

# En los umbrales del daño: la «poesía documental» de Jacqueline Goldberg

Flavio Fiorani

Università di Modena e Reggio Emilia, Italia

**Abstract** In *Poesía documental. Nosotros, los salvados* by Jacqueline Goldberg (2015) the fragmentary remembrance of the witness is an object of rewriting and a guiding paradigm of writing itself. Goldberg transforms filmic testimonies of Shoah survivors in a collection of poems, 'elaborates a narrative', and points to an idea of document where poetry becomes memory as a living experience. She dislocates the original text and institutes the place of the witness as a place of translation: his/her word must be thought from the beginning as a saying to and for an other. The testimonial voice modifies and is modified; it endures as long as it incorporates a difference and a discontinuity with respect to its conventions.

**Keywords** Shoah. Memory. Translation. Testimony. Archive.

**Índice** 1 Tiempos y lenguajes del testimonio. –2 La palabra en traducción. –3 El tejido y el archivo. –4 Un espacio de escucha de la laguna del testimonio.

[...] ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche so di averlo sempre saputo: sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager. Il resto era breve vacanza, o inganno dei sensi, sogno: la famiglia, la natura in fiore, la casa.

(Primo Levi, *La tregua*, 1963)

Vous voulez comprendre? Il n'y a plus rien à comprendre. Vous voulez savoir? Il n'y a plus rien à savoir. Ce n'est pas en jouant avec le mots et avec les morts que vous allez comprendre et savoir. [...] La leçon de l'holocauste - si leçon il y a - c'est que notre force n'est qu'illusoire et qu'en chacun de nous, il y a une victime qui a peur, qui a froid, qui a faim. Qui a honte aussi.

(Elie Wiesel, *Le chant des morts*, 1966)

Je ne voudrais que l'oubli, rien d'autre. Je trouve injuste, presque indécent, d'avoir traversé dix-huit mois de Buchenwald sans une seule minute d'angoisse, sans un seul cauchemar, porté par une curiosité toujours renouvelée, soutenu par un appétit de vivre insatiable [...] pour me retrouver désormais, revenu de tout cela, mais en proie parfois à l'angoisse la plus nue, la plus insensée, puisque nourrie par la vie même, par la sérénité et le joies de la vie, autant que par le souvenir de la mort.

(Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, 1994)

## 1 Tiempos y lenguajes del testimonio

Analizo un ejercicio de memorialización de la Shoah en el que hombres y mujeres dejaron huella de sus vidas atravesadas por el infierno de la persecución nazi. Desde el título, *Poesía documental. Nosotros, los salvados. Supervivientes de la Shoah junto a Jacqueline Goldberg* (2015) nos remite a *Los hundidos y los salvados* (1986), el libro-testamento en el que Primo Levi combina ficción y ensayo, cuestionando la inviolabilidad de la memoria del testigo y diseccionando el espacio del mal.<sup>1</sup> Sus reflexiones sobre las herramientas discursivas necesarias para narrar el horror sufrido en situaciones extremas alimentan un poemario que reescribe la memoria de la destrucción de los judíos de Europa. En un formato que disloca y reterritorializa la decibilidad de la ofensa, Goldberg transpone, disecciona y edita fragmentos de

<sup>1</sup> Me interesa resaltar el extraordinario valor de *Los hundidos y los salvados* (*I sommersi e i salvati*) como ejercicio sobre la necesidad de poner a prueba que «la memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz» (Levi 2024, 485). Primo Levi (1919-87) advierte que «la escasa fiabilidad de nuestros recuerdos se explicará de modo satisfactorio solo cuando sepamos en qué lenguaje, con qué alfabeto están escritos, sobre qué materia, con qué pluma: hoy por hoy es una meta de la que estamos lejos». Y concluye: «hoy se puede afirmar que la historia de los Lager ha sido escrita casi exclusivamente por quienes, como yo, no han llegado hasta el fondo» (482, 481).

una selección de entrevistas realizadas entre 1996 y 1998 y luego en la década del 2000 a «supervivientes de la Shoah que hicieron de Venezuela el lugar de su renacer después de haber permanecido en campos de concentración, campos de trabajos forzados y poblados al borde del abismo, durante los días de la Segunda Guerra mundial» (Goldberg 2015, 7).<sup>2</sup>

Goldberg dinamiza un modelo de memoria y lo entiende como un lugar interrogativo y fragmentado. Selecciona recuerdos, huellas, eventos y, al desbordar los límites del archivo audio-visual, instituye otra literariedad del testimonio. En la concisión (a ratos extrema) de los poemas, el superviviente brinda una ‘verdad’ que está a la vez dentro y fuera de la palabra, porque es la capacidad ética que sustenta su decir. El desafío radica en el «*volver a decir*, donde el lenguaje, con su capacidad performativa, hace *volver a vivir*» (Arfuch 2018, 68), en tanto que en el *volver a decir* del testimonio la palabra poética interviene con una especial atribución de sentido. La «poesía documental» de Goldberg interroga la figura del testigo desde la tensión entre la voz y la escritura. Ahí radica el contrato de lectura que marca el derrotero de su recepción.

¿De qué manera, en tiempos de saturación y banalización de relatos de supervivientes, testimonios fílmicos recortados en versos pueden ir a contracorriente de gastadas liturgias de la memoria? ¿En qué modo la «poesía documental» le da forma a la laguna que habita la rememoración de quienes permanecen en el umbral de la pérdida, de otros pero también de sí mismos? ¿Es legítimo alterar el originario código vocal-visual y traducirlo en verso libre? Para dar respuesta a estas inquietudes, Goldberg realiza un *rewriting* y despliega una idea de edición como texto híbrido donde múltiples voces autoriales interpelan el desafío de la representabilidad y apuntan a la recepción más amplia de una tragedia insuperable de nuestros tiempos.

La operación activa otra lengua del testimonio, donde la rememoración (con sus huecos, desfasajes, fisuras, silencios) está presente como objeto de la reescritura y como paradigma orientador de la escritura misma. Con su re-modulación de la voz de los salvados – metáfora problemática para dar cuenta de una operación que produce un texto de carácter híbrido– Goldberg desplaza a la escena actual

**2** Entrenados por la Survivors of the Shoah Visual History Foundation, creada por Steven Spielberg en 1994, los profesionales venezolanos que realizaron las entrevistas reunieron más de 300 documentos audiovisuales luego publicados en forma parcial por la Unión Israelita de Caracas bajo el título *Exilio a la vida. Supervivientes judíos a la Shoá* (2004; 2011) al cuidado de Jacqueline Goldberg. En más de una treintena de libros, Goldberg (Maracaibo, 1966) ha transitado diversos géneros de la literatura y el periodismo: poesía, ficción, testimonio, literatura infantil, ensayo, reportaje y crónica gastronómica. Su obra poética ha merecido múltiples reconocimientos y ha sido publicada en varios países. Para más información véase <http://jacquelinegoldberg.blogspot.com/>

una palabra situada en los umbrales del daño. Crea *otro* archivo para impedir que una maquinaria material y simbólica se transforme en cristalización del recuerdo. Reescribiendo la voz fisurada de los salvados, el poemario le da cuerpo a una organización textual que apunta a la gran cuestión del ‘testigo integral’.

De entrada, se plantea como un umbral porque el decir del sobreviviente permanece en otro lugar, en ese sitio que patentiza la paradoja del deber/imposibilidad del testimonio y lo sitúa en la brecha que existe entre la posibilidad de hablar y la impotencia del decir. Puesto que la memoria del genocidio de los judíos de Europa es una escena de cruces culturales y mentales y el recuerdo es un acto selectivo y deliberado, Goldberg opta por diseccionar la estética original del testimonio y deja de lado la performance audiovisual con su surplus emocional (voz, silencios, gestos, miradas, entonación, postura). Despliega una compleja noción de autoría porque selecciona esa «realidad documentada de diversas maneras, para luego copiarla, citarla y editarla hasta convertirla en poema» (Goldberg 2015, 8).

En *La Shoah oggi nel conflitto delle immagini*, Arturo Mazzarella advierte que nuestra actual comprensión de la Shoah carece del crucial eslabón con el que podemos engarzar el evento con nuestro presente (2022, 8). Por su lado, David Bidussa señala la necesidad de encontrar formas estéticas y modelos de narración aptos para poner al día nuestra mirada hacia la Shoah haciendo de la memoria un acto

che si compie tra i vivi ed è volto a legare tra loro individui al fine di costruire una coscienza pubblica. La memoria serve per fare, dice oggi che del passato si è trattenuto qualcosa, e che quel qualcosa ha arricchito la nostra capacità di agire. (Bidussa 2009, 11)

Desde esta perspectiva, el propósito documental del poemario enlaza tanto con la revisión de los códigos de representación de una fractura histórica y antropológica de la conciencia occidental, como con el valor ético del testimonio en tiempos de crisis de la transmisibilidad de la experiencia entre las generaciones. Recortar en versos «preservando en lo posible, su habla, sus silencios, su compleja sintaxis e incluso los sobresaltos de sus equívocos, que tanto dicen» (Goldberg 2015, 7), es una operación que Goldberg lleva a cabo con una mediación lingüística y formal. En este sentido, *Nosotros, los salvados* se sustenta en el doble vínculo que informa todo acto de traducción: obligación de traducir (código visual-sonoro traspuesto en el verso libre) e imposibilidad de traducir (reproduciendo el cuerpo significativo del habla oral en la lengua de la poesía).

En un sentido amplio, el poemario aborda las interrogantes relacionadas con la percepción de que la memoria pública es hoy conciencia del ‘vacío’ que marca el desfase entre un antes y un después de la Shoah, donde ocupa un lugar relevante la infructuosa

noción de Mal radical. Escribe al respecto Perla Sneh, en su estudio sobre lenguaje y exterminio:

Que Shoah precipite ahí como nombre –aun con toda la raigambre hebrea, judía y bíblica del término– no proclama una anterioridad por venir inscrita en los oráculos del origen; por el contrario, inscribe en lo inhumano –omnipresente en la cultura– al menos un punto de opacidad que no se colma con conceptos, ni siquiera con el concepto del Mal –radical o banal–, sino que *se abisma en lo que ese Mal no alcanza a significar*. Y, por eso, *exige, produce y promueve lecturas que exceden todo binarismo*. (2022, 95)

Con la desaparición de los testigos directos, la obligación de dar testimonio de ese Mal donde la palabra del superviviente encuentra su límite continuará en un terreno baldío porque «vivrà unicamente e strutturalmente della capacità di elaborare documenti» (Bidussa 2009, 5). Por esta razón *Nosotros, los salvados* pone a prueba una nueva estética debido a que, como sostiene Adriana Kanzevolsky, «en esa superación de la verdad referencial estos poemas encuentran su potencia como documentos» (Kanzevolsky 2016, 208). Fuera de todo estéril binarismo que oscila entre singularidad y comparabilidad del exterminio judío, la invocación de la memoria como religión civil engarza con la obligación de reconocer que es la experiencia misma del testimonio lo que vale. Es la brecha entre impotencia de decir y deber de recordar lo que fundamenta la solicitud dialógica, el hablar del testigo *para* y *por* el otro (Wikinski 2016, 137).<sup>3</sup> La palabra poética se hace cargo de las múltiples instancias del contrato de lectura: define el trayecto de la recepción, aparentemente contradice la verdad intrínseca que supone el testimonio y a la vez se hace cargo de la dificultad de desenmarañar el enredo del bien y del mal que está *también* dentro de uno mismo.

## 2 La palabra en traducción

La «transcriptora, escucha [...] de voces tomadas, recuperadas, usurpadas» (Goldberg 2015, 7), en efecto, opera como una traductora que arma un puente entre el aquí y el allá. Ritmado por nombres y apellidos, el poemario lleva al testimonio al límite de sí mismo. Replantea las relaciones entre archivo, memoria, testigo, autor

---

<sup>3</sup> Acerca de la responsabilidad por el otro que antecede al yo del testigo, Adriana Wikinski comenta: «El *Decir* [está ligado] a aquello que habla en mí. Hablo por otro que ya no puede hablar, pero hablo por él y para él porque habita en mí antes de toda intencionalidad de apertura a él» (137).

respecto del *mainstream* sobre la Shoah. Requiere una lectura que apela al sentido de las palabras como a su función testimonial porque la versificación no solo instituye la función ética del acto de palabra. Opera como una *salv-acción* -neologismo con que Massimo Giuliani define el acto testimonial de Levi- sobre el naufragio del recuerdo (2015, 47). De ahí que la «poesía documental» se inscriba en el territorio de una palabra balbuciente, se abra a un margen, a un discurso en el que es el *cómo* del testimonio -recuerda Agamben- que trae el mensaje de «que sigue habiendo todavía vida en la degradación más extrema» (2014, 71). Desde esta perspectiva, los poemas remiten al umbral enigmático desde el cual la poesía de Paul Celan reactualiza la memoria con los rastros de la no-existencia y una lengua cargada de oscuridad e incertidumbre.<sup>4</sup>

Goldberg interviene el núcleo duro y trágico del testimonio de acuerdo con lo expresado por Levi respecto a la rememoración como condición de salvación, porque el testimonio es «en sí un acto de autopreservación, pero contiene el germen de lo inhumano en aquello que evoca, que describe, que denuncia y que, paradójicamente, la voz del testigo, a su pesar, reactualiza» (Wikinski 2016, 110). El testigo/superstes corporiza el extrañamiento implícito en el acto de la palabra y da existencia al hecho -del exterminio como de su propia degradación- 'por delegación'.<sup>5</sup> Su palabra sobrevive como resto, estructura un relato que vale también por lo que falta donde algo «quedará irremediablemente postergado» (2016, 110). Cuestiones que engarzan con lo señalado por Levi con respecto a la paradójica situación de quien pretende hablar por alguien que no puede dar su palabra.

Para entender alcances y límites del gesto testimonial, hay que recordar que el testigo personifica la capacidad de traumatizar su discurso. La obra de Levi nos dice que la palabra del testigo se origina en la fisura desde la cual pensar el sentimiento de la vergüenza, donde propiamente anida el esfuerzo de compatibilizar autoconservación

<sup>4</sup> En su trabajo sobre Celan, Peter Szondi interviene en la peliaguda cuestión de la poesía *después* de Auschwitz afirmando que el deber memorial se complementa con una necesidad poética «que atestigua la fuerza creadora del verbo, es decir, el origen verbal de la realidad -al menos, de aquella que verdaderamente importa» (2005, 94). Destaca que la poesía de Celan *dice* la Shoah sin representarla y añade que el poema *Strette* (1958) es la refutación de la conocida aseveración de Theodor W. Adorno («*Nach Auschwitz, ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*») que «escribir un poema después de Auschwitz es algo bárbaro, y eso socava también aquel conocimiento que declara por qué se ha vuelto imposible escribir poemas hoy en día» (95).

<sup>5</sup> Citamos la célebre declaración de Levi: «Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. [...] son ellos, los 'musulmanes', los hundidos, los testigos integrales. [...] Nosotros hablamos por ellos, por delegación» (Levi 2024, 541-2).

y autopreservación. Las voces del poemario toman cuerpo desde ese lugar de enunciación intersticial porque en la autopreservación anida la reinstalación de la vergüenza: por esta razón *Nosotros, los salvados* se compone de «fragmentos que me impresionaron por lo que contaban, pero sobre todo por cómo lo contaban» (Goldberg 2015, 7). Lejos de caracterizar al testigo como sujeto de una desubjetivación (Agamben 2014, 126-7), el poemario enfatiza su intento de rearmarse como sujeto ético, como quien «en el momento de ‘narrarse’ [...] experimentará como necesidad constitutiva la vergüenza frente a sí mismo, aquello que en su momento dio origen al nacimiento de la ética» (Wikinski 2016, 106-7). Aspecto ligado indisociablemente a la necesidad de hablar por la víctima, superponiendo la voz del otro con la propia, deformándola, y apropiándose de ella (2016, 122).<sup>6</sup>

Recortar en versos es un modo de «interrogar a aquella laguna o, mejor dicho, tratar de escucharla» quizás como el único modo posible –sostiene Agamben– «de escuchar lo no dicho» y «orientar eventualmente a los cartógrafos de la nueva tierra ética» (Agamben 2014, 10). Vienen al caso las reflexiones de Daniel Link acerca del testimonio: lo decisivo no se juega en el plano epistemológico sino en el plano ético. Link sostiene que «a la hora de leer testimonios, habrá que escuchar sobre todo lo no dicho» y considerar «[...] la lectura del testimonio como el lugar de una transformación del ‘yo’ (incluso cuando ‘yo’ utiliza los fatigados y penosos rodeos del ‘se’): el testimonio como espacio de lo *no construido*» (2008, 127).

De ahí que la reescritura del recuerdo de la persecución tenga un doble propósito. Valorar el testimonio como territorio lacunar, escuchar «lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido» (Goldberg 2015, 7), y rescatar el umbral desde el que el superviviente busca dar cierre al trabajo del duelo. En este sentido, el poemario mantiene evidentes afinidades con *L'écriture ou la vie* (1994), donde Jorge Semprún abandona todo intento de reconstrucción sistemática de su deportación al campo de Buchenwald. Llevado por la libre asociación y los sobresaltos de la memoria, despliega la lúcida conciencia de cómo escritura, muerte y memoria se intersectan cuando el superviviente transforma el recuerdo en escritura literaria.<sup>7</sup>

**6** Wikinski destaca que es «la distancia con la desubjetivación lo que permite al *salvado* la construcción del testimonio narrado» (Wikinski 2016, 121). Y señala: «Es verdad que *ninguna* palabra representa en términos absolutos la de quien no puede hablar. Es verdad que *nadie* lo representa. Es verdad que de lo ocurrido *nada* es íntegramente representable. Pero aún así, *alguien, en algún momento, encuentra alguna palabra* que ofrece alguna clase de *representabilidad* a lo irrepresentable. Ese es el testigo» (125-6).

**7** Semprún instituye el nudo existencial escritura-muerte-memoria haciendo referencia a César Vallejo, quien señala una idea de escritura de la vida que incorpore la alteridad y la muerte y resista a ella: «Il avait raison, Vallejo. Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir,

Para Goldberg editar el legado testimonial y escribir desde la pluralidad de las voces y lo fragmentario de cada una con el verso libre no es nomenclatura externa: es re-enunciación en tanto dinámica de sentido, traducción en tanto manipulación y transformación simbólica (Borutti, Heidmann 2012, 33). De ahí que Kanzevolsky acertadamente valore la operación de Goldberg como un gesto que apunta a

rasgar el archivo para que irrumpa la palabra, para que irrumpa la poesía y el testimonio sea posible en esa lengua que está en el hiato entre la lengua perdida y aquellos que la perdieron o que en algún momento la perdieron -y no hablo solo de los muertos- y la lengua del poema. (2016, 205)

La «poesía documental» es tanto «una escritura avenida de lo esencial, de lo más terrible»- (Goldberg 2015, 8) como -en la estela de la metáfora de Kanzevolsky- un acto creativo con que «rasgar» un texto más allá de la superficie racional de la escritura, más allá de la lengua (Garboli 2015, 195). Al desedimentar recuerdos fragmentarios, Goldberg lleva a cabo un auténtico *traducir*. Versos de estudiada simplicidad se sustentan en la diferencia, en la disección, e informan una trama memorial como espacio de hospitalidad hacia la lengua extranjera del testigo. En este sentido, el poemario afronta el obstáculo que supone traducir, como si el testimonio existiera solamente a partir de la reescritura que él mismo encarna.

Selección y edición reterritorializan la palabra dañada y vertebran una operación que lleva a la lengua a otro lado, entiende cada poema como ruptura, trauma, fragmento. El poemario interviene la médula del testimonio porque arrastra la lengua más allá de sí misma, corporiza los límites que la constituyen. Al reescribir el recuerdo del superviviente, advierte que la memoria opera como un filtro que requiere una verificación. Más aún, al dislocar al texto originario, instituye el lugar del testigo como lugar de la traducción: su palabra hay que pensarla desde el comienzo entregada a lo otro de sí. En la discontinuidad-continuidad entre el archivo oral y su reescritura radica el carácter aporético del poemario: igual que el testimonio, la reescritura supone un resto y un desfase. Es una traducción/traición en que el humano se encuentra a sí mismo.<sup>8</sup>

---

c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis: je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre» (Semprún 1994, 174).

**8** En la traducción como en el decir del testimonio anida lo ajeno: la traducción 'fracasa' solo si se la considera como operación de segunda mano respecto de una palabra originaria. Del mismo modo, el testimonio vale «en lo esencial por lo que falta en él» porque «es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse» (Agamben 2014, 34, 39).



Cabe decir que en la reescritura no interviene una palabra originaria a la que se le atribuye valor de fundamento (Illetterati 2019, 270). El poemario cuestiona la idea de que la palabra del testigo constituya un decir originario en tanto su manipulación es condición de posibilidad del testimonio mismo. Diseccionando el principio de la no transparencia de la memoria, la poesía deviene memoria como experiencia viva y apunta a una recepción más amplia. Al cuestionar nociones como original, traducción, autoría, testimonio porque «a la fuerza desaparecen entrevistador, transcriptor, escritor, autor y testimoniante» (Goldberg 2015, 8), el poemario realiza un *rewriting*: reterritorializa los testimonios a la cultura del país receptor (Venezuela) más de cincuenta años después de la Shoah. De ahí que editar y documentar enlacen con el hecho de que –como escribe Roberto González Echevarría– «los huecos son una parte constitutiva del archivo», puesto que «la idea misma del Archivo se basa más en la contigüidad que en la continuidad, en la separación y la diferencia tanto como en la selección y la suma, la custodia y la reunión» (1998, 248).

### 3 El tejido y el archivo

Pensar *entre* las lenguas del testimonio implica considerar la palabra del testigo *ya* como traducción, pensar aporéticamente la transferencia que no deja inalterada la lengua originaria.<sup>9</sup> Diseccionando y editando, Goldberg pone en juego la invención que, en palabras de Semprún, hace que el testimonio «serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable» (1994, 175). Debido a que el testimonio instituye la laguna como una parte esencial, a la posibilidad estética de la reescritura corresponde la similar condición del traducir, acto que no restituye propiamente la lengua del otro, si bien incluye una distancia irredimible y, a la vez, abierta al tratamiento de la diferencia: la brecha entre la experiencia y la capacidad de narrarla.

La fuerza del lenguaje lírico apunta a que palabras extremas muestren no solamente un significado sino también una significación (respecto de lo que no dicen), lo hueco del habla.<sup>10</sup> Por consiguiente, el poemario es un texto que se *des-hace*, un tejido que se sustenta

<sup>9</sup> Respecto de la decibilidad de una vivencia extrema, el testimonio despliega la traducción como una dinámica que activa, desde la distancia, el reencuentro con lo humano de sí mismo a través de la palabra (Borutti, Heidmann 2012, 29).

<sup>10</sup> La operación estética de la que nos ocupamos remite a recientes modalidades de representación visual de la Shoah que afirman que es desde adentro de la laguna del ver, en ese hueco, que puede surgir un pensamiento positivo acerca de lo visible. Dicha imposibilidad informa el presente de la Shoah, justifica una nueva memoria cultural

en la fragmentación, la manipulación, la re-composición. Emana de un proceso de edición de acuerdo con la idea generativa barthesiana de que el texto/tejido se origina de un entrelazamiento constante: es «un tejido que sustrae finos hilos de la literatura y del periodismo» (Goldberg 2015, 8). Al igual que la araña, el sujeto se disuelve con las secreciones/excreciones con las que construye su tela y, como la araña, al *des-hacerse* despliega una idea de texto como pérdida, quiebre, huella (Barthes 1993, 104).<sup>11</sup>

*Nosotros, los salvados* realiza la noción aristotélica de *poiesis* (de acuerdo a la etimología griega: producir, crear, con su valor de conocimiento), porque reescribir juega con la libertad de engendrar narración y conocimiento (pocas palabras remiten a lo esencial), alcanzando un mayor grado de universalidad. De ahí que de su rearticulación nómada y del carácter aporético del gesto testimonial pueda decirse lo mismo que se dice de la lengua: el testimonio es vivo en tanto que se modifica y es modificado, perdura toda vez que incorpora una diferencia y una discontinuidad respecto de sus convenciones.

El «Imprólogo» titulado *Documentar la voz de los salvados* presenta los procedimientos de una autoría heterodoxa que, con el cruce de códigos y formatos comunicativos, produce una documentalidad vertebrada por el desfase entre archivo oral y reescritura. El paratexto abre con una paradójica afirmación: «No son míos estos poemas» (Goldberg 2015, 7). Palabras que suenan como admisión de que el poemario no puede operar la restitución del vacío y de la nada, sino ser espacio de escucha hacia la voz del otro, traducción del límite de la lengua del testigo, solicitud dialógica. El sufijo *im* del título puede tener valor de negación de la cosa expresada por la palabra primitiva (prólogo) como evocar la im-perdurabilidad de la palabra testimonial.

Debido a que los supervivientes han salvado sus cuerpos, los han llevado lejos del exterminio, el proceso de edición pone a prueba la capacidad de hacer de la palabra un cuerpo textual, materializando la vocalidad fisurada del sobreviviente en un *tejido* que abre a otra legibilidad de la Shoah. No es poco si pensamos en lo inasible y lo inenarrable que informa el testimonio.<sup>12</sup> Nuevamente vienen al caso las reflexiones de Barthes en *El susurro del lenguaje* acerca

---

que reconozca el límite de nuestro ver e imaginar y activa una interrogación sobre el no poder ver como nueva ética del ver (Guerra 2020, 13).

**11** En el sintagma *tejido de palabras*, la textura remite al trabajo de las Parcas que van desenredando los destinos humanos y, a la vez, alude a la resistencia a la muerte de las palabras y del relato (Barthes 1993, 22, 25).

**12** Ricardo Forster subraya la capacidad del lenguaje poético de intervenir la condición (paradójica y aporética) del testimonio de confrontarse «con las ‘cenizas’ de una destrucción intolerable, que el discurso no puede nombrar sin extraviarse, sin

del tránsito como movimiento constitutivo del texto y su condición plural. En palabras de Barthes: «etimológicamente, el texto es un tejido» (1984, 60). En palabras de Goldberg: «Los riscos sobrellevados para arribar a este libro hacen repensar un tejido que sustrae finos hilos de la literatura y del periodismo, desde donde el género testimonial se transforma en 'poesía documental'» (2015, 8). Con su doble segmentación, sintáctica y espacial, el tejido poético explora el adentro del testimonio («lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido») (2015, 8). Poetizar enlaza con el acto de remendar y metamorfosear: en la alusión metaliteraria anida la relación entre relato y tejido con su propio espesor.

Umbral de preparación para la lectura, el paratexto define el horizonte de expectativas del poemario porque el término «junto» que antecede al nombre de Jacqueline Goldberg alude a un contexto compartido, apunta a las implicaciones sociales de la operación memorial, convoca la unidad obra-autor e incluye al lector. Perfil a una peculiar figura autorial: la poeta como «transcriptora, escucha», en tanto su propósito es «elaborar una narración que mostrara cronológicamente la historia de los supervivientes» (2015, 7). *Documentar* fundamenta el propósito del contrato paratextual: configura el poemario como construcción plural, donde lo autobiográfico se tensiona con lo colectivo, la autoría con el archivo, el original con la reescritura, el recuerdo con su verdad poética, la disección con la recomposición en verso libre, el fragmento con la totalidad. *Documentar* remite a la idea de que la desplazada palabra del testigo radica en

la relación inmemorial entre lo indecible y lo decible, entre el dentro y el fuera de la lengua. [...] El testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado custodiado en el archivo, sino la imposibilidad misma de que aquél sea archivado, su exterioridad, pues, con respecto al archivo. (Agamben 2014, 165)

Texto de primera y de segunda mano, que resiste a ser archivado y en traducción, el poemario deporta al lector, como escribe Szondi respecto de los versos de Celan, a un tejido, «a una extensión que es, a la vez, la de la muerte y la del texto» (Szondi 2005, 59). Tipografía y diagramación dejan imaginar más allá de la segmentación de las breves estrofas. Acompañados por nombres y apellidos, los poemas son como lápidas, donde las interrupciones, los paréntesis, los puntos suspensivos expresan eso que se elude, muestran el límite de la palabra y su capacidad de traducir la lengua del otro.

cometer injusticia, sin hablar por el otro que no ha podido ni podrá hablar» (Forster 2003, 217).

Asimismo, el «Imprólogo» señala la proximidad del poemario con los elementos propios de la «poesía documental» («collage, ruptura, yuxtaposición, discurso público, registro, voces desde abajo, voces subalternas, ciudadano como autor»), que en opinión de Cristina Rivera Garza no rescata voces sino que devela autores (Rivera Garza en Goldberg 2016, 8). Para entender el modo en que el poemario dinamiza un modelo de memoria vertebrada por fragmentos, huellas, vestigios, resulta más fértil la noción de «escrituras geológicas» acuñada por la misma autora (Rivera Garza 2022).<sup>13</sup> Refiriéndose al trabajo de archivo que está en el corazón de todos sus libros y al documento como necesario soporte material, la autora mexicana reconoce en la escritura la tarea de «desedimentar» las capas del pasado, de reescribir memorias que incorporen huellas arqueológicas, huecos, fragmentos. Su propósito es rescatar «sedimentos textuales» con una práctica que se fundamenta en la «desapropiación» «[...] entendida como una estética crítica que busca volver visible y hasta palpable la participación de otros en procesos de escritura que también son propios [...]» (181). De este modo Rivera Garza sintetiza su idea de escritura como «tiempo de residencia»:

El que escribe geológicamente inacaba el pasado: no confirma el estado de cosas, sino que las interroga; [...] Al levantar las capas de experiencia y las capas textuales que encubre el trauma [...] del desastre, la reescritura interrumpe, así, esa retirada inmaterial y, desde el presente, se apresta a resignificar. La tarea, en términos tanto estéticos como políticos, es echarnos a andar de nuevo. (15-16)

Desedimentar remite a la potencia ética y geológica de los sedimentos textuales y al tiempo recuperado del poemario. Reescribir el archivo desde el «tiempo de residencia» abre nuevas constelaciones de sentido que dejan traslucir huellas de una previa escritura (los testimonios orales): el poemario no es copia (aunque dislocada y editada) de un texto original, sino que convoca la diferencia constitutiva de toda lectura. Supone aproximarse al testimonio desde la traducción (de la palabra en signo, entre otras cosas) para invertir las relaciones entre el antes y el después: la lectura de los «sedimentos textuales» reconfigura y produce el archivo. Escribe Wikinski respecto de la palabra del testigo en la que anida una lengua que le es ajena:

---

**13** Las *escrituras geológicas* son modos de desedimentar las capas del pasado (incluso como un modo de deshabitar) y encontrar tejidos materiales, tramas históricas e intersticios con los que impugnar la linealidad teleológica de discursos y prácticas escriturales. Advierte la autora: «Escribir geológicamente es, en muchos sentidos, compartir ese tiempo de residencia: el trabajo de sentarse a convivir con otros para marcar y recordar y honrar las vidas de las personas, animales, plantas y rocas que nos han precedido y también, por qué no, de los que vendrán» (Rivera Garza 2022, 14).

Jamás podrá transcribir punto a punto lo que habría dicho aquella voz enterrada; pero aun así intentará desenterrarla. No encontrará el objeto arqueológico intacto. Entre su capacidad de artesano y aquello desenterrado se irá reconstruyendo una vasija imperfecta en la que se harán más evidentes las soldaduras que los fragmentos mismos. (2016, 134)

#### 4 Un espacio de escucha de la laguna del testimonio

El poemario incluye una fotografía del Monumento a los judíos asesinados de Europa (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) del arquitecto Peter Eisenman (Berlín 1998-2005). El artefacto ubicado en el centro de la ciudad convoca la autoría plural de *Nosotros, los salvados* y la idea de que toda rememoración surge de lo fragmentario y la disección. Invita a interrogar cruces y confluencias por los que transita el visitante «inter-actuando» con el espacio memorial (Guerra 2020, 102).<sup>14</sup> Sin intentos didácticos o celebrativos, los bloques de piedra convocan la memoria fragmentada de la Shoah. Como si evocar el horror fuera posible solo poniéndose a prueba en los quiebres, interrupciones, segmentaciones que informan la experiencia del visitante y lo invitaran a recomponer el tejido de la memoria del exterminio.

Dicha fragmentariedad remite a la organización tipográfica del poemario, a la capacidad de reproducir *en otro idioma* lo decible y lo indecible de la experiencia del superviviente.<sup>15</sup> Una segmentación que se materializa en los paréntesis «que indicaban susurros, llanto y largos silencios» (Goldberg 2015, 7) y que figura en la edición electrónica del libro (Goldberg 2013). En la porción inferior de la página, los paréntesis puntúan el tejido sintáctico y la superficie textual: interrumpen los testimonios sin clausurarlos y operan como eslabones entre los poemas, visibilizan el quiebre en la enunciación. Incitan a interrogarse acerca de lo que el testigo no puede, no quiere o no logra decir. Advierten que la escritura no siempre llega a decir, corporizan el tener lugar de una palabra perdida. Como sostiene Agamben, instituyen el testigo con su brecha en tanto confirman

<sup>14</sup> Al definirlo como un «contramonumento» que con su arquitectura conforma un espacio de incertidumbre debido a que comprender el Holocausto es imposible y solo existe la memoria viviente de la experiencia individual, Guerra sostiene que el Memorial es «una sfida all'inimmaginabile proprio a partire *dal non immaginare che cosa potrebbe accadere al suo interno o nella sua prossimità*, quali relazioni potranno scaturire dal contatto con l'umanità che lo attraverserà» (2020, 102).

<sup>15</sup> Me refiero a la búsqueda de Primo Levi de una lengua nítida y reflexiva con la cual afrontar el desafío cognitivo y lingüístico que permite *traducir* la experiencia del Lager (Goldstein, Scarpa 2015, 129-31).

que «el testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia del decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar» (2104, 153).

Ya se ha dicho que la «poesía documental» remite al memorioso Primo Levi de *Los hundidos y los salvados*. Como una contraseña analítica y estilística, la intención dialógica involucra a otros autores, autoras y sobrevivientes de la Shoah: Claude Lanzmann y su film *Shoah* (1985) (en epígrafe figura la presentación del documental: «Es la escritura del desastre...»); Nelly Sachs («Nosotros los salvados, todavía comen en nosotros los gusanos del miedo»); una selección de versos de *Ad ora incerta*, el poema escrito por Levi el 9 de enero de 1946; *Voces desde el camino de ortigas* de Paul Celan; palabras de Tadeusz Borowski; Jean Améry («Quien ha sido torturado lo sigue estando [...] Quien ha sufrido tormento, no podrá ya encontrar lugar en el mundo»); Jorge Semprún («Primero el olvido fue la terapia, ahora la memoria era la terapia»); Elias Canetti («Vivimos de lo demasiado, nos movemos hacia lo demasiado poco»); Edmond Jabès («El libro que está a nuestro alcance, es el libro del fin del mundo, condenado. Toca a los sobrevivientes devolverle, con su orden, sus palabras»); Charlotte Delbo («La memoria se va a jirones, como jirones de piel quemada. Que sobreviviera así despojada es lo que no entendéis. Es lo que no sé explicaros [...]). Son «escritores salvados [que] clarean, perduran, acompañan» la palabra de los salvados (Goldberg 2015, 7). Escritores-traductores y exiliados del siglo XX que, como Nelly Sachs, Paul Celan, Elías Canetti, Jorge Semprún vivieron el desplazamiento y el tránsito entre lenguas, que desde el exilio trabajaron el distanciamiento necesario a la escritura del horror. Desde el margen inferior de la página, operan como un engarce con las otras voces que reclaman con su nombre y apellido el derecho a la palabra. Noventa poemas activan una lectura marcada por intervalos, huecos, silencios, y con una parsimoniosa diagramación invitan a desprenderse de la superficie de la página impresa, donde la voz del testigo irrumpe en un relato con su fuerza liberadora.

Con los versos que componen el frágil tejido del recuerdo del testigo, Goldberg interroga la Shoah postulando el valor ético del testimonio tal como lo perfila Stefano Levi Della Torre: «ético è il comprendere e far comprendere l'altro, tale è il mettere in contatto condizioni umane incompatibili (quella del Lager e la nostra), facendo di sé stessi un tramite» (2003, 146). A continuación, una muestra de las ofensas sufridas con que el poemario configura el umbral donde los testigos no son ni los hundidos ni los salvados, sino el *resto* entre ellos:

*El presente único y absoluto del testigo* (Jaime Meir: «Los rumanos recogieron el cadáver de mi padre | como si fuese basura. | Hoy, siendo mucho más viejo | de lo que él era entonces, /no puedo evitar llorar. | Siempre lloro» (Goldberg 2015, 31).

*La vergüenza del sobreviviente* en palabras de Ruzena Engel de Sterba: «No sé cómo sobreviví tres años en Auschwitz, | no sé por qué los demás se fueron | y yo tuve que quedarme. [...] Cuando regresé no encontré a nadie. | Y dije 'por qué tuve que vivir'?» (97).

*La condición póstuma* de quien ha permanecido al borde la muerte, la nuda entidad biológica a la que el *campo* reduce a Annie Walg de Reinfeld: «No sé de dónde sacamos fuerzas para sobrevivir. | No vivimos, nos vivieron» (105).

*La incapacidad de dar cuenta de la degradación* que marca las palabras de Zdzislaw Bogusz: «¿Cómo nos sentíamos? | Esto no es una pregunta, es un dolor» (10) y remite a las palabras de Levi (*Si esto es un hombre*) «[...] nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa» (2014, 47).

*El silencio sobre lo impronunciable* en el testimonio de Miriam Katz de Berman: «Nunca he dejado de pensar, | pero no hablo. | ¿Qué puedo decir? / ¿Voy a levantar dolores ajenos?» (21); y la reticencia de Eduardo Frieder: «Escuchar fue terrible. | Nada pregunté» (23).

*El discurso figurado* que indica al sesgo la cremación de cadáveres (Justyna Rozenbnit de Goldszajn: «Veíamos humo, | el olor terrible del humo negro. | El cielo negro») (25).

*La vida-muerte* en el Lager (David Yisrael: «[...] yo seguía entre los muertos... | Y aquí estoy, | devuelto a la vida» (12) y los suicidios en el gueto (Dorit Weiss De Osers: «De repente una mujer saltó del tercer piso: | quedó deshecha. | Nosotros, sencillamente, | dimos dos pasos. | Uno había visto tantos muertos ya» (17).

*La vida como limes*, la ruina de toda ética de la dignidad, la agonía moral que antecede la muerte física en el testimonio de Giacomo Iacoboni: «No teníamos ni fuerza ni coraje, | vencidos por la vida» (27). *El umbral extremo* entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo inhumano, en quien mantiene un obstinado apego a la vida (Imre Vandom: «Dormíamos como muertos») (69).

*La vergüenza de la desnudez* como irrevocable pérdida de humanidad de las prisioneras al llegar al Lager en palabras de Sara Elías de Waisbuh: «Estábamos completamente desnudas. | Fue tan humillante, | una vergüenza que no se olvida, | un dolor en el alma» (62).<sup>16</sup>

*La repetición que deviene resonancia*, el recuerdo como relación acústica donde lo vocálico sobrepasa lo semántico (Lazar Zeev Boner en un centro de refugiados rumbo a Israel: «Era invierno, | había

**16** Respecto de la decisión de dar testimonio y convocar la mirada del otro sobre la propia desnudez, escribe Wikinski: «Mirar y ser mirado como actos de supervivencia en tanto muestran lo obscuro, son al mismo tiempo actos de perversión y testimonio. [...] necesidad de ser mirado, primero para asegurarse de que la propia degradación de la que fue objeto algún día hallará justicia, y luego para que el testimonio tenga sentido en tanto está dirigido a quien puede escucharlo» (Wikinski 2016, 108).

humedad, | había hambre, | había asco. | Miedo no había». (43); (Eugenia Halpern de Rawicz. «Lo primero que se llevaron | fue mi piano, | mi piano, | mi piano» (79).

*El choque con la Babel del campo* como primera forma de aniquilación del prisionero que sufre por la incompreensión de las órdenes. La incomunicación recíproca y las diferencias lingüísticas obran como disparador del odio que divide a los prisioneros (Reiza Kleinerman de Talmaciu: «Había gritos de los oficiales, | de soldados. | Gritos, gritos, gritos» (46).

*El sueño y la vigilia nocturna* después de la guerra (Françoise Bielinski de Sitzer: «Cerraba los ojos y sólo veía flores, | flores, flores. | Flores mórbidas» (53); la pesadilla del campo de exterminio como realidad y posibilidad (Stefan Horszowski: «No recuerdo cosas pequeñas, | pero de las grandes no me olvido. | Ni una noche las olvido. | Sueños con guetos, con bestias humanas» (72).<sup>17</sup> Las imágenes del sueño son la prolongación de la destrucción cotidiana. Dan cuenta de la ambivalente dimensión de la capacidad visual del prisionero: una forma de resguardo frente a la muerte inminente y la repetición del proceso de descomposición de la figura humana.

*Las terribles condiciones del viaje en tren* anticipan la situación del campo como experimento de sociedad primitiva y del comportamiento del animal-hombre en palabras de Hana Sinek de Morgenstern: «Cuando la SS abrieron las puertas | empezaron a caer cuerpos, | esqueletos cubiertos con fina piel, | sin rostro. | [...] Aquella gente había estado más de diez días | en vagones cerrados, sin agua, sin nada: | se comieron unos a otros». (78).

*El hambre*, leitmotiv de la vida en el gueto y en campo, en palabras de Zofia Kaufman de Landau: «Yo no comía mucho. | No se podía comer, no se podía vivir» (91) y de Levi en *Si esto es un hombre*: «Pero ¿cómo podría pensarse en no tener hambre? El Lager es el hambre: nosotros somos el hambre, un hambre viviente» (2024, 102).

*Los restos primarios del aparato sensorial* (el olor, el sabor) son difícilmente decibles por el lenguaje en el testimonio de Sally Horowitz de Morgenstern: «Mi memoria es apenas un olor, un sonido. Mis sentidos sólo tienen recuerdos [...] del sabor de la grama que comíamos en el bosque» (94).

Noventa poemas corporizan un montaje, una metaescritura donde la palabra poética expresa algo más que la evocación del pasado por parte de quien sabe porque ha visto: el poemario devuelve el respiro de la Shoah porque hace de la voz del testigo la contraseña

<sup>17</sup> Roland Barthes, refiriéndose al libro del superviviente Jean Cayrol *Lazare parmi nous* (1950) y a su literatura de la Reminiscencia, considera «ese más allá de los sueños nocturnos en el campo de concentración [...] una fase del desdoblamiento que perseguirá al hombre que se ha escapado del gran miedo, del cual porta todavía los estigmas» (2002, 45-6).



analítico-estilística de la «imaginación moral» con la que Levi interroga su memoria (Mengoni 2021, 275).

En este horizonte de sentido, se sitúa un gesto poético que despliega la reciprocidad de lectura y escucha, enfatiza el estatuto relacional de la voz y, por ende, de la palabra sonora (Cavarero 2022, 43). Invierte la noción metafísica de *phonè* (voz en tanto voz, sonido hueco que carece de función semántica), y la rescata de su condición de resto insignificante. Confiere valor semántico al vocálico porque lo entiende como un *logos* que, además de resguardar el quién del decir, es todo menos que una palabra descorporizada, en tanto combina la necesidad de una lectura en voz alta con el propósito de preservar el plano acústico del decir. Preserva la unicidad inconfundible del testigo que vuelve a «reencontrarse con lo humano de sí mismo a través del uso de la palabra» (Wikinski 2016, 109).

Siguiendo el estudio de Adriana Cavarero sobre la relación entre oralidad y escritura, me interesa señalar que, al quebrar el encadenamiento causal y ordenado de los documentos audiovisuales, la disección operada por Goldberg revalora la matriz sonora de la palabra poética. Cavarero destaca el componente semántico de la palabra impregnado de un vocálico que remite a pulsiones corpóreas y afirma que

il godimento vocalico trapassa dalla pratica orale, che spontaneamente gli pertiene, alla pratica della scrittura. Ci sono testi, pervasi da un ritmo musicale, nei quali la vocalità, esplodendo nel significante linguistico, sale in superficie e comanda il senso. La poesia, intesa come testo poetico, ne è appunto l'esempio più efficace. (2022, 164)

Frente a alcances y límites del gesto testimonial, *Nosotros, los salvados* es un caso ejemplar del modo en que la transmisión de la catástrofe puede sustentarse en la imaginación poética en tanto edifica «strutture di senso che fondano una cognizione consapevole della Shoah -anche se mai completa, esauriente o esaustiva-, la sola che possa alimentare l'esercizio vigile e indefesso della sua rammemorazione» (Recchia Luciani 2012, 79).

Al intervenir la desproporción entre la experiencia y su narración, la imaginación -del testigo como de quien poetiza sus palabras- realiza un gesto de restitución de realidad a una tragedia impensable. Respecto de la tentación de marginalizar a la Shoah en la opacidad de lo incomprensible, Georges Didi-Huberman recuerda en su *Images malgré tout* que en la obligación de imaginar lo inimaginable radica la posibilidad de construir una nueva memoria cultural, de producir con la fotografía un *saber* sobre el hito paradigmático de Auschwitz a través de la laguna del ver y el propósito ético de documentar: «Pour savoir il faut imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que

fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable» (2003, 11). Situado en el umbral desde el cual el sobreviviente busca dar cierre al trabajo del duelo, *Nosotros, los salvados* nos deja el don de interrogarnos ante el desafío de comprender la huella imborrable del testigo.

## Bibliografía

- Agamben, G. [2000] (2014). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós ibérica.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona: Paidós.
- Bidussa, D. (2009). *Dopo l'ultimo testimone*. Torino: Einaudi.
- Borutti, S.; Heidmann, U. (2012). *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cavareto, A. [2003] (2022). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Roma: Castelvecchi.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Forster, R. (2003). *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- Garboli, C. (2015). «L'attore senza gesti». Goldstein, A.; Scarpa, D. *In un'altra lingua. In another language*. Torino: Einaudi, 191-203.
- Giuliani, M. (2015). *Per un'etica della resistenza. Rileggere Primo Levi*, Macerata: Quodlibet.
- Goldstein, A.; Scarpa, D. (2015). *In un'altra lingua. In another language*. Torino: Einaudi.
- González Echevarría, R. (1998). *Mito y archivo. Un teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Goldberg, J. (2013). *Poesía documental. Nosotros, los salvados. Supervivientes de la Shoá junto a Jacqueline Goldberg*. Caracas: Smashwords Editions. <https://poesiavzla.wordpress.com/2018/09/11/jacqueline-goldberg/>.
- Goldberg, J. (2015). *Poesía documental. Nosotros, los salvados. Supervivientes de la Shoá junto a Jacqueline Goldberg*. Caracas: Kalathos ediciones.
- Guerra, M. (2020). *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*. Milano: Raffaello Cortina.
- Illetterati, L. (2019). «L'origine e la sua traduzione (o della traduzione come origine)». Gurisatti, G.; Gnoli, A. (a cura di), *Franco Volpi. Il pudore del pensiero*. Brescia: Morcelliana.
- Kanzenpolsky, A. (2017). «Rasgar el archivo. *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg». *Literatura e Sociedade*, 202-11. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p202-211>.
- Levi, P. (2024). *Trilogía de Auschwitz*. Trad. de P. Gómez Bedate. Prólogo por A. Muñoz Molina. Barcelona: Ediciones Península.
- Levi Della Torre, S. (2003). *Zone di turbolenza. Intrecci, somiglianze, conflitti*. Milano: Feltrinelli.

- 
- Link, D. (2008). «Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad». Vallina, C. (ed.). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo, 118-31.
- Mazzarella, A. (2022). *La Shoah oggi nel conflitto delle immagini*. Firenze-Milano: Bompiani.
- Mengoni, M. (2021). *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*. Macerata: Quodlibet.
- Recchia Luciani, F.R. (2012). «Agamben e la Shoah. Fenomenologia della testimonianza e potere dell'immaginazione». Dell'Aia, C. (ed.), *Studi su Agamben*. Milano: Ledizioni.
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana.
- Semprún, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- Sneh, P. (2022). *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio. Diez años después*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editorial.
- Szondi, P. (2005). *Estudios sobre Celan*. Prefacios y apéndice de J. Bollack. Madrid: Trotta.
- Wikinski, M. (2016). *El trabajo del testigo. Testimonio y experiencia traumática*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Wiesel, E. (1966). *Le chant des morts*. Paris: Éditions du Seuil.

