

Memoria y escritura en *Mauthausen* de Iakovos Kambanelis

Alicia Morales-Ortiz

Profesora Titular de Filología Griega
Departamento de Filología Clásica
Facultad de Letras, Universidad de Murcia 30071 Murcia, España
amorales@um.es
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3480-3568>

Recibido: 20.03.2023 - **Aceptado:** 29.09.2023

Resumen: El dramaturgo griego Iákovos Kambanelis publicó en 1965 la crónica en prosa *Mauthausen*, que recoge su experiencia en el campo de concentración nazi donde fue prisionero entre 1943 y 1945. La obra es fruto de un largo proceso creativo que se extendió desde la liberación del campo y su regreso a Grecia hasta 1995, fecha de la segunda edición del libro. En este trabajo se estudia este proceso de escritura y sus distintas fases y se analizan desde un punto de vista comparativo algunos motivos relacionados con él: el papel de la memoria, la condición del superviviente como testigo, el imperativo moral de dejar testimonio, o la cuestión de la verdad y la ficción, todos ellos temas esenciales en los textos del corpus de la literatura concentracionaria.

Palabras clave: Iakovos Kambanellis – Mauthausen – Literatura concentracionaria – Memoria – Testimonio – Holocausto.

MEMORY AND WRITING IN IAKOVOS KAMBANELLIS' *MAUTHAUSEN*

Abstract: The Greek playwright Iakovos Kambanellis published in 1965 the prose chronicle *Mauthausen*. The book recounts his experience in the Nazi concentration

camp where he was imprisoned between 1943 and 1945. The work is the result of a long creative process that lasted from his liberation from the camp and his return to Greece until 1995, the date of the book's second edition. This paper examines this writing process and its different phases, and analyses some related motifs from a comparative point of view: the role of memory, the condition of the survivor as a witness, the moral imperative to bear witness, and the question of truth and fiction. All of them are essential themes in Holocaust Literature.

Keywords: Iakovos Kambanellis – Mauthausen – Literature of concentration camps – Memory – Testimony – Holocaust.

Kambanelis y la experiencia concentracionaria

En 1943, en plena Segunda Guerra Mundial y en los difíciles años de la ocupación nazi en Grecia¹, el joven Kambanelis decide marcharse de Atenas² en dirección a Austria en busca de una vida mejor. Cuenta entonces con poco más de veinte años: es la decisión de un joven τυχοδιώκτης como el propio dramaturgo dirá posteriormente³. La aventura, sin embargo, quedará frustrada cuando es detenido en un control en Innsbruck. Después de pasar un tiempo en la cárcel en Viena, es enviado al campo de concentración de Mauthausen, donde permanecerá recluido durante dos años y medio hasta la entrada de las tropas americanas el 5 de mayo de

¹ Los años de la κατοχή en Grecia (1941-1944) fueron devastadores para un país que partía de una situación económica ruinosa: mercado negro, inflación, hambre (especialmente dura fue la hambruna del invierno de 1941-42), a lo que se añade el estado de terror y violenta represión impuesto por el régimen nazi. Sobre este periodo, cf. Clogg 1998: 115-133 y Mazower 2001.

² Kambanelis (1922-2011) nació en la isla griega de Naxos, pero siendo aún adolescente su familia emigra a Atenas, donde se establece en el barrio obrero de Metaxourgeío. Son años de dificultades económicas en los que el joven Kambanelis combina el trabajo con estudios de diseño y dibujo técnico en una escuela vespertina.

³ Véase su entrevista en el programa de la ERT Μονόγραμμα (2005).

1945. Tras la liberación, Kambanelis se quedará aún algunas semanas más en el campo, en su condición de representante del colectivo griego en la Comisión Internacional de presos, para ayudar en la organización de la partida hacia Palestina de los prisioneros greco-judíos. Finalmente, a comienzos de agosto de ese mismo año volverá a Grecia vía Italia.

Podemos imaginar las dificultades del joven Kambanelis, aún con las vívidos recuerdos del reciente horror de Mauthausen, para adaptarse a su regreso a una Grecia devastada y convulsa que, en poco tiempo, se verá inmersa en la guerra civil: “Me había enfrentado a una realidad tan asesina, tan sangrienta, salvaje y cruel que cosas como ir al teatro, al cine o leer un libro no me decían nada” (Kambanelis 1990: 23).

Finalmente descubrirá su vocación hacia el mundo del teatro y escribirá sus primeras obras. Pero será el año 1957, en que estrena *El patio de los milagros* y comienza su colaboración con Károlos Koun en el Θέατρο Τέχνης, el que marcará un hito en su carrera. A partir de entonces desarrollará una reconocida y fructífera actividad literaria: teatro radiofónico, escritura de obras teatrales, elaboración de guiones cinematográficos, poesía, etc. Por ella ha sido considerado por muchos el “padre” del teatro de la Grecia moderna⁴.

Kambanelis recogió su experiencia en el campo de concentración en la crónica novelada *Mauthausen*, que se publicó en su versión definitiva en 1995, tras una larga elaboración en la que profundizaremos a lo largo de este trabajo. Esta obra supone un verdadero *unicum* en la trayectoria del autor: desde el punto de vista de su género, es la única pieza narrativa en su producción, que se centró fundamentalmente en el teatro. Es también la única obra autobiográfica en la que Kambanelis escribe sobre una experiencia

⁴ Para un acercamiento general a su obra y al lugar que ocupa en el teatro griego moderno remitimos a los libros de Pefanis (2000) y Puchner (2010). Para su teatro de estos primeros años, cf. Morales Ortiz (2021).

vital propia, por mucho que la relación entre autobiografía y ficción en ella sea compleja, como lo es, por otra parte, en la mayoría de la literatura concentracionaria⁵. En ello se diferencia de otros autores del corpus que hacen de lo vivido en los campos nazis la materia central y casi única de su escritura, como es el caso de Primo Levi, o de aquellos en los que la experiencia concentracionaria marca el conjunto de su actividad literaria y se erige en motivo recurrente de novelas y obras autobiográficas, como ocurre con Jorge Semprún.

Esta vivencia de juventud dejó en Kambanelis una huella profunda que determinó en buena medida su trayectoria vital y creativa posterior. “Η πνευματική μου καταγωγή είναι το στρατόπεδο” (“mi procedencia espiritual es el campo”) dirá en una entrevista en la revista Διαβάζω (Kambanelis 1978). De hecho, el autor la vincula estrechamente a su decisión de dedicarse al teatro. Según relata en diversos lugares, ya en Atenas, una fría noche del año 1945 o 1946 entró para guarecerse en un teatro a ver una representación (que resultó ser un montaje en el Θέατρο Τέχνης). La obra le produjo una gran emoción y, explica Kambanelis, un pensamiento le siguió ocupando los días siguientes: acababa de regresar del infierno (κόλαση) del campo de exterminio, donde casi se había convertido en rutina ver cada día centenares de muertos, y una representación teatral, es decir, una ficción (ψεύμα, ψεύδος), conseguía emocionarle. Este hecho, dice, le demostró la

⁵ Empleamos este término ya acuñado en la Teoría de la Literatura y en la Literatura Comparada para designar los textos testimoniales de los supervivientes de los campos de concentración, no sólo nazis, sino también del gulag soviético o de los campos de trabajo españoles. El término procede, como se sabe, de la obra *El universo concentracionario* (1947) de David Rousset, superviviente de Buchenwald. La bibliografía sobre este corpus literario y, en general, sobre los testimonios de los supervivientes del Holocausto es amplísima. Me limito a remitir a la monografía de Sánchez Zapatero (2011) para la caracterización del género, los debates que suscita y los temas y motivos que lo definen.

enorme potencia del arte (η τρομερή δύναμη της Τέχνης) y le persuadió a dedicarse al teatro⁶.

En la entrevista en Διαβάζω, Kambanelis profundiza en el influjo que la experiencia en Mauthausen tuvo desde sus inicios literarios en su vocación por el teatro. Afirma que este género le permitió dar salida a su deseo de “hablar a muchos”, un deseo generado en el espíritu colectivo (ομαδικότητα) existente en el campo de concentración. Esta idea de colectividad determinó por completo su forma de escribir y explica su aversión a representar historias individuales y particulares tan característica de su teatro (Kambanelis 1978: 22-23). En el campo de concentración, asegura, descubrió el mundo y con él una experiencia de vida que supuso para él un auténtico “estímulo teatral”: la vivencia colectiva del sufrimiento y el misterio de las contradicciones del alma humana, capaz de albergar al mismo tiempo el amor por la belleza y una monstruosa crueldad:

“Diría que me ha influido de forma esencial y antes que ninguna otra cosa el campo de concentración, es decir, la forma en que funcionaba el campo, aquella vida colectiva. Cuando llegué al campo estaba en la edad de descubrir el mundo. Y el mundo lo descubrí en el interior de un campo de concentración. Fue una gran experiencia de vida. Para mi supuso un enorme estímulo teatral este destino común de las 35.000 personas que estábamos en el campo central de Mauthausen, donde con un golpe de campana íbamos todos a la vez a dormir, con un toque de campana teníamos que despertarnos, con un toque de campana debíamos formar, con un toque de campana había que ir a comer, con un toque de campana íbamos al trabajo y con un toque de campana regresábamos dentro... Es decir,

⁶ Véase su testimonio en el documental Μονόγραμμα (1ª parte, a partir del minuto 7) y la entrevista con E. Kiriakopulu en Η ζωή είναι αλλόου (a partir del minuto 39).

un comportamiento colectivo, un destino común fragmentado en tantos sufrimientos humanos como hombres estaban viviendo aquella vida.

Además, había también otra cosa: la contradicción humana. Las contradicciones y la diversidad que veías coexistiendo en el interior de una misma persona. Eso que hoy vemos en multitud de películas, al SS que toca al piano Beethoven o Bach y después va a matar, es cierto. Un SS, un joven muy hermoso, hermoso como persona y como hombre y de hermosa apariencia, era a la vez un monstruo temible. Estos hombres, a los que veíamos en un momento jugando con su hijo o tocando el violín de forma admirable, y al momento siguiente dejar el caballete de pintura, ir a matar y después volver a continuar con el juego. Esto en lo que se refiere a los SS. Pero también por parte de los presos, los comportamientos contradictorios; este misterio literalmente (‘los designios y las acciones del hombre son inescrutables’), todos estos son estímulos que te hacen querer buscar al hombre: qué diablo, qué misterio, qué desconocido es el ser humano. Esto, creo, es un estímulo muy teatral” (Kambanelis 1978: 29-30)⁷.

Lo cierto es que Kambanelis, tras volver a Grecia, escribió en torno a los años 1947-1950 tres piezas teatrales que presentan por su temática una relación directa con el campo de concentración y la vida de los prisioneros: *Άνθρωποι και ημέρες*, *Ο Κρυφός ήλιος* y *Η Οδός*. Sin embargo, estas obras de juventud permanecieron sin estrenar, inéditas y prácticamente olvidadas hasta hace poco tiempo. Su teatro, después, tomaría un nuevo rumbo y Kambanelis no volverá a dramatizar sus vivencias en Mauthausen. Ello no quiere decir, no obstante, que la sombra de la experiencia concentracionaria no se proyecte sobre su producción posterior. Hay resonancias de ella en muchas de sus obras y es posible detectar motivos comunes y afinidades entre *Mauthausen* y el resto de su teatro, como han estudiado Pefanis (2006, 2011), Puchner (2006) y Livanis (2018).

⁷ Todas las traducciones de los textos de Kambanelis que se presentan en el trabajo son mías.

Mauthausen: una crónica de amor y muerte

Mauthausen, que su autor define como una ‘crónica’ en el prólogo de la edición de 1995, se inicia el día en que las tropas americanas entran en el campo de concentración, el 5 de mayo de 1945, y termina cuando a comienzos de agosto del mismo año Kambanelis sale definitivamente rumbo a Grecia. El escenario central es Mauthausen y el hilo conductor que dota de unidad al relato es el romance que nace tras la liberación entre el joven protagonista y Yanina, una muchacha judía lituana, también prisionera en el campo. Una historia de amor que finalmente fracasa, pues la joven elige permanecer en Italia con Franco —su pareja antes de ser recluida en el campo— y no acompañar a Grecia a Kambanelis que al final de la obra regresará solo.

El libro se articula en treinta y siete episodios sin relación ni continuidad entre sí que se van sucediendo en un juego continuo de analepsis y ofrecen la impresión de un *patchwork* textual, según ha apuntado atinadamente Livanis (2018: 95). La narración prescinde del orden lógico y cronológico y es conducida por los recuerdos de los protagonistas; presenta un carácter fragmentario y desordenado, como el de la propia memoria, que es frecuente en otros textos del corpus concentracionario (Sánchez Zapatero 2010: 127). En cierto modo recuerda a *El largo viaje* de Semprún, donde la línea espacio-temporal central es el viaje en tren de los prisioneros de camino al campo de concentración de Buchenwald y a partir de ella la novela se desarrolla en constantes *flashback* y *flashforward* según el protagonista va desgranando sus recuerdos.

A través de estos dos planos temporales, el pasado y el presente, y de sus correspondientes escenarios, el Mauthausen nazi y el Mauthausen liberado, Kambanelis consigue componer un relato dramático del funcionamiento del campo, de la crueldad nazi y del horror vivido por los prisioneros, pero también un sugestivo retrato de los caóticos primeros días tras la liberación

y del ansia de los presos por volver a la vida “normal”, de la que el amor entre Kambanelis y Yánina es símbolo. En este sentido, la originalidad de Kambanelis es precisamente esta oposición entre la vida y la muerte, entre Eros y Tánatos, sobre la que descansa toda la obra, tal y como afirma Livanis (2018: 114).

El auténtico protagonista de la crónica de Kambanelis es Mauthausen, el espacio donde se desarrolla la vida (y muerte) del colectivo de presos, tanto bajo dominio nazi como en las semanas posteriores a la liberación. El presentar las dos caras del campo de concentración y el contraste entre ellas —pero también sus elementos comunes— es, en mi opinión, uno de los aspectos más interesantes de la obra del autor griego. Salvando las distancias entre un Mauthausen y otro, ambos tienen en común ser un microcosmos con coordenadas propias y al margen de la normalidad exterior. Siendo el mismo lugar físico, el Mauthausen nazi es el lugar de la *anormalidad* de la barbarie nazi, mientras que el Mauthausen liberado se transforma en el espacio del difícil tránsito a la vida y la libertad.

En la descripción de Kambanelis están presentes todos los elementos que caracterizan el universo de los campos de exterminio y conocemos por los testimonios de otros supervivientes: la llegada en tren y los rituales del ingreso de los nuevos presos, la burocracia y las estrictas y absurdas normas, las llamaradas de la omnipresente chimenea del crematorio, el olor a carne quemada, las alambradas electrificadas, el frío en las interminables horas a la intemperie en el gran patio central durante los recuentos, las escasísimas raciones de comida, el hambre y las enfermedades, la gran escalinata de la Wiener Graben y el atroz trabajo en la cantera, los montones de cadáveres apilados como maderos en la leñera, el cansancio de muerte en los escuadrones de trabajo, las ejecuciones y la extrema y sádica violencia de los SS.

Asimismo, Kambanelis narra episodios que confirman noticias de otras fuentes o aportan algunos detalles: la “gran huída” de los prisioneros

rusos del barracón 20, la orquesta tocando durante las ejecuciones, el episodio de la tortura y muerte de la mujer del *Oberscharführer* Werner Fassel y su amante polaco, la despedida de los presos republicanos españoles, la visita de Himmler al campo, entre otros.

Por todo ello, *Mauthausen* presenta gran interés, tanto desde el punto de vista literario como por su condición de texto testimonial, y es merecedora de un estudio más profundo y de ocupar un espacio mayor en el marco de literatura concentracionaria internacional. Sin embargo, en general, la crítica le ha prestado poca atención (Dimitrulia 2007: 67), pese a la popularidad de la obra en Grecia, quizá por estar más centrada en la labor de Kambanelis como dramaturgo, y faltan análisis comparativos con otras obras del corpus.

El proceso de escritura de *Mauthausen*

Mauthausen es el resultado de un largo y traumático proceso creativo, que el propio autor explica en su prólogo a la edición de 1995 y que se desarrolló a lo largo de varias fases.

Una primera etapa abarcaría el tiempo transcurrido entre la liberación del campo y los primeros meses del regreso a casa, un periodo en el que Kambanelis tomó anotaciones sobre su experiencia. Sin embargo, pasada la inicial sobreabundancia de información acerca de los campos y los nazis, el interés hacia el holocausto “se apagó”, dice nuestro autor, y él mismo estaba “absorbido” por su pasión hacia el teatro. Por todo ello sus manuscritos quedaron “casi olvidados en un cajón”⁸. Efectivamente, tras

⁸ “Pasaron muchos años con los manuscritos casi olvidados en un cajón. Los consideraba inútiles porque antes de terminarlos empezaron a publicarse en los periódicos multitud de artículos sobre

el final de la guerra y los juicios de Núremberg —llevados a cabo entre 1945 y 1946— el mundo entró en un periodo de relativo silencio sobre el nazismo: Europa se dividió en dos bloques y las rivalidades entre las dos potencias desviaron el foco de interés.

La segunda etapa comprende el periodo entre 1963 y 1965, fecha de la primera edición de *Mauthausen*. Kambanelis afirma que las circunstancias políticas que vive el mundo a comienzos de la década de los sesenta le impulsan a rescatar los viejos manuscritos. Se pone a ello y publica varios episodios a lo largo de 1964 en el periódico *Elefthería*⁹. Finalmente los textos se publicarán como libro en el verano de 1965, precisamente cuando se cumplía el vigésimo aniversario de la liberación del campo. Él mismo explica el proceso en el prólogo de 1995:

“Después del asesinato de Kennedy, en noviembre de 1963, y algo más tarde tras la caída de Kruschchev, las tensiones de la guerra fría recomenzaron, la paz no iba por buen camino. Fue entonces cuando tomé conciencia de que la imagen del mundo de la posguerra la había visto en una forma temprana el verano del 45, en el microcosmos del Mauthausen liberado. Recordé mis manuscritos. Les limpié el polvo, reescribí dos episodios y los entregué al periódico *Elefthería*. Se publicaron en las páginas dominicales y causaron una gran sensación. Me pidieron que diera más. Me lancé a reescribirlo todo desde el comienzo. Escribía y a la vez se publicaba en el dominical del periódico. Entretanto había leído algunos de los primeros capítulos a Vasilis Vasilikós. Vasilis habló

Auschwitz, Buchenbald, Dachau. En los cines se proyectaban documentales. Más tarde llegó el juicio de Núremberg. El tema parecía agotado, el interés se apagó. Lo que había que decir sobre los nazis, sobre los SS, su época y sus acciones se había dicho con creces. Además en aquellos años yo estaba absorbido por mi pasión por el teatro” (Kambanelis 1995: 11).

⁹ Cf. Sainis-Karatasu 2014: 392.

fervientemente al inolvidable Mimi Despotidis de la editorial *Themelio* y *Mauthausen* se puso en circulación como libro en diciembre de 1965”.

Además del tenso contexto político internacional al que alude el autor, en la decisión de Kambanelis y de su editor de sacar a la luz el material que tenía desde hacía años y darle forma literaria influyó a buen seguro el renovado interés hacia el holocausto que se experimentó en todo el mundo en la década de los 60 (es, de hecho, en esta época cuando se generaliza este término para referirse al genocidio nazi). Como se sabe, el asunto volvió al primer plano en gran medida a causa del juicio contra Eichmann en Jerusalén (que tuvo lugar entre abril y junio de 1961) y al célebre libro de Hanna Arendt al respecto (publicado en 1963), que generó enconados debates. Kambanelis, como tantos otros supervivientes, siguió estos debates con especial atención y ello le hizo recordar y revivir su propia experiencia¹⁰.

También en Grecia el tema estaba de actualidad a raíz de la detención en 1959 de Max Merten, que había sido responsable de la administración nazi en Grecia del Norte y bajo cuyo mando se habían producido las deportaciones masivas de judíos de Tesalónica¹¹. Más allá de ello hay que recordar que la situación política en Grecia por aquellos años es muy convulsa: en 1963 es asesinado en Tesalónica el diputado de izquierdas

¹⁰ Así lo testimonia el propio autor al comienzo del primer texto que publicó sobre Mauthausen en la columna *Γνώμες και Παραλλαγές* del periódico *Elefthería* el 11 de marzo de 1964: “Los juicios de los crímenes nazis continúan y seguro seguirán todavía durante muchos años. Leo en los periódicos cuanto se escribe en relación con ello. Recuerdo los años que pasé en el campo de concentración de Mauthausen y me parece como un trozo de otra vida”.

¹¹ Se calcula que antes de la guerra vivían en Grecia en torno a 70.000 o 80.000 personas judías, de las cuales cerca de 50.000 estaban establecidas en Tesalónica. Menos de 10.000 sobrevivieron. La próspera comunidad hebrea de Tesalónica, el centro judío sefardí más importante del mundo antes de la guerra, quedó prácticamente destruida, cf. Mazower 2006: 495-520. Algunos testimonios del genocidio en Tesalónica en Morales Ortiz, 2010.

Grigoris Lambrakis por una organización parapolicial¹²; la preocupación de Kambanelis por el difícil clima político y por el auge del fascismo en su país —que desembocaría en 1967 en la dictadura militar de la Junta de los Coroneles— le motivó a publicar su testimonio, como más adelante veremos con mayor detalle.

El libro tuvo muy buena aceptación y se hizo popular gracias sobre todo a la famosa *Balada de Mauthausen* que compuso en 1966 Theodorakis sobre poemas de nuestro autor basados en su crónica.

Por último, la tercera etapa del trabajo de Kambanelis con *Mauthausen* culmina en la reedición de la obra en 1995, cuando ha transcurrido ya medio siglo desde su experiencia concentracionaria. En esta edición el autor introduce cambios y correcciones a partir del libro de Marsalek¹³ —y seguramente también de otras fuentes—, y añade el extenso prólogo ya mencionado en el que da cuenta de su labor a lo largo de este tiempo. En esta ocasión confiesa que la motivación que le llevó a retomar un texto antiguo, algo fuera de su costumbre, fue la constatación de que el mundo no había aprendido la lección que legaron los campos:

“Esta es la tercera vez que me ocupo del texto de Mathausen. Ha llegado a mis manos un valioso libro de igual título escrito por el austriaco Hans Marsalek, prisionero también él en Mauthausen en aquel tiempo. Su libro es un completo archivo con todo tipo de datos, una revelación sobre el modo de funcionamiento del campo, con gran número de inventarios, documentos secretos, ‘órdenes’ e ‘instrucciones’ secretas procedentes

¹² Un suceso que Vasilikós, al que Kambanelis menciona en su prólogo, noveló en su conocida *Z* (que después será llevada al cine por Costa Gavras, con guión de Jorge Semprún). Más detalles sobre la situación política que rodea la publicación de la obra en Livanis 2018: 71-72.

¹³ El austriaco Marsalek (1914-2011), socialista, activista en la resistencia contra los nazis y superviviente también de Mauthausen, jugó un importante papel en la persecución de los criminales nazis tras el fin de la guerra. Su gran obra fue *Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen*, publicada en 1974.

de Berlín. Una radiografía del descomunal crimen del que nosotros teníamos una visión abrumadora. Estudiando ese libro me informé de bastantes cosas que no sabía, confirmé muchas que ya sabía y había escrito, corregí y completé otras que en el 45 no era posible que nadie conociera del todo. Además corregí muchos nombres de personajes que en la versión inicial del texto no eran los correctos [...] Una corrección similar se produjo en gran parte de la toponimia. Pero el motivo más importante que me llevó a dedicarme de nuevo a un escrito antiguo —algo de lo que en muy raras ocasiones tengo ganas— es que han pasado desde entonces cincuenta años, sin que nos hayan penetrado los acontecimientos que nos legó 1945” (1995: 12).

El relato como terapia y la memoria como obligación

Asistimos a lo largo de estos cincuenta años en los que Kambanelis trabajó con el texto de *Mauthausen* a un prolongado proceso psicológico y creativo que conocemos también en otros casos de la literatura concentracionaria¹⁴. Un proceso que supone, por un lado, la asunción por parte del superviviente del imperativo moral de testimoniar el sufrimiento padecido y, por otro, la búsqueda del modo de expresión que vehicule este testimonio. Ambas cuestiones implican toda una serie de aspectos que determinan los textos del corpus concentracionario y están en el centro mismo de su esencia: la compleja relación en estos textos testimoniales entre verdad y ficción —o entre lo autobiográfico y lo literario—, el papel de la memoria, la indecibilidad y la imposibilidad de relatar el horror, etc.

En Kambanelis este proceso se inicia en Mauthausen mismo; la vuelta a la normalidad, pasados los primeros días de euforia tras la liberación del

¹⁴ Cf. LaCapra 2009: 24 y *passim* para la cuestión del testimonio, la memoria y la historia en el caso de la literatura concentracionaria.

campo, trae consigo también la necesidad de recordar lo vivido: “desde el 5 de mayo, desde el día en que la vida en Mauthausen dejó de ser una pesadilla, la pesadilla se refugió en nuestras noches y se transformó en sueños” (1995: 36). Así, la difícil recuperación de la libertad pasa para los presos por la experiencia de recorrer de nuevo, ahora en libertad, los lugares en donde fueron prisioneros y sufrieron violencia:

“Yo también quería pasar por todas partes ‘así, libre’. Por todas partes por donde me habían llevado contra mi voluntad, por todas partes por donde cada uno de mis movimientos había ido acompañado por un látigo, un palo, un puñetazo, un arma. Era como si nuestra libertad hubiera quedado desperdigada por todos aquellos lugares y tuviésemos que ir a recogerla” (1995: 46).

En varios episodios Kambanelis describe este recorrido por el Mauthausen liberado como un traumático ejercicio de memoria: por ejemplo, cuando la joven muchacha lituana, por primera vez tras la liberación, sube a la barcaza que cruza el Danubio en la que llegó al campo y recuerda a las compañeras arrojadas al río y ahogadas en sus aguas; o cuando el propio Kambanelis, al visitar la estación de ferrocarril, revive su llegada a Mauthausen tras el viaje en tren. El autor explica este proceso como un ritual de ‘exorcismo’ y ‘purificación’ que los prisioneros necesitan llevar a cabo en todos esos lugares que antes fueron escenario de tortura y muerte¹⁵. Recuperar la libertad, pues, en especial la “libertad interior”, pasa

¹⁵ Así cuando Yánina siente miedo de subir a la torreta que luego se va a convertir en el lugar habitual de los encuentros de la joven pareja: “Era difícil pasar por primera vez por los lugares que en otro tiempo nos inspiraban miedo. Estaban embrujados y tenían que ser exorcizados primero. Nuestra superstición no obstante era muy simple, muy humana. Como exorcismo bastaba con que Jonás y yo hubiésemos venido a la torre una tarde. Eso bastaba para tranquilizar no sólo a Yánina, sino a Mauthausen entero, y para que sintieran que aquel lugar ya había sido ‘purificado’” (Kambanelis 1995: 116).

ineludiblemente por recordar, y esta es una experiencia difícil y dolorosa: “Me levanté de nuevo y me senté en la cama. Después de tanto tiempo en Mauthausen, la libertad interior no es cosa fácil. Tardará en venir. A no ser que sufras amnesia...” (1995: 65).

Pero recordar y narrar el horror presenciado en el Mauthausen nazi tiene a la vez un carácter terapéutico y sanador:

“Era habitual entre los ex prisioneros hacer ‘terapia’ el uno al otro, contándole lo más abominable que había visto o escuchado. Alguna vez veías a una veintena, e incluso a más, sentados en círculo horas y horas contando, contando, contando...” (1995: 121)¹⁶.

Esta obsesión por contar a la que alude Kambanelis, la necesidad que los presos sienten de este relato catártico y liberador, previa a la de prestar testimonio, es otro de los motivos comunes a los textos del corpus concentracionario (Sánchez Zapatero 2010: 97).

Como estamos viendo, la memoria juega un papel esencial en la obra de Kambanelis; no solo activa el proceso psicológico por el que los presos asumen dolorosamente lo vivido, sino que también conforma la propia estructura narrativa del relato —una crónica fragmentada como la propia memoria—: es el mecanismo que engarza el Mauthausen nazi y el Mauthausen liberado, conecta el tiempo pasado con el presente y, mediante el recurso a la analepsis, hace avanzar la narración.

En las primeras semanas en el campo liberado despierta asimismo en los presos la conciencia de ser supervivientes, de haberse salvado. Según narra Kambanelis —que en su última etapa trabajó en las oficinas de la *Politische Abteilung*— un grupo de prisioneros decide salvar los libros del

¹⁶ Sobre el papel terapéutico del relato véase también Kambanelis 1995: 103; 132.

archivo en los últimos días antes de la liberación, cuando Mauthausen es un caos y muchos SS han huido ante la inminente llegada de las tropas aliadas. En ellos pueden comprobar las dimensiones del horror y también la excepcionalidad de haber sobrevivido:

“Los libros fueron salvados y entregados al administrador americano. En un primer cálculo contabilizamos que en Mauthausen habían sido exterminados cerca de 240.000 prisioneros. Los supervivientes éramos aproximadamente 30.000. Uno de cada nueve. La suerte de cada uno de nosotros había estado acompañada de ocho muertes” (1995: 34-35).

Surge la conciencia trágica del superviviente, cuyo deber es no olvidar y prestar voz a los que no sobrevivieron, como dice al joven protagonista el prisionero alemán Schneider casi al final de la obra, en el momento de la despedida: “no olvides que cada uno de nosotros es el noveno afortunado. Somos responsables frente a los ocho desafortunados” (1995: 325).

Por otra parte, la llegada al campo de los representantes de la justicia militar americana transforma la vida en el Mauthausen liberado. La recuperación de la vida cotidiana y ‘normal’ se ve traumáticamente interrumpida y paralizada cuando los presos han de comenzar a declarar ante los americanos que recopilan pruebas y documentación para los futuros juicios por crímenes de guerra. Es también el momento en que los supervivientes asumen su condición de testigos y se ven obligados a mirar atrás:

“Los interrogatorios y los testimonios perturbaron el campo. Algunos de los ‘testigos oculares de los crímenes’ que iban a declarar regresaban a los barracones en muy mal estado. Primero porque su propia declaración, según iba avanzando, les ponía furiosos. Después estaban las fotografías y las películas que habían tomado los propios SS y que los investigadores presentaba a los testigos para su confirmación legal. Y cuando llegaba ya el momento de llevarlos a las celdas de los SS para el ‘reconocimiento’ les dominaba la histeria. Una histeria contagiosa que

hizo que la vida, la vida libre en Mauthausen, se transformara, se adormeciera.

Algo se detuvo.

Y sabíamos qué...

Desde aquella mañana del 5 de mayo nos habíamos lanzado con fruición al botín de nuestra libertad. Puede que la mitad de las horas del día despertaran en nuestro interior los fantasmas de los muertos¹⁷, pero en la otra mitad nos olvidábamos metidos en la necesidad salvaje de acostumbrarnos a nuestra salvación. De comerla, beberla y hacerla nuestra. Como si nos amenazara el peligro de que, si no lográbamos lo antes posible comportarnos como hombres del todo vivos y libres, el tiempo volviera atrás y nos encerrara de nuevo en Mauthausen (...). Los testimonios detuvieron este ‘éxodo’ nuestro. Como si hubiera llegado aviso de que no nos salvábamos si no saldábamos las antiguas cuentas. Y todos, de pronto, volvimos hacia atrás”. (1995: 126-127).

Asumida esta tarea de ser testigo, una de las mayores angustias del superviviente del genocidio de los campos nazis, según se sabe por multitud de testimonios, es que su relato sea creído: cómo vencer la incredulidad que puede provocar en la audiencia la inaudita, espeluznante e incomprensible dimensión de la barbarie existente en los campos de concentración.

Se ha escrito mucho sobre la violencia extrema e irracional que dominaba la vida en los campos. Una violencia que Primo Levi denominará “inútil” en el sentido de que es un fin en sí misma: busca causar dolor, es la que se emplea con bestias y esclavos y persigue deshumanizar y someter a los presos, ahogando de paso cualquier intento de rebelión (Levi 2005: 561-580). El campo de concentración aparece, entonces, como un universo autárquico

¹⁷ He optado por traducir así βρικόλακες, que tiene su correspondiente castellano en “brucolaco”, y que no responde exactamente al vampiro, sino al muerto que no ha obtenido la sepultura debida y vaga como una figura fantasmal.

de sufrimiento, violencia y muerte con leyes propias que los prisioneros han de aprender para intentar sobrevivir. Es ese “universo aparte”¹⁸ y cerrado descrito en tantos testimonios que nuestro autor explica como “μια πολιτεία με θανατηφόρα σύνορα” (“un estado con fronteras mortíferas”, 1995: 48).

Kambanelis narra en su relato mediante la técnica del *flashback* diversos episodios que ponen de manifiesto esa crueldad gratuita e irracional con que los nazis atormentaban a los prisioneros en el día a día. Ante la irracionalidad y amoralidad que preside la vida en Mauthausen con todas sus normas, violencias y prohibiciones no cabe ninguna explicación lógica; pertenecen a la esencia misma del campo. El absurdo de todas ellas (το παράλογον en griego) es un elemento que está muy presente en la crónica de Kambanelis¹⁹, como posteriormente lo estará también en sus obras teatrales a través del espejo deformante de la parodia y la sátira. En consecuencia, la única adaptación posible de los presos a la demencia asesina nazi es asumir este absurdo y no buscar causas²⁰. Es el consejo que da al joven protagonista el veterano

¹⁸ Rousset 2018: 22, cf. sobre el tema Sánchez Zapatero 2010, 137 y ss.

¹⁹ David Rousset habla de la “inspiración ubuesca” de los campos y describe el universo concentracionario y su burocracia como un “universo kafkiano” (Rousset 2018: 12-13). Kafka ha sido considerado como precursor de la experiencia concentracionaria (Traverso 2001: 56-84) y es un autor cuyo influjo puede percibirse en el teatro de Kambanelis. Al respecto es interesante recordar que el dramaturgo griego realizó en 1970, en plena dictadura militar en Grecia, una versión teatral libre del cuento de Kafka *La colonia penitenciaria* que tituló η αποικία των τιμωρημένων.

²⁰ También Primo Levi habla de la imposibilidad de encontrar porqués. En *Si esto es un hombre* relata cómo otro prisionero le arrebató un carámbano con el que Levi pretendía calmar la sed: “–*Warum*, le pregunté en mi pobre alemán. –*Hier ist kein warum* (aquí no hay ningún porqué), me contestó echándome dentro de un empujón. La explicación es sencilla, aunque revuelva el estómago: en este lugar está prohibido todo, no por ninguna razón oculta, sino porque el campo se ha creado con este propósito. Si queremos seguir viviendo tenemos que aprenderlo rápidamente” (Levi 2005: 50).

preso republicano español José Clemente Bailina, uno de sus mentores en el campo²¹. La salvación pasa por esforzarse en “volverse un poco loco”:

—“Aquí dentro, para salvarte, es necesario un toque de locura en la cabeza. ¿Serás capaz?

—¿A qué te refieres?

—Es difícil de explicar. En pocas palabras, tienes que esforzarte por volverte un poco loco. Para que no te pase lo que a nosotros cuando llegamos al principio.

—¿Qué os pasó?

—Continuamente pensábamos en los ‘porqués’. ¿Por qué trabajo así? ¿Por qué me golpean así? ¿Por qué me dan de comer así? ¿Por qué me dan órdenes así? ¿Entiendes? Si se te ha metido este ‘por qué’, cógelo, ahógalo y arrójalo al wáter. Si no, te ahogará él a ti. ¿Sabes cuántos compañeros hemos perdido? No se hubieran salvado todos, de ningún modo, nunca... Pero ¿sabes a cuántos de ellos los devoró ese ‘por qué’? ¿Lo has visto? ¿Entiendes...? Estamos en manos de unos locos todopoderosos... ¡Los SS, hasta el último soldado raso, son todopoderosos, locos y asesinos! Y todo cuanto ocurre en el interior del campo es antinatural, irracional, increíble, horrible... Escucha bien lo que te digo... si de pronto una mano me sacara de aquí y me dejara en una calle de Barcelona, Nueva York o Estocolmo y empezara a hablar sobre Mauthausen, ¿sabes qué ocurriría? ¡Me tomarían por loco! ¡Me encerrarían!... Has venido a ‘otro’ mundo... ¡Entiéndelo bien! Así que empieza a poner ese toque en tu cabeza... Tienes que volverte un poco loco. Tienes que adaptarte... No es difícil... El miedo, el hambre y los muertos te ayudarán” (1995: 93-94).

²¹ Como se sabe, Mauthausen fue conocido como el “campo español”, pues allí fueron recluidos la mayoría de presos republicanos, cf. Wingeate Pike 2015 y Hernández de Miguel 2015. Kambanelis alude a los españoles con frecuencia en su crónica y menciona a varios con los que entabló una estrecha relación durante el cautiverio.

Así, la pregunta que se hace el superviviente es cómo y a quién narrar ese άλλος κόσμος y las espantosas e insólitas experiencias vividas en él (αφύσικα, παράφρονα, απίστευτα, τρομαχτικά son los términos que emplea Kambanelis para describirlas en boca de Bailina en el pasaje anterior). En el Mauthausen liberado los presos se levantaban a diario con esta angustia: “a quién le contaremos todo esto, dónde lo contaremos, quién lo escuchará, dónde transmitiremos cuanto hemos visto” (1995: 37).

Del testimonio autobiográfico a la literatura

Kambanelis necesitó veinte años, como ya se ha dicho, para que se dieran las circunstancias idóneas y encontrar el vehículo expresivo que le permitiera retomar esa narración y darle forma. Sus primeros intentos tras regresar a Grecia de volcar sus vivencias en el teatro no fueron satisfactorios: ya hemos aludido al poco éxito de sus primeras obras, que quedaron inéditas y sin estrenar, lo que llevó al autor a la decisión de dar un giro a su forma de escribir teatro y a abandonar el tema concentracionario. Fue solo después, en los inicios de la década de los 60, cuando ha logrado ya consolidar su carrera como dramaturgo y quizá también una vez que ha superado ese “trauma del silencio” que se ha predicado para los supervivientes, cuando Kambanelis se sintió preparado para publicar su experiencia, como ocurrió en otros casos por aquella misma época. Al respecto puede recordarse que sólo dos años antes de la primera edición de *Mauthausen*, en 1963, habían aparecido también *El largo viaje* de Jorge Semprún y *La tregua* de Primo Levi, por citar dos obras bien conocidas de la literatura concentracionaria²².

²² Es difícil saber si Kambanelis las conoció cuando fueron editadas. La introducción en Grecia de obras del corpus concentracionario ha sido muy tardía. Primo Levi, por ejemplo, comenzó a traducirse al griego tan solo a partir de los años 90, cf. Macrí 2014.

Hay, en mi opinión, otros factores que explican la decisión de Kambanelis de publicar *Mauthausen*. Como ya se ha visto, en el prólogo de 1995 el autor, al explicar las causas que le motivan a escribir (o reescribir) su crónica, las pone siempre en relación con el momento político que se está viviendo: en los 60 el asesinato de Kennedy y las tensiones de la guerra fría; en los 90, aunque no lo explicita, probablemente la caída del muro y los conflictos derivados en los Balcanes.

A este respecto es también significativo un pasaje de la entrevista publicada en la revista Διαβάζω donde Kambanelis vuelve a la cuestión de su motivación para escribir *Mauthausen* y confiesa que fue la culminación de una serie de decepciones que arrancaron tras la salida del campo de concentración y se agudizaron por la complicada situación política interna de Grecia en los primeros años de la década de los 60:

“*Mauthausen* se escribió casi veinte años después del fin de la guerra. Esto explica también por qué lo escribí, qué quería decir. Si lo hubiera escrito en 1945-46 (y lo había intentando, pero no pude; simplemente había escrito cientos de manuscritos que permanecieron como material informe), no habría hecho nada más que contar qué ocurrió. Pero esto era ya conocido: por narraciones, por películas que se habían rodado en el interior de los campos, por una serie interminable de artículos en los periódicos.

Mauthausen fue escrito cuando sentí burladas las expectativas que tenía después del fin de la guerra, en la época posterior a Kennedy, cuando la guerra fría volvió a empezar. Y, si quiere, lo escribí como culminación de una serie de decepciones.

Especialmente nosotros, que salimos de los campos de concentración, era natural que tuviésemos una hipertrofia de expectativas. De la hipertrofia de cuanto habíamos visto y sufrido pasamos a una hipertrofia de expectativas; así es la libertad. Regreso a Grecia y encuentro una situación aterradora: guerra civil, exilios, terror y miedo. Pasaron los años y llegamos a la primavera de 1963-64, cuando pensamos que, por fin, algo iba a cambiar. Y vemos que esta primavera se deteriora muy rápido y nos

aboca de nuevo a la destrucción... Entonces escribí *Mauthausen*. Es un cúmulo de la decepción por lo que ocurría aquí, que se enmarca en lo que estaba ocurriendo en todo el mundo” (1978: 33-34).

Al observar la peligrosa deriva que toma su país y el mundo entero, Kambanelis vuelve la vista atrás y toma conciencia de la obligación de contar su experiencia en Mauthausen como lección y enseñanza para un mundo que olvida demasiado rápido. Es el mandato moral que asumen todos los supervivientes desde la legitimidad y autoridad que les confiere haber sido testigos (Sánchez Zapatero 2019: 436). “Ha sucedido y puede volver a suceder. Esto es la esencia de lo que tenemos que decir” dejará dicho Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* (Levi 2005: 648).

En relación con ello, se ha dicho que en la literatura concentracionaria la memoria, como eje central del relato, presenta una doble vertiente: es “literatura de memoria” en la medida en que recuerda los horrores vividos, pero es también “literatura para la memoria” que pretende impedir que estos horrores se olviden y puedan repetirse en el futuro (Sánchez Zapatero 2019: 450). El caso de Kambanelis es paradigmático en este sentido.

Es evidente, además, que el tiempo transcurrido permite el distanciamiento suficiente para asumir y reposar la experiencia vivida y, ante todo, intentar comprenderla. Veinte años después el presente ilumina el pasado y el superviviente está en disposición anímica de abordar la vivencia, según escribe Kambanelis en el breve prólogo que antecede a la primera edición de *Mauthausen*:

“Permanecí prisionero en el Campo de Concentración de las SS de Mauthausen desde el verano de 1943 hasta el final de la guerra. Hay pasado veinte años desde entonces y solo ahora me siento en disposición de abordar y registrar esta parte de mi vida y de la vida de tantos otros. Hoy que veo el “encuentro” del ‘pasado’ con el ‘presente’, se aclaran en

mi mente hechos que no había entendido. Quizá los he entendido ahora” (1995: 7).

El tiempo permite también reconstruir con perfiles mejor definidos lo que nuestro autor denomina η μυθολογία της αγριότητας (“la mitología de la crueldad”) o los μύθοι του πόνου (“los mitos del sufrimiento”) de Mauthausen. Durante el periodo entre la salida del campo y la aparición del libro los fragmentos de la memoria se reorganizan, se cubren lagunas y la experiencia personal se complementa con los datos e informaciones obtenidas de otras fuentes. Sobre todo, la reescritura de los viejos manuscritos exige el esfuerzo de la memoria herida y conlleva desbrozar, seleccionar y completar este material primigenio, organizarlo y otorgarle una estructura para la que Kambanelis elige un género insólito en él, la narración en prosa, tan insólito como la propia vivencia que se dispone a narrar. Y elige como voz narradora un “yo”/”nosotros” que representa al colectivo de los presos: a los que han sobrevivido y a los que no. (Dimitriouli 2007: 73).

Pasamos, pues, de la inmediatez de la memoria reciente, del testimonio personal, vivo e impregnado de emociones, al artificio de la memoria filtrada por veinte años de lejanía; de la escritura άτεχνη —sin forma, sin arte— a la έντεχνη. En definitiva, llegamos a la literatura. Sólo así se puede contar algo más “que lo que ocurrió”. Nuestro autor describe esa fase que podríamos denominar ‘preliteraria’ de su escritura del siguiente modo:

“La escritura de esta crónica comenzó realmente pocos meses después de regresar. Como era natural, todos querían que les contara cuanto viví y vi en el campo. Durante meses con frecuencia contaba largamente aquellas historias terribles que todavía estaban vivas en mi memoria, en mis sentimientos. Y al narrarlas conservaba siempre su inmediatez, sus detalles, los diálogos, mientras que paralelamente tomaba conciencia con mayor intensidad del significado de mi experiencia, y me volvía cada vez mejor narrador. Muchos me decían ‘tienes que escribirlo’. Había tomado ya algunas notas antes de marcharme de Mauthausen.

Me puse en serio a escribir y muy rápido se amontonaron las páginas manuscritas. Por supuesto, como escritura era vana y sin arte, sin embargo era expresiva, como mis narraciones orales, y sobre todo estaba empapada de las emociones de aquel momento. Eran los mitos del sufrimiento, del terror, del martirio, de la esperanza, de la queja en un campo como aquel” (1995: 10-11).

En Kambanelis este proceso creativo está vinculado a la búsqueda de su propia voz como escritor, que finalmente encontrará gracias al teatro. En *Mauthausen* introduce una interesante consideración al respecto. El joven Kambanelis relata cómo en los últimos días de su estancia en el campo, antes de partir hacia Grecia, se acostumbró a tomar notas de todo lo que veía:

“Comencé a llevar conmigo papel y lápiz y a escribir. Así al menos pasaba el tiempo. Escribía cosas desordenadas de la vida en el campo, la de antes y la de ahora. Intentaba escribir algo más, algo completamente mío y no lo conseguía. Decepcionado de mi imaginación, me limité a escribir únicamente lo que había visto en Mauthausen y lo que había escuchado decir. Un escritor, reflexionaba, escribe lo que imagina, no lo que ha vivido, así que no estoy actuando como un escritor” (1995: 317).

Sobre el tema de la relación entre verdad y ficción, entre autobiografía y literatura —o, en palabras de Kambanelis, entre vida e imaginación— en la literatura concentracionaria se han escrito miles de páginas y el asunto ha devenido clave en el abordaje de este tipo de textos testimoniales. En tanto que sus autores los escriben en su condición de testigos en primera persona, son leídos desde la presunción de que lo que se relata en ellos es verdadero. Así, se establece entre escritor y lector un cierto “pacto testimonial” o “pacto ético” según el cual el lector “cree” el relato del

escritor²³. En este sentido, es habitual en las obras del corpus que los autores hagan declaraciones programáticas en las que afirman estar contando la verdad. También lo hace Kambanelis en el prólogo de la primera edición de *Mauthausen*: “*Mauthausen* es una historia ‘verdadera’ (μια ‘αληθινή’ ιστορία) como la reviví las horas en las que releía mis viejas notas e intentaba recordarla” (1995: 7).

El propio término que el autor elige para denominar su obra en la afirmación que abre el prólogo de la segunda edición de 1995, το βιβλίο αυτό είναι ένα χρονικό (“este libro es una crónica”), forma parte, a mi juicio, de ese “pacto testimonial” con el lector. Es evidente que el texto de Kambanelis no es una “crónica”, entendida esta como el género historiográfico en donde se realiza una “narración histórica en que se sigue el orden cronológico de los acontecimientos”, según la definición del Diccionario de la RAE. Ya hemos indicado que *Mauthausen* se articula como un relato fragmentado que rompe la cronología y presenta una estructura, unos artificios narrativos y unos recursos literarios complejos que han sido estudiados por Livanis (2018). La obra, por tanto, va más allá de los límites de la crónica y la historia para devenir texto literario y novelesco, tal y como ha sido señalado por la crítica (Dimitrulia 2007: 67; Pefanis 2011: 3; Livanis 2018: 112).

La cuestión de la conciliación entre verdad y literatura, entre historia y ficción, nos lleva a un interrogante final que ha ocupado en gran medida la reflexión sobre este tipo de textos: ¿puede el discurso literario dar cuenta de la experiencia concentracionaria sin falsearla? O más allá ¿puede la literatura, el lenguaje mismo, siquiera *decir* el horror? Se recordará a este respecto los debates suscitados a partir de la célebre afirmación de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía tras Auschwitz —que el propio autor se esforzó en matizar (Traverso 2001: 133-156)— y sobre la

²³ Un resumen de la cuestión en Sánchez Zapatero 2010: 111 y Luque Amo 2016: 124.

“indecibilidad” e inefabilidad del horror toda vez que el lenguaje pierde su capacidad referencial cuando la barbarie ha superado con creces los límites de lo concebible e imaginable. Otro superviviente de los campos de concentración, Jorge Semprún, autor con el que Kambanelis presenta afinidades que merecerían ser estudiadas, recuerda en su obra *La escritura o la vida* (publicada en Francia en 1994) el momento en que tuvo que contar su experiencia ante una comisión aliada tras la liberación de Buchenwald. Y se pregunta “¿Pero se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez?”. Su respuesta es clara; esa narración sólo es posible precisamente por medio de la literatura:

“No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas. Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo.” (1995: 25-26).

Únicamente la literatura, pues, puede convertir la vivencia individual en experiencia universal, trascender el testimonio personal para dar voz a la colectividad y “hablar a muchos”, como perseguía Kambanelis; probablemente solo ella es capaz de narrar “cuanto en Auschwitz ha sido el hombre capaz de hacer con el hombre” (Levi 2005: 81). Como dijo Aristóteles, frente a la historia que narra lo particular, la poesía narra lo universal ateniéndose a lo verosímil y necesario y es, por ello, más filosófica y seria. (*Poética* 1451b).

En definitiva, *Mauthausen* es una magnífica y emocionante respuesta a la pregunta que se hizo Semprún sobre la posibilidad de contar el horror de los campos de concentración. Kambanelis, como tantos otros supervivientes, llevó a cabo un largo y traumático ejercicio de memoria y logró transformar su experiencia en espacio de creación y en mensaje colectivo que transmitir a las generaciones futuras.

Referencias bibliográficas

Fuentes

- Kambanelis, I. (1978). «Η πνευματική μου καταγωγή είναι το στρατόπεδο», Διαβάζω 12, pp. 22-34 (entrevista con el autor).
- . (1990). *Από σκηνής και από πλατείας*, Atenas.
- . (1995). *Μαουτχάουζεν*, Atenas.
- . (2003). Η ιστορία των χρόνων μου, programa de la ERT. Disponible online en <https://archive.ert.gr/8234/>
- . (2005). Entrevista de Evi Kyriakopoulou en el programa de ET1 Η ζωή είναι αλλού. Disponible online en https://www.youtube.com/watch?v=kP26K_idR28
- . (2005). Μονόγραμμα, programa de G. Sgourakis en la ERT. Disponible online en <https://archive.ert.gr/7990/> (parte 1) y <https://archive.ert.gr/7994/> (parte 2).

Bibliografía secundaria

- Clog, R. (1998). *Historia de Grecia*, Madrid (Cambridge 1992).
- Dimitrulia, T. (2007). «Ένα εξέχον έργο της παγκόσμιας στρατοπεδικής λογοτενίας: το Μαουτχάουζεν του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Μια πρώτη προσέγγιση», *Νέα Παιδεία* 124, pp. 66-77.
- Hernández De Miguel, C. (2015). *Los últimos españoles de Mauthausen*, Barcelona.
- Lacapa, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires.
- Levi, P. (2005). *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona (Turín 1958, 1963, 1989).
- Livanis, S. (2018). “Du récit concentrationnaire à la scène chez Iakovos Kambanelis: raconter et représenter Mauthausen”, Université de Lille, T. D. Disponible online <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01958563>
- Luque Amo, A. (2016). “El diario personal en la literatura concentracionaria: Testimonio y ficción”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 21, pp. 119-134.
- Macrí, G. (2014). “La ricezione di Primo Levi in Grecia” en R. Speelman et alii, *Ricerzare le radici: Primo Levi lettore. Lettori di Primo Levi*. Utrecht.
- Mazower, M. (2001). *Inside Hitler's Greece*, Yale.

- . (2006). *Θεσσαλονίκη. Πόλη των φαντασμάτων*, Atenas (Nueva York 2004).
- Morales Ortiz, A. (2010). “Los territorios del helenismo y las tres culturas”, *Diálogos. Las noches de las tres culturas*, Murcia, pp. 115-124.
- . (2021). “Las metamorfosis del héroe en *Odiseo, vuelve a casa* de Iakovos Kambanelis”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 34, pp. 167-185.
- Pefanis, G. P. (2000). *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Atenas.
- . (2006). «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο Κρυφός ήλιος του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη παρουσίαση», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Patras, pp. 189-224.
- . (2011). «Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην Καμπανέλλική σκηνή» (Conferencia pronunciada en el Instituto Goethe, disponible online en <https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk7211751.pdf>
- Puchner, W. (2006). «Απηχίσεις του Μαιουτχάουζεν σε δραματικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Patras, pp. 33-45.
- . (2010). *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Atenas.
- Rousset, D. (2018). *El universo concentracionario*, Barcelona (París 1965).
- Sainis, A. Karatasu, K. (2014). «Το κείμενο ως μάρτυρας, δικαστής και ερμηνευτής. Η θεματική της συγχώρησης στη στρατοπεδική λογοτεχνία. Από την αντεκδίκηση στη συγχώρηση ως συντριβή. Μαιουτχάουζεν (1965) του Ιάκωβου Καμπανέλλη και Λοιμός (1972) του Αντρέα Φραγκιά» en Στ. Ζουμπουλάκη (ed.), *Η Συγχώρηση. Πρακτικά του Συνεδρίου Η έννοια της Συγχώρησης*, Atenas, pp. 373-437.
- Sánchez Zapatero, J. (2010). *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Barcelona.
- . (2019). “La literatura concentracionaria: universalidad, representación y memoria”, *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 19, pp. 431-455.
- Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*, Barcelona.
- Traverso, E. (2011). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona (París 1997).
- Wingeate Pike, D. (2015). *Espanoles en el holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Barcelona (Londres 2000).