cuerpo textual del otro”. Logra así hablarse en tercera persona, describirse indirectamente, designar una serie de “embajadores” de ella misma, evitar los peligros de la “subjetivación”.

Queda un último registro que nada tiene de “farmacéutico”: registro directo, brutal, sin posibilidad de desplazamiento. Está hecho de fragmentos autobiográficos, de sucesos aislados, de relatos de sueños. Durante un largo tiempo este cuarto registro sólo existe en un estado intersticial. La obra de Sarah Kofman pasa de un registro farmacéutico a otro, tratando de evitar, o de diferir la intrusión de este cuarto tipo de escritura. Pero los registros van a juntarse, a deslizarse unos sobre otros, a combinarse. En un momento dado, Sarah Kofman reunirá los fragmentos de autobiografía que surgían aquí y allí a la superficie de sus

escritos para hacer de ellos un relato explícito y continuo. Ni fragmentario, ni onírico, es un testimonio del que se hace cargo un Yo, una confesión de la que están excluidos todos los elementos inesenciales para dejar que sólo subsista la unidad brutal de la tragedia. Muerte del padre. Conflicto entre las madres. Horror ligado a la exposición del odio.

La progresión que lleva a la convergencia de registros y a la decisión autobiográfica tomará cerca de treinta años. Sigamos entonces de un registro a otro, el relato de sí que propone Sarah Kofman. Reconstituyamos las etapas de un itinerario que zigzaguea entre los “decires” que matan y los que alivian, entre los que posponen el término y los que lo precipitan, entre los que se revelan irreversibles y los que permiten ganar tiempo. Contamos cuatro etapas.

1963-1976 LA INFANCIA DEL ARTE Y EL APRES-COUP

La infancia del Arte es una reflexión sobre Freud, sobre la figuración y sobre las estrategias (el desplazamiento, la sublimación) que apuntan a “hacer tolerable lo intolerable”. La tapa del libro está adornada con el “cartón de Londres” de Leonardo Da Vinci. Santa María y Santa Ana tienen dos niños jugando (el niño Jesús, San Juan Bautista). Para Freud, de quien Sarah Kofman retoma aquí el análisis²¹, la sonrisa teñida de dulzura que se ve flotar sobre los labios de Santa Ana manifiesta una mentira sin la cual la situación evocada habría sido intolerable para el pintor. “La infancia de Leonardo –escribe Freud– fue tan singular como

²¹ En una nota adjunta en 1923 a su *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Freud evoca el “cartón de Londres”. Esta obra suscitará sin cesar los comentarios en Francia a partir de los años 70. “Prima ricordanza della mia infanzia” constituye uno de los capítulos de *Construction de l'espace analytique* de Serge Videman. El cartón también figura en el *Maternel singulier* de Isle Barade (1977). La parte superior del cartón de Londres sirve de tapa (*decke*) a *Enfance de l'Art* (1970). Sarah Kofman insiste sobre la sonrisa de Santa Ana que cubre (*bedecken*) el dolor. Veinte años después, en *Révélation de l'inachèvement*, es la actitud de Santa Ana, fállica, con su índice levantado evocando la palabra del padre y el pie mutilado de la Virgen María, que André Green nos hace ver. Green propone entonces una interpretación del conjunto de la obra en la que muestra que puede tener una función de pantalla así como los “recuerdos-pantalla”. Podemos referirnos particularmente al capítulo: “L'écran au-delà du souvenir” [La pantalla más allá del recuerdo], pág. 91.

este cuadro. Tenía dos madres, primero su madre verdadera, Caterina, de la que fue sustraído entre los tres y los cinco años. Luego una joven y tierna madrastra, la mujer de su padre (...). Sabemos entonces que según Freud (...) “en el cuadro de Da Vinci, la mujer mayor (Santa Ana) corresponde en realidad a la madre de la cual el joven Leonardo fue sustraído...” y que, también según Freud, “el artista recubrió con la alegre sonrisa de Santa Ana, el dolor y las ganas que debió sentir la desdichada [Caterina] cuando tuvo que cederle a su rival, después del padre, al hijo”²². “La sonrisa de la madre nunca existió”, escribió Sarah Kofman²³.

En otros términos, la “alegre sonrisa de Santa Ana es producto del rechazo, es la denegación por parte del artista del sufrimiento de su madre, y esconde los celos que sintió cuando fue obligada a darle su hijo a su rival”. “Uno diría aquí que es su hija”, escribe Jacques Derrida (1997), comentando a su vez el texto de Sarah Kofman. Derrida piensa aquí en la manera en que esta última llegó a amar a su madre adoptiva, a renegar de su madre biológica, a dejar a la “madre” de la calle Labat suplantarse en su corazón a la (verdadera) madre de la calle Ordener.

Sarah Kofman no condena la mentira de Leonardo: la sonrisa prestada a Santa Ana, para ella es necesaria, pues permite sobrevivir. Le opondrá la violencia de los afectos que se apoderan de ella, en el momento en que acusa públicamente a su madre; la angustia padecida ante otras imágenes que parecen una denuncia sarcástica del cuadro de Da Vinci. En una película de Hitchcock –*The Lady Vanishes*– “la viejita buena, Miss Froy, sentada en el tren, frente a la heroína dormida, desaparece [...]. Es reemplazada por otra mujer que se hace pasar por la primera... lo intolerable es percibir bruscamente el rostro de la reemplazante (se ha puesto la ropa de la viejita buena [...]), rostro tremendamente duro, falso, huidizo, amenazante [...]”²⁴.

²² Freud citado por Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, pág. 73.

²³ *Enfance de l'Art*, pág. 113.

²⁴ *Rue Ordener, rue Labat*, pág. 75.

1976-1983 EL RELATO VACIO Y EL RELATO LLENO, EL RELATO ADOPTADO Y EL RELATO HUERFANO

A lo largo del período que va de 1976 a 1983, Sarah Kofman se interroga sobre las condiciones de un decir que pueda ser verdadero sin ser mortal. Desde 1976, plantea la mayoría de los interrogantes planteados aquí. ¿Podemos decir ciertas experiencias? ¿Podemos decirlas sin falsificarlas? Y una vez que son proferidas, ¿podemos encontrar a alguien que quiera o que sepa escucharlas? ¿Cuáles deberían ser las modalidades de recepción de tal decir?

Simultáneamente, escribe textos que sólo son peligrosos indirectamente. Este es de un sueño. Fragmento muy corto, muy enigmático: “Sobre una tapa de libro, “yo” leo Kafka... traducido por Sar... Ko (a) f [...]”. El comentario propuesto por Sarah Kofman se parece a ciertos comentarios de Primo Levi. ¿“Porqué me había “yo” transformado en traductora de Kafka? ¿Porqué “yo” había modificado así mi nombre y apellido (...)”? ¿Qué parentesco secreto podía unirme a quien yo asociaba rápidamente por su nombre al juicio, a la culpabilidad?”. Se sugiere una respuesta. El sueño evoca el “castigo de quien pretendía renegar de su sangre, borrar sus bajos orígenes, ir con la cabeza en alto” (Kofman, 1976, *Tombeau pour un nom propre* [Tumba para un nombre propio]). La respuesta sugerida por Sarah Kofman se aclara nuevamente en el *après-coup*: “renegar de su sangre”, es rechazar a su madre. Como en Primo Levi, Kafka parece ser aquí el representante de los afectos reducidos al silencio. Permite abrir el camino de las culpabilidades.

La vuelta de la culpabilidad, el resurgimiento de lo inhibido, la presencia de un desamparo físico, se convierten entonces para Sarah Kofman en los criterios de un decir verdadero, de un decir lleno, decir que opone en un texto crucial al testimonio eventualmente fáctico, pero vacío: “Siempre tuve ganas de contar mi vida... Todo el principio de mi análisis fue un largo relato... relato lineal continuo. En ningún momento perdía el hilo. Iba hilando, sabiendo por adelantado lo que iba a decir. Sin la menor ruptura, el menor agujero, la mínima falla donde pueda finalmente deslizarse algún lapsus, donde pueda pasar algo. Así, no pasaba nada. Del otro lado del diván: nada. “*Mi vida*” le era indiferente. “Todo empezó” cuando “yo” no tuvo nada más que decir, cuando “yo” no

supe más por qué empezar ni por dónde terminar. Lo que había contado anteriormente volvió entonces, pero diferente, de manera discontinua (...) o no volvió nunca (...). Mi boca paró entonces de ser el lugar de emisión de un discurso tranquilizador –*bocca della verita*– para convertirse en un antro del que surgían gritos.” (Kofman, 1976, *Ma vie et la psychanalyse* [Mi vida y el psicoanálisis]. La apolineana “Bocca de la verita” es indigna de confianza. Hay que abrir el “antro del que surgen gritos”. Pero ¿en qué condiciones?

A condición, sugiere Sarah Kofman, de que estos gritos no retumben en el vacío. A condición de que cierto tipo de escucha pueda recoger, adoptar la palabra emitida. “El silencio del analista es intolerable. Es signo, no de una indiferencia a los sucesos de mi vida, pero de una depreciación de lo más íntimo que poseo. Inadmisibilidad de mis dones, de lo que sale de mi vientre, de lo que produzco: mi mercancía ¿es entonces mierda? Para eso mejor no dar nada, no decir nada: al menos el silencio es de oro. Pero este silencio también, me es intolerable. De ahí la necesidad imperiosa de oír mis palabras retomadas y tomadas...” (Kofman, 1976, *Ibíd.*). Como en Primo Levi, encontramos aquí el tema de la respuesta ausente, del silencio insoportable²⁵, de la reacción que no resuelve nada.

1983 UN LIBRO BISAGRA. LA FUSION DE LOS REGISTROS

Diez años antes de su muerte, Sarah Kofman publica un texto esencial: *Comment s'en sortir?* [¿Cómo salirse de ello?] (1983). El optimismo potencial del título es desmentido por la presentación misma del libro: tapa negra y gris ornada de un coloso encadenado, de un gigante sin mirada. Este prisionero desprovisto de rostro es tomado del período negro de Goya. La angustia que suscita resurge de la mitad del libro, evocada por otra ilustración, también tomada del período negro: una bruja sin rostro despliega su inmensa estatura ante dos personas petrificadas. Sacando los monstruos ciegos de Goya, la reflexión de Kofman circula de un registro a otro, comienza a enfrentar relato autobiográfico y búsqueda conceptual.

²⁵ Cfr. Dori Laub.

El relato autobiográfico es presentado luego de una larga reflexión (reflexión estilística, lingüística) sobre una de las formas medievales de la enunciación de la “mala hora”, de la desgracia (Cerquiglioni). Se trata de la forma “*Mar*”, forma que expresa a la vez odio y angustia, forma que para Sarah Kofman, evoca a la vez la calle ‘*Mar-Cadet*’ y el ‘*cauche-mar*’ (pesadilla). “Estoy en una habitación de mi infancia con mi madre, mis hermanos y mis hermanas, de noche. Entra un pájaro, una suerte de murciélago con cabeza humana gritando: ¡*Que seais desgraciados, que seais desgraciados!* Mi madre y yo, aterrorizadas, huíamos. Estamos en llanto en la calle Marcadet. Sabemos que estamos en gran peligro y tememos la muerte”. Llegado a este punto, el relato cesa de ser el de una pesadilla para convertirse en el de un “evento siniestro de mi infancia. En febrero de 1943, hace casi cuarenta años (...), a las ocho de la noche (la “mala hora”), un hombre de la Kommandantur –el pájaro de la desgracia– viene a avisarnos a mi madre y a mí (estábamos comiendo en la cocina un caldo de verdura) de ir a escondernos lo más rápido posible, porque estábamos en la lista para esa noche (...) mi padre ya había sido capturado el 16 de julio de 1942. Mi madre y yo huíamos a toda prisa (...) Vivíamos en la calle Ordener, íbamos a la calle Labat donde una mujer nos acogía generosamente las noches de redada, tomábamos la larga calle Marcadet. En esta marcha nocturna forzada, a lo largo del camino, crispada de angustia en esta calle Marcadet, vomitaba mi cena. El resto de la guerra la pasamos escondidas en la calle Labat”.

El horror toma la forma aquí de una huida nocturna. Se confunde con la calle (Marcadet) donde la niña espantada no para de vomitar. Pero es también, en la parte conceptual del libro, cuestión del horror y de la huída, y en particular, en el análisis dedicado al concepto de “aporía” de Platón. “¿Se puede, escribe Sarah Kofman (Kofman, 1983) salir de lo que Platón llama una *aporía*? De esta situación insostenible, pesadillesca donde, como caído en las profundidades de un pozo, uno está súbitamente desorientado, desprovisto de todo recurso (...) ¿Se puede salir de una situación infernal, encontrar un *poros*, es decir inventar una estrategia para que cese la angustia, trazar un *camino* que lleve de la oscuridad a la luz?”.

Remarco aquí, a propósito, el empleo de la palabra *camino*. En efecto, para Sarah Kofman, se trata de un *camino*. Encontrar el

poros es “inventar una estrategia para que cese el desamparo”, es “trazar un camino”. Encontrar el *poros*, es evocar “la apertura de un pasaje a través de una extensión caótica que (el *poros*) transforma en espacio cualificado, ordenado”. No encontrar el *poros*, es quedarse prisionero del caos. La aporía se confunde entonces con el “abismo marino”: es “la mar viuda de rutas” como lo dicen maravillosamente D  tienne y Vernant. En este punto de la obra de Kofman, el análisis conceptual y el relato autobiográfico parecen entrelazados indisolublemente. Escapar a la aporía, es salir de la pesadilla. Encontrar el “camino”, es escapar al “abismo marino”, a “la mar viuda de rutas”. Quizás es también escapar de la culpabilidad. Es encontrar una calle que se pueda tomar sin vomitar, una calle que no sea la calle Marcadet.

Semejante acercamiento entre el *poros* y la calle puede parecer arbitrario. Pero “*Comment s’en sortir?*” parece escrito como para provocar tal acercamiento, concebido como para que le sirva de caja, hecho para permitir la progresión equívoca de la autobiografía hacia la superficie del texto. Por un lado, el caos del abismo marino, el juego de palabras sobre “la mar viuda de rutas”. Por otro, lo que queda del orden que precede la catástrofe: el bolígrafo del padre, incitación a encontrar el camino... “De él sólo me queda el bolígrafo. Está ante mis ojos, sobre mi mesa de trabajo, y me obliga a escribir, a escribir...” (Kofman, 1994, *Rue Ordener, rue Labat*).   A escribir?   Por qué? Para resolver precisamente la cuestión del camino, del *poros*, de la salida. “Mis numerosos libros han sido quizás *vías transversales* obligadas para llegar a contar ‘eso’”. Estamos al borde de la última etapa.

1984-1994 EL PASAJE A LA PRIMERA PERSONA

Cuando en 1994 decide escribir su autobiografía, Sarah Kofman sabe perfectamente lo que le espera. Ha resumido estas dificultades en un ensayo fechado en 1987 (*Paroles suffoqu  es* [Palabras sofocadas]). Se encuentra efectivamente en una posición de *deber* hablar sin *poder* hablar ni ser escuchada. Sabe también que deberá lograr evitar “que el lenguaje demasiado poderoso, soberano, venga a controlar la situación más aporética, el impoder absoluto y el desamparo mismo”. Escribe entonces un texto insostenible, y que el resto de su obra no ha cesado de preparar.

Rue Ordener, rue Labat expone de manera cruda el desamparo de una niña desgarrada entre dos madres. Es primero el padre quien es tomado en una redada para ser deportado y asesinado en Auschwitz. “Estábamos los seis en la calle, apretados unos a otros, sollozando fuerte, y gritando [...]. Leyendo por primera vez en una tragedia griega los lamentos conocidos: ‘O popoi, popoi, popoi’, no pude impedir pensar en esa escena de mi infancia en que seis niños abandonados por su padre podían sólo gritar ahogándose y con la certidumbre que nunca más lo verían: Oh Papa, Papa, Papa”... Sarah y su madre se salvaron gracias a una mujer del barrio. La mujer de la calle Labat llevaba el “gran duelo”. Estaba vestida de negro y me chocaba el rubio de sus cabellos y el dulzor melancólico de sus ojos azules. [...] La mujer decidió guardarnos “hasta que pudiéramos encontrar una solución” [...]. Este alojamiento de la calle Labat debía ser provisorio. Duró toda la guerra.” Sarah empieza a querer a esta madre adoptiva que llama “Mémé”. Al final de la guerra, necesita sin embargo encontrar a su madre biológica. “De un día para otro, tuve que separarme de quien amaba ahora más que a mi propia madre. Tuve que compartir la cama de ésta en un hotel miserable de la calle *des Saules*.” Sarah reniega de su madre para no abandonar a Mémé. Pasará su vida en transponer o en transfigurar el relato de este rechazo, en intentar contar una escena odiosa, humillante en su trivialidad: “Estaba ultrajada por ver acusar falsamente a quien ambas debíamos el no haber muerto y que yo tanto amaba. Acusaba a mi madre exhibiendo ante el tribunal mis muslos cubiertos de moretones (...). La amiga judía que nos alojaba (...) confirmó que mi madre me daba golpes disciplinarios”.²⁶ Episodio imposible de perdonarse. La mujer que Sarah abruma no sólo es su madre, sino una víctima. Después de haber cargado contra su madre, testimonia entonces contra ella misma. En las últimas páginas del libro, deja entender que también ha traicionado a “Mémé”. Esta “murió hace poco en un hospicio (...). Muy discapacitada, medio ciega, sólo podía escuchar música alta. No pude ir a los funerales, pero sé que el cura recordó sobre su tumba que había salvado a una pequeña niña judía durante la guerra”. Sarah Kofman se acusa. Evidentemente es demasiado tarde.

²⁶ *Rue Ordener, rue Labat*, pág. 73-74.

TEXTOS POSTUMOS: LA LECCION DE SUBLIMACION

Escrito sobre el final de su vida, publicado luego de su muerte, proferidos en el espesor de las imágenes, los dos últimos ensayos de Sarah Kofman son estamentos equívocos. Responden en efecto a la cuestión del “decir”, pero por una reflexión sobre lo no-visto o lo no-dicho.

El estudio que Sarah Kofman propone del *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (*L'imposture de la beauté* (La impostura de la belleza), 1995) podría aplicarse a sus propios escritos. “La primera transformación del retrato es la que opera la escritura que exhibe el cuadro solamente en palabras. Estas, al mismo tiempo que lo exponen, lo sacan de la vista, haciendo así tolerable lo intolerable y monstruosa la metamorfosis.” Bastaría aquí cambiar pocas cosas para definir un “arte poético” según Kofman. Hacer tolerable lo intolerable. Exhibir el relato que lleva en ella, pero exhibirlo en otro lugar. Designarlo en el corazón de las imágenes de otro. Procurar que el mismo gesto que expone, quite de la vista.

Es este mismo gesto (exponer, sacar de la vista) que Sarah Kofman encuentra en el corazón de uno de los cuadros más fuertes de Rembrandt, *La lección de anatomía del Doctor Tulp* (1632). En el centro del cuadro, una mesa de disección y un cadáver exangüe, parcialmente despellejado. Alrededor de la mesa, médicos con ropas oscuras. Nadie, salvo una excepción, mira el cuerpo. Ninguna expresión de horror o de compasión ante la presencia exhibida del muerto. Todos escuchan las explicaciones del Doctor Tulp, que muestra un gran libro abierto a los pies del cadáver. “La lección de esta lección de anatomía no es (...) la de un *memento mori*”, escribe Sarah Kofman. “No es la de un triunfo de la muerte, pero la de un triunfo sobre la muerte; y esto, no por la vía de la ilusión, pero por la de lo *especulativo*.” Para ocultar el horror, una nueva estrategia es aquí evocada. “Si el espectador de la lección de anatomía no tiembla de angustia al ver este cuadro, y hasta puede admirarlo con toda serenidad, es porque tiene ante sí una imagen, una representación con una función farmacéutica.” Ante ellos, en efecto, los aspirantes a médico “no tienen a un sujeto, pero a un objeto, un puro instrumento técnico que uno de ellos manipula para tener ascendiente sobre la verdad de la vida... El muerto (y la apertura de su cuerpo)

son vistos solamente como dadores de una apertura sobre la vida de la cual tienen el secreto. La fascinación es desplazada, y con este desplazamiento, la angustia es rechazada, lo intolerable hecho tolerable...”.

Transformada en saber o en cultura, la violencia hecha al cadáver es así traída al acto fundador de la corporación de médicos. La muerte es “conjurada”. Así como las astucias desplegadas por Oscar Wilde, la “demostración” de Rembrandt se confunde con el procedimiento kofmaniano. Disolver el horror intentando pensarlo. Pasar de la apertura del cadáver a la blancura del libro. Sustituir la búsqueda del *poros* a la percepción del caos.

Como lo subraya entonces Derrida (1997), el comentario de Sarah Kofman se aleja de ser simplemente descriptivo. Afirma el valor de cierta forma de rechazo. “Lejos de ver en él una simple negatividad de distracción (negación, denegación, mentira, ocultación, disimulación), Sarah Kofman presiente en este rechazo (...) una afirmación astuta de la vida, su movimiento irreprimible para sobrevivir”. Irónicamente, esta plegaria para la supervivencia nos llega en un texto póstumo. Para Sarah Kofman el mal estaba hecho.

CONCLUSION

Al término de este viaje a través de dos biografías de escritores, es posible despejar de la diversidad de sus itinerarios cierto número de puntos comunes, de los cuales cuatro me parecen importantes. Se trata primero (1) del problema de la distancia o de la proximidad que permiten los registros de escritura adoptados²⁷. Se trata luego (2) de las estrategias que permiten un decir indirecto, un decir apoyado sobre el comentario o sobre la cita. Se trata finalmente del doble peligro al que expone el testimonio directo: vuelta de la culpabilidad (3), manifestación de una vergüenza obtusa, lancinante, recalcitrante (4).

¿Existe entonces un modo de comunicación que permita (5) esquivar, o al menos atenuar estos peligros? ¿Son estos peligros los mismos para todo el mundo (6)? Tales son las dos preguntas que intentaré abordar para terminar.

²⁷ Cfr. El trabajo de Steven Jaron, 1998.

HACIA UNA CARTOGRAFIA DE LA ESCRITURA

Debemos subrayar antes que nada que los dos autores estudiados de manera sistemática aquí (Kofman, Levi), así como varios de los que han sido evocados, disponen de un cierto número de registros de escritura, del más alejado al más cercano a la experiencia indecible. Si transcribiéramos sus obras en diagramas, los veríamos constantemente ocupados en acercarse o alejarse de esta experiencia. Primo Levi se acerca por los testimonios, luego se aleja por la ciencia ficción, y vuelve a ella por la traducción y por la poesía. En cuanto a la obra filosófica de Sarah Kofman, sólo se aleja de su propia experiencia en apariencia. En un procedimiento cercano al de Primo Levi traductor, Sarah Kofman comentadora de Nietzsche, de Freud o de Leonardo, se apoyará sobre la lectura de textos clásicos para proponer un esclarecimiento oblicuo sobre las tragedias de una infancia que terminará por contar directamente en *Rue Ordener, rue Labat*.

ACERCARSE A LA EXPERIENCIA: TEXTOS TUTORES

Tenemos que resaltar luego que el pasaje de la distancia a la proximidad, el abrir un camino hacia el decir-verdadero, pasa a menudo por la relación estrecha (de comentario, de cita, de traducción) con ciertos textos tutores, ciertos textos guía. Estos textos tienden a presentarse a la vez como pertinentes para su tema y como ambiguos. Son pertinentes porque hablan de horror o de culpabilidad. Son ambiguos porque practican la comunicación indirecta propia del registro visual (son cuadros), o también porque su seducción oscura los coloca en las antípodas de la prosa lúcida y controlada que caracteriza, a su manera, a ambos autores estudiados. Son textos “anotables” que invitan al desciframiento, que juegan con una amplia gama de armónicos. La figura del viejo marinero de Coleridge, luego la de Joseph K... de Kafka, balizan el itinerario de Primo Levi hacia el reconocimiento de una culpabilidad sin origen. En Sarah Kofman, las figuras que abren el camino del decir son numerosas, y de esta apertura Sarah Kofman se ha hecho precisamente la teorizadora. Notemos simplemente la importancia del papel que la pintura tiene en su obra: el doble retrato de *Santa Maria y Santa Ana* de Leonardo Da

Vinci; los grabados alucinantes del período negro de Goya; el retrato completamente hecho de palabras del *Dorian Grey* de Oscar Wilde; *La lección de anatomía del Doctor Tulp* de Rembrandt, que es también una lección de y sobre la denegación; sobre el “devenir tolerable de lo intolerable”.

El paso por un texto tutor tiene la inmensa virtud de permitir una comunicación por el costado, un decir indirecto, de ofrecer un intervalo protector. En un admirable relato de Walter Benjamin vemos también los ojos de un faraón vencido, secos ante la humillación de sus prójimos, pero llenarse de lágrimas cuando el mismo trato cae sobre un viejo esclavo casi desconocido. Sin duda el faraón ha comprendido cuanto le costaría reconocer la amplitud de los desastres que lo atañen directamente. ¿Qué pasaría si lo hiciera? ¿Qué ocurre, en otros términos, cuando la experiencia horrible es abordada frontalmente? Esto nos lleva al problema del testimonio.

TESTIMONIO EN PRIMERA PERSONA, LA VUELTA DE LA CULPABILIDAD

No se trata solamente de “hacer saber” (como lo haría un publicista), ni de reconstituir hechos (como lo haría un historiador), sino de hacer públicos estos hechos en primera persona. El relato temible no propone un discurso simplemente testimonial (“he visto”) sino un discurso vinculado al compromiso en el suceso (“he visto mientras que habría podido...”). Subyacente a este discurso, hay un relato del “he hecho, no he hecho”. La vuelta de la memoria en la escritura en primera persona se acompaña de una vuelta de la culpabilidad. Es la culpabilidad de Sarah Kofman que prefiere a su madre adoptiva, libre y alegre, antes que a su madre biológica, exigente, perseguida, de luto. Es la culpabilidad que expresa Primo Levi cuando levanta la voz citando a Dante: “No le he usurpado el pan a nadie.” En efecto, no le ha comido el pan a nadie, pero no siempre ha compartido el pan que tenía. O lo ha compartido pero con algunos y no con otros (Primo Levi, *I Sommersi e I Salvati*, 1986). Evidentemente no podía compartir con los miles de seres que lo necesitaban. Queda la culpabilidad vinculada al hecho de haberlo rechazado a veces, de haber “elegido” a quienes les daría. Cada sobreviviente ha cometido en algún momento, una de estas elecciones horribles.

¿SE PUEDE MORIR DE DECIR?

Cada uno ha obedecido en algún momento a uno de los interdictos deshumanizantes (Eric Clemens, Béatrice Marbeau) y que constituyen las tablas de una ley vuelta en contra de la civilización. Cada uno puede decir: “Es que no podía...”. Subyacente a este decir está el “no he hecho nada” de la impotencia, está la invasión por la vergüenza. Podemos a veces encontrar una inocencia (tal es el papel del perdón). ¿Pero, se presta la vergüenza a las transformaciones simbólicas? ¿Se la puede negociar?

¿SE PUEDE NEGOCIAR LA VERGÜENZA?

O bien se guarda la tragedia para sí mismo y, como dice Primo Levi, uno se “consume” por ello, a menos de convertirse, como lo sugiere Sarah Kofman, en su “sarcófago”... o bien se divulga, pero esta divulgación no la borra. La hace pública, la oficializa, se la arranca a la ignorancia del otro. El saber vergonzoso es entonces compartido, pero con un resultado que no es el de acercar. Sarah Kofman es quizás quien va más lejos en la reflexión sobre el peligro que se corre, al mostrar que el relato de los sobrevivientes los expone doblemente. Reanima su culpabilidad con respecto a las víctimas, pero además, expone al juicio de los destinatarios de la escritura. La inmensa simpatía que estos destinatarios pueden mostrarles no les impide aparecer como jueces potenciales y convertirse a veces en censores efectivos, sorprendidos a su pesar por tirar la primera piedra. Emitido hacia un interlocutor siempre a la merced de un movimiento de retroceso, el discurso del hacer saber sólo tiene como efecto el estigmatizar... El precio a pagar para ser escuchado, es la exclusión; el devenir “sagrado”²⁸, el distanciamiento. El testigo se descubre a sí mismo absorbido por la monstruosidad que relata. ¿Podría ser de otro modo?

¿INVENTAR UN RELATO QUE NO MATA?

Hablar de “morir de decir” es sugerir que el proceso que lleva a la muerte o al suicidio es la consecuencia de una mala comunicación.

²⁸ Concepto desarrollado por Mary Douglas (1966).

¿Esta mala comunicación, podría haber sido buena, o en todo caso mejor? ¿Menos devastadora? ¿En que consistiría entonces? ¿Qué sería si fuera, aunque parcialmente, lograda?

Parece, primero, que en vez de ser una botella arrojada al mar, implicaría interlocutores precisos. El discurso de la culpabilidad apela a un interlocutor capaz de conceder el perdón, capaz de recibir el relato en nombre de los que han muerto. El discurso de la vergüenza presupone también un interlocutor privilegiado: aquel con quien se puede volver a actuar la situación humillante, frente a quien podemos restablecer su dignidad. ¿Pero existe tal interlocutor?

Quizás hay que inventarlo. Este debería ser en todo caso, según Sarah Kofman, el papel de una escucha analítica que aquí ya no podría permitirse encerrarse en una neutralidad demasiado distante. Esta escucha, dice la filósofa, debería ser capaz de acoger el decir del sobreviviente, de no dejar que se enuncie en el silencio, de no adoptar ante esta palabra un comportamiento que parezca imitar la indiferencia colectiva. El psicoanálisis al que llama Sarah Kofman se ve aquí confiado de una labor digna de Orfeo. Se trata de encontrar el *poros*, el camino que permite volver a traer al locutor entre los vivos. La labor es desmedida. ¿Le pertenece a los psicoanalistas perdonar, en lugar de los muertos, de las víctimas engañadas, de los marinos ahogados? ¿Y si no lo hacen, lograrán salvar a los sobrevivientes?²⁹

²⁹ Habremos evidentemente comprendido que la estupefacción o el silencio del análisis pueden tener el mismo efecto que el rechazo fatal de un mundo indiferente. No podemos aquí recordar todos los trabajos. No olvidemos el trabajo necesario de la melancolía (Benno Rosenberg), la difícil y dolorosa identificación en la contra-transferencia a un escenario sadomasoquista particularmente cruel, donde el analista, para trabajar la autenticación del agresor (nazi) presente tan a menudo en el paciente, habrá aceptado eventualmente ser (en la contra-transferencia) en alternancia el asesino “común” (nazi) o el asesinado, el muerto. No olvidaremos la necesidad de vincular estas identificaciones a la sexualidad infantil inconsciente del paciente: tampoco el arduo despeje de una fantasía vampírica (Perel Wilgowitz) ni hasta qué punto esta elaboración puede ser dolorosa (Janine Chasseguet-Smirgel). Sólo a ese precio el narcisismo del paciente podrá ser restaurado, su vergüenza disminuida, su culpabilidad moderada y podrá quedarse entre los vivos y disminuir algo la parte de muerte que ha invadido su vida. Estos mecanismos no son en nada específicos a los sobrevivientes de la Shoah. Todos los que han atravesado una historia horrible o la Historia asesina, son portadores de ello. Una especificidad sin embargo: ser matado por lo que se es, bebés o viejos, es lo que ha caracterizado el proyecto de la solución final, el genocidio judío y gitano, constituyendo una rareza extrema en la historia de los genocidios (Zygmund Baumann).

LOS CUATRO VISITANTES

Cerremos este artículo con una parábola³⁰. Cuentan que cuatro sabios, cuatro amigos y compañeros entraron un día en el vergel del conocimiento prohibido. Ben Azai miró y perdió la vida. Ben Zoma miró y se volvió loco empezando a vomitar lo que no podía ser digerido... Ben Aguya miró y perdió la fe: se convirtió en herético y en rebelde. El último se llamaba Akiba. Akiba entró después de los demás, pero salió en paz. Esta fábula es una advertencia. Nos dice que cierto tipo de saber es letal. Pero nos dice también que no lo es para todo el mundo. La misma experiencia puede suscitar reacciones diversas, matar o dejar en vida. Desde este punto de vista, la parábola representa una lección de buen sentido epidemiológico, una invitación a no pasar demasiado rápido a las conclusiones. Algunos, en efecto, pueden salir en paz del jardín. Sin embargo hace falta quizás completar la lección. El peligro no está ligado solamente al hecho del saber sino al de hacerlo saber. ¿El devenir público de semejante saber es siempre tan mortífero como el saber mismo? "... And till the ghastly tale is told...".

Algunos textos mencionados aquí lo son de manera general, porque no solamente han influenciado aspectos específicos de este trabajo sino que, en algunos casos, lo han inspirado (a veces a mi pesar).

CACHARD CLAUDIE (1989) *Les gardiens du silence*. Des femmes.

CHIANTARETTO JEAN-FRANÇOIS (1995). *De l'acte autobiographique*. L'or d'Atalante.

³⁰ Esta parábola que Izio Rosenman me había traducido del Talmud de Babilonia (Haguiga 14 y 15), es una de las parábolas más citadas del Talmud. Podemos leerla en el diario de Kafka (28 de octubre de 1911). Propongo aquí una versión simplificada, reducida por Elie Wiesel (*Célébration talmudique, Le Seuil, 1991*). La interpretación que propongo es bastante diferente a la que sugieren Sylvie Faure-Pragier y Georges Pragier. Se refieren a una larga tradición de comentarios que mencionan Henri Atlan y Mark-Alan Ouaknin. La mía es poco ortodoxa, pero cercana quizás a Primo Levi que consideraba Auschwitz como su Universidad.

- CHAMP-VALLON. *Écriture de soi et trauma*, Ed. Anthropos.
- DAYAN ROSENMAN ANNY. *Deuil, identité, écriture. Les traces de la Shoah dans la mémoire juive en France*, thèse de doctorat en littérature soutenue le 24 novembre 1995; L'écho du silence, in *Au sujet de Shoah*, Belin, 1990.
- EPSTEIN HELEN. *Children of the Holocaust*, New York. G. P. Putnam's & Sons. 1979; Penguin books, 1988.
- JANIN CLAUDE (1996) *Figure et destins du traumatisme*, PUF.
- LANZMANN CLAUDE (1990) *Au sujet de Shoah*. Belin.
- SILVESTRE CATHIE. *Dans la tourmente du traumatisme*, Topique, 67.
- Les travaux de Janine Altounian, Anne Clancier, Haidee Faimberg, Yolanda Gampel, Judith Kestenberg, Hillel Klein, Ilany Kogan, Claude Nachin, Jacqueline Rousseau, Maria Torok.

BIBLIOGRAFIA

- ANISSIMOV, M. (1996) *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste*, Paris. J.-Cl. Lattès.
- ANTELME, R. (1957) *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard.
- ANTELME, R. (1996) *Textes inédits sur l'espèce humaine*, Paris, Gallimard.
- ATLAN, H. (1982) *La bible au présent*, Le Seuil.
- BARANDE, I. (1977) *Le maternel singulier*, Aubier.
- BAUMANN, Z. (1989) *Modernity after de Holocaust*, Cambridge, Polity Press. *Cahiers du GRIF*, Paris-Descartes (1997). Textes de Françoise Collin. Jacques Derrida et Sarah Kofman, bibliographie complète de Sarah Kofman.
- CASTILLO, M. DEL, Mon père ce zero, *Libération*, 27 mai 1998. Paris.
- CERQUIGLINI, B. (1981) *La parole médiévale*. Paris. Ed. De Minuit.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1995) Préface de Ilany Kogan, *The cry of Mute Children*.
- CLEMENS, É. (1999) *De l'interdit à l'inconditionnel*, Les actes du Colloque de Lima.
- COLERIDGE, S. T. *The Rime of the Ancient Mariner*, éd. Bilingüe, 1975, Paris, Aubier.
- COLLIN, F. (1997) *Cahiers du GRIF*.
- DE M'UZAM, M. (1964) *Revue française de psychanalyse*, 1965, I. Republié 1977, *De l'art à la mort*, Gallimard.
- DERRIDA, J. (1997) *Cahiers du GRIF*.
- DOUGLAS, M. (1966) *Purity and Danger*, Routledge.

- GAGNEBIN, M. (1987) *Les ensevelis vivants*, L'Or d'Atalante.
- GREEN, A. (1992) *Révélation de l'inachèvement*, Flammarion.
- GRUNBERGER, B. (1996) Le suicide du mélancolique, *Revue française de psychanalyse*.
- JARON, S. (à paraître) *Distances traversées*, Actes du Colloque de Cérisy, 1998.
- KOFMAN, S. (1970) *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1975.
- KOFMAN, S. (1976) Ma vie et la psychanalyse, *Première livraison*, 4, republié dans *Cahiers du GRIF*.
- KOFMAN, S. (1983) *Comment s'en sortir?*, Paris, Galilée.
- KOFMAN, S. (1987) *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, coll. "Débats".
- KOFMAN, S. (1994) *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, coll. "Débats".
- KOFMAN, S. (1995) *L'imposture de la beauté [Oscar Wilde]*, Paris, Galilée.
- KOFMAN, S. (1995) La mort conjugée [*Leçon d'anatomie du Dr. Tulp*], *La part de l'œil*, 11, Bruxelles.
- KOGAN, I. (1995) *The cry of Mute Children*, Free Association Books.
- LAUB, D. (1992) *Testimony Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, Shoshana Felman & Dori Laub. Chap. 2: "Bearing Witness Truth. Testimony and Survival".
- LEVI, P. (1983) "Un'aggressione di nome Franz Kafka", entretien avec Federico de Melis, *Il Manifesto*, 5 mai 1983. [Trad. Franç. "Une agression nommée Franz Kafka", *Conversations et entretiens*, Paris, Pavillons, "Robert Laffont"] publié en italien dans *Conversazioni e interviste*, 1997, Torino, Einaudi.
- LEVI, P. (1984) *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti. Trad. Franç. *A une heure incertaine. Poèmes*, Paris, Gallimard, 1997.
- LEVI, P. (1986) *I Sommersi et i salvati*, Torino, Einaudi. Trad. Franç. *Les naufragés et les rescapés*. Paris, Gallimard, 1989.
- LIFTON, R. J. (1967) *Death in Live*, New York, Random House.
- MARBEAU, B. (Table Ronde - Violence et tragédie - De Mycènes à Lima), *en el umbral del milenio*, 1998.
- OUAKNIN, M.-A. (1986) *Le livre brûlé*, Ed. Lieu commun.
- PRAGIER, G. ET FAURE-PRAGIER, S. (1990) Un siècle après l'*Esquisse*, nouvelles métaphores?, *Revue française de psych-analyse*, 6.
- RABAIN, J. F. Sublimation et identifications croisées, *Revue française de psychanalyse*, 1998.
- RAGON, M. Nécrologie de Sarah Kofman, *Libération*, 18 octobre 1994.
- ROSENBERG, B. *Masochisme mortifère et masochisme gardien de vie*. Monographies de la *Revue française de psychanalyse*, PUF, 1991.

RACHEL ROSENBLUM

- ROSENBLUM, R. Mourir de dire, *Bulletin de la société psychanalytique de Paris*, août 1998.
- SCHAPIRA, M.-C. (1996) Jorge Semprun. L'écriture ou la vie, *Cahiers de la Villa Gillet*.
- SEMPRÚN, J. (1994) *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
- SEMPRÚN, J. ET WIESEL, É. *Se taire est impossible*, Mille et Une nuits, Arte, 1995.
- STEINER, G. (1987) The Long Live of Metaphor, *Encounter*, LXVIII. Trad. Franç. Marie Moscovici.
- SUTTERMAN, M.-T. (1993) *Dostoievski et Flaubert*, PUF, "Le Fil rouge".
- Talmud de Babylone*, Aggadot du Talmud de Babylone, 1998, Verdier.
- VIDERMAN, S. (1970) *La construction de l'espace analytique*. Denoël.
- WAINTRATER, R. (1999) *Ouvrir les images. Danger du témoignage*. Dunod.
- WEISSMAN, S. (1989) *His Brother's Keeper. A psychobiography of Samuel Taylor Coleridge*, Madison, Connecticut, International Universities Press.
- WEIL, E. (1998) Silence et latence, *Revue française de psychanalyse*, n° 1, 2000.
- WIESEL, É. *Célébration Talmudique*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 142-194.
- WILGOWICZ, P. (1991) *Le vampirisme*, Lyon, Cesura.
- WILGOWICZ, P. (1999) Listening Psychoanalytically to the Shoah Half Century on, *International Journal of Psychoanalysis*, juin 1999.
- WILGOWICZ, P. ET GILLIBERT, J.(1995) *L'ange exterminateur*, Université de Bruxelles.
- ZALTZMAN, N. (1999) *La résistance de l'humain*, PUF.

Traducido por Christian Estrada.

Rachel Rosenblum
16, rue de la Glacière
75013 Paris
Francia