

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTALAPAPA**

DIVISIÓN DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES

Casa abierta al tiempo

Entre la metaficción y el testimonio: La obra de Jorge Semprún.

Tesis presentada por la Lic. en Letras Hispánicas

Elvia Lucero Escamilla Moreno

para obtener el grado de

Maestra en Teoría Literaria.

Asesor:

Dr. César Andrés Núñez

Lectores:

Mtra. Laura Cázares Hernández

Mtra. Alma Leticia Mejía González

13 de Julio de 2011

*A mi familia por nacimiento y a mi familia
por elección, gracias por todo su apoyo.*

*Especial agradecimiento y dedicatoria a
mi compañera de aventuras: Yolotl.*

*Por supuesto gracias al Dr. César Andrés Núñez, por creer en este proyecto, por su apoyo,
por su dedicación y por compartir conmigo un poco de su enorme conocimiento.*

*A las ausencias siempre presentes
y a las presencias ausentes.*

Índice

Introducción	3
1. La obra de Jorge Semprún ante la crítica: revelando su proyecto de escritura.	9
1.1. La narración autorreferencial.	10
1.2. Narrar los campos como experiencia del exilio.	16
1.3. Narrando Buchenwald desde el antes y el después.	20
1.3.1. <i>El largo viaje</i> : narrador, tiempo y memoria.	21
1.3.2. <i>La escritura o la vida</i> : afrontando la imposibilidad de la escritura.	27
2. Marco teórico.	34
2.1. Sobre el género del testimonio.	34
2.2. Testimonio concentracionario: características y herramientas.	48
3. La obra de Jorge Semprún como testimonio.	66
3.1. Representación del Yo.	66
3.1.1. El testigo.	71
3.1.2. El intelectual: lectura, metaficción y vida.	84
3.1.3. Combatiente por vocación.	97
3.2. El silencio como estrategia de representación.	104
3.2.1. Leyendo el silencio.	104
3.2.2. La función del silencio.	129
3.3. Tiempo y memoria.	139
3.3.1. <i>El largo viaje</i> : ¿ordenando la memoria?	140
3.3.2. <i>La escritura o la vida</i> : la memoria inagotable.	154
3.3.3. <i>Viviré con su nombre, morirá con el mío</i> : un recuerdo de cuarenta y ocho horas.	164
Conclusión	175
Bibliografía	179

INTRODUCCIÓN

“Necesitaría varias vidas para poder contar toda esta muerte. Contar esa muerte hasta el final, tarea infinita.”

“Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio.”

Jorge Semprún, La escritura o la vida.

Si fuera necesario condensar en tres palabras la vida del autor de los textos que se estudian en esta investigación, sin duda esas deberían ser: exiliado, intelectual, sobreviviente. Cada uno de estos términos ha formado parte de su biografía y de su producción artística tal como es posible constatar al hacer una breve recapitulación de su vida: Jorge Semprún Maura es escritor, guionista, traductor, conferencista, ex militante del Partido Comunista de España (PCE), ex Ministro de Cultura, profesor de literatura y sobreviviente del nazismo. Nació en Madrid el 10 de diciembre de 1923, fue el cuarto hijo de José María de Semprún Gurrea (1893-1966), que fue Catedrático de Derecho de la Universidad de Madrid, Gobernador Civil de Toledo y Santander, Encargado de Negocios del Gobierno Republicano en La Haya (Holanda) y Ministro de la República en el exilio (París y Roma); su madre fue Susana Maura Gamazo (1894-1932) hija de Antonio Maura y Montaner (1853-1925), Presidente del Consejo de Ministros con el Rey Alfonso XIII. A este árbol genealógico que muestra una tradición política se suma el exilio iniciado en 1936, producto del estallido de la guerra civil española, que lo llevará a refugiarse en París, donde estudió el bachillerato en los liceos Henry IV y Saint-Louis para posteriormente iniciar sus estudios de Filosofía en la Sorbona de París. A partir de 1942 participó en la Resistencia francesa, en 1943 fue detenido por la Gestapo y enviado, en enero de 1944, al campo de concentración de Buchenwald, donde se le asignó el número de preso 44.904 y

donde permanecería hasta el 11 de abril de 1945. A partir de 1953 trabaja en la clandestinidad para el PCE bajo el nombre de Federico Sánchez, en 1965 es expulsado del Partido y en ese momento centra su atención en la labor de escritura. En 1988 vuelve a la vida política, al aceptar el cargo de Ministro de Cultura durante el gobierno de Felipe González Márquez (Segundo Gobierno del PSOE), cargo que abandona en 1991. Su obra literaria la escribe principalmente en francés, lengua que adopta por el exilio, y entre sus múltiples textos destacan: *Le grand voyage* (1963), *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) *Quel beau dimanche!*(1980), *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), *L'écriture ou la vie* (1994) y *Le mort qu'il faut* (2001); algunos de los premios que ha recibido por su labor literaria son el Premio Formentor en 1964, el Premio Fémina en 1969 y el Premio Planeta en 1977. Su labor como guionista se manifiesta en películas como *La guerre est finie* (1966), *Stavisky* (1974), *Z* (1969), *L'aveu* (1970) y *Section Spéciale* (1975); fue productor de *L'attentat* (1972), *Une femme à sa fenêtre* (1976), y *Le fond de l'air est rouge* (1977), sólo por mencionar algunas.¹ Reconocido como testigo y transmisor de la memoria del siglo XX, Jorge Semprún Maura falleció en París el 7 de junio de 2011 y le fue otorgada de manera póstuma la Orden de las Artes y las Letras de España, su sepelio fue acompañado por la bandera de la República, símbolo de su compromiso y lucha política.

Una parte importante de la obra del autor se enfoca en su estancia y sobrevivencia en el campo de concentración de Buchenwald. En esta investigación el *corpus* para analizar está conformado por: *Le grand voyage* (1963): *El largo viaje* (1976), *L'écriture ou la vie* (1994): *La escritura o la vida* (1995) y *Le mort qu'il faut* (2001): *Viviré con su nombre*,

¹ Todos los datos biográficos han sido retomados de Ángel Díaz Arenas, “Jorge Semprún: retrato de una movida vida” disponible en <http://toulouse.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/autores/semprun.pdf>

morirá con el mío (2002).² El criterio principal de esta selección fue el trabajo de representación que el autor lleva a cabo a partir de puntos de vista distintos y las marcadas notas intertextuales que incluyen. Una primera lectura de los textos muestra la tendencia casi generalizada del autor a incluir elementos metaficcionales en sus relatos; una lectura más atenta, no sólo del *corpus* propuesto sino de casi toda su obra, permitirá observar que la metaficción se incluye en ellos con un objetivo que va más allá de una estrategia narrativa propia del siglo XX. Hay que tomar en cuenta que los textos de Semprún pertenecen a una tradición literaria que al tratar un tema tan complejo como el horror de los campos de concentración cuestiona constantemente cuáles son los elementos que permitan una representación que no banalice la experiencia y al mismo tiempo dé un nuevo significado a la proclamación formulada por Adorno: "después de Auschwitz no hay poesía", entendiendo por esto la necesidad de una reestructuración y exploración del lenguaje que permita transmitir el horror de los campos. La obra que más énfasis pone en la reflexión sobre los alcances y limitantes de las formas conocidas de representación es *La escritura o la vida*; en ella se plantea el dilema que implica para el sobreviviente contar "sin morir en el intento", pues ¿cómo se logra la credibilidad en un relato que narra aquello que parecía "invivable"? el narrador se pregunta ¿cómo contar " [...] algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación sino a su densidad."?³ A partir de estos cuestionamientos y de la lectura de otros textos del autor considero que *La escritura o la vida* es una obra que se constituye como un punto central que permite y llama a la reflexión sobre el resto de la producción del autor, pero principalmente se trata de un

² En el análisis se utilizaron las traducciones al español, recurriendo en alguna ocasión al original en francés para cotejar la utilización de algunos términos significativos en la narración.

³ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 25.

punto o punto de encuentro entre los otros dos textos seleccionados para el análisis. Debido al papel central que se ha otorgado a *La escritura o la vida*, resulta indispensable establecer el género al que pertenece. Fue tratado por algunos especialistas como autobiografía ajena a elementos ficcionales, considerada como autoficción por otros y leída por otros tantos como novela. En esta investigación resulta pertinente la segunda consideración: texto de autoficción en que el autor narra su experiencia en Buchenwald, el proceso de escritura de algunas de sus obras y que contiene una estructura parecida a la de sus novelas sobre el tema. Por esta razón considero que se trata de una forma de texto testimonial (autoficticio) que puntualiza, confirma o complementa, algunos aspectos de los relatos que se han presentado y sin duda se han estudiado como ficticios, en este caso *El largo viaje* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. En concreto, se parte de la idea de que los tres textos participan de cualidades ficcionales y testimoniales que posibilitan su estudio en conjunto; son textos que cubren las características necesarias para ser considerados y estudiados como parte de la llamada literatura concentracionaria. A partir de estas y otras observaciones, este trabajo propone lo siguiente:

1. La obra de Jorge Semprún es testimonial.
2. El testimonio de Jorge Semprún se construye a partir de:
 - a. La construcción que el autor hace de sí mismo en cada uno de los textos analizados. Cada *ego* presentado es determinado por la experiencia del campo, a partir de ella se construyen y se modifican.
 - b. El autor utiliza el silencio como lenguaje efectivo en la transmisión de su testimonio.
 - c. El autor representa los hechos a partir de una memoria fragmentada.

Para un adecuado estudio de los diferentes temas planteados, este trabajo se ha organizado en tres secciones o capítulos: el estado de la cuestión, donde se plantean los tres acercamientos más importantes que ha tenido la crítica a la obra del autor; el marco teórico, donde se revisa el concepto de “testimonio literario” desde la crítica especializada y su relación con las observaciones teórico-filosóficas acerca de la representación de la experiencia de los campos de concentración; y, finalmente, el análisis del *corpus*, donde se estudian tres elementos de la representación presentes en la obra de Semprún: el *otro* construido como representación del autor, el silencio como lenguaje y la memoria.

Es importante señalar que dentro de este trabajo se encuentra una serie de términos que el lector debe tomar en cuenta y que pertenecen al contexto al que remiten los textos. El primero de ellos es el término Auschwitz para hacer referencia a los hechos. Como seguramente se sabrá, Auschwitz es el nombre del campo de concentración y exterminio más representativo del nazismo pues en él se acabó con millones de judíos no sólo a través de trabajos forzados sino con la instalación y funcionamiento de cámaras de gas; esa representación se ha trasladado hacia la experiencia debido a lo inapropiado de términos como Holocausto y *Shoa*, que remiten a las ideas religiosas de sacrificio y castigo divino,⁴ a la vez que restringen lo ocurrido sólo al pueblo judío, cuando entre las víctimas se cuentan también gitanos, comunistas, españoles partidarios de la república y demás disidentes políticos. Términos a considerar también son *hundidos* y *musulmán*, con el primero se designa a todos aquellos que fueron asesinados en los campos de concentración, muertos en

⁴ Al respecto Giorgio Agamben dirá: “establecer una conexión, aunque sea lejana, entre Auschwitz y el *olah* bíblico, y entre la muerte en las cámaras de gas y la «entrega total a motivos sagrados y superiores» no puede dejar de sonar como una burla. No sólo el término contiene una equiparación inaceptable entre hornos crematorios y altares, sino que recoge una herencia semántica que tiene desde el inicio una colaboración antijudía.” (Tomado de *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, 2ª ed., Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 31)

las cámaras de gas, en los trabajos forzados o por el frío y el hambre. En cambio, *musulmán* es el término con que se designa, en la jerga del campo de concentración, a aquel prisionero que se sitúa entre la vida y la muerte, que “había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre el bien y el mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía.”⁵ Finalmente, cuando se habla del *horror* de los campos, se está adoptando el término a partir de la propuesta estética observada por José Antonio Zamora y que considera “la dimensión y la monstruosidad de ese acontecimiento histórico singular”.⁶

⁵ Jean Améry, *Un intellettuale a Auschwitz*, citado por G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, *op. cit.*, p. 41.

⁶ José Antonio Zamora, “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, p. 278.

1. LA OBRA DE JORGE SEMPRÚN ANTE LA CRÍTICA: REVELANDO SU PROYECTO DE ESCRITURA.

Cuando nos acercamos a la crítica especializada para observar lo que se ha dicho sobre la literatura de Jorge Semprún, es posible distinguir al menos tres puntos de vista que los estudiosos retoman en sus acercamientos teóricos y de análisis; cada uno de ellos parece aportar un punto de vista novedoso, de modo que podríamos agrupar los textos que constituyen este estado de la cuestión en tres líneas de investigación.

En primer lugar, los textos que retoman la experiencia del exilio y militancia en el PCE, ensayos e incluso su producción cinematográfica. De este conjunto hay que destacar que se trata de estudios que indican la relación que el autor mantiene con la autobiografía en sus textos ficcionales, es decir, la constante relación realidad-ficción como estilo característico del autor.

Una segunda línea de investigación corresponde a aquellos estudios que de forma muy general señalan las características y aportaciones hechas por la obra sobre los campos de concentración desarrollada por Semprún. Esas características se refieren a la narración de tipo autobiográfico, su uso del lenguaje en la elaboración de su testimonio, la constante presencia de referencias culturales y la relación tiempo-narración.

La tercera línea se deriva de la anterior y está formada por aquellos textos que hacen referencia directa a las obras estudiadas en esta investigación, principalmente *El largo viaje* y *La escritura o la vida*. Algunos desde la perspectiva de la autobiografía y otros desde las especificidades que tiene la narración del *Lager*.

Como puede observarse, estos tres acercamientos no necesariamente se excluyen entre sí; por el contrario, parece que la principal aportación de la crítica ante la obra de

Jorge Semprún está en el conjunto de estos textos, pues son acercamientos que amplían el espectro bajo el cual debe ser estudiada su obra, muestran un proyecto de escritura conjunto, a la vez que permiten dar cuenta de diferentes aspectos que se relacionan con el género de lo testimonial y de lo autobiográfico.

1.1. La narración autorreferencial.

Al estudiar las características autorreferenciales en la obra literaria de Jorge Semprún resulta ineludible el estudio de *Autobiografía de Federico Sánchez*, pues se trata de un texto que desde su título introduce el problema genérico que se va a extender a la literatura sobre los campos desarrollada por el autor. Jack Sinnigen menciona este problema al hablar de lo que él denomina la ambivalencia del texto, pues desde el título se anuncia como autobiografía y como novela; a esto se sumará que la mayoría de los personajes son personas que participan o participaron en la vida política española y que se cuentan sucesos históricos, de tal manera que “la presencia de tanta historia no-disfrazada cuestiona la fictividad del relato. [...] ¿Novela o relato meramente testimonial? ¿Dónde y en qué se diferencian?”⁷ Para Sinnigen se trata de un texto que busca presentarse como las dos cosas: novela en cuanto a su estructura y testimonio en cuanto a sus datos y personajes, y también señala, siendo lo más relevante al respecto, el carácter autorreflexivo “no-ingenuo” del texto:

Este texto está consciente de su naturaleza ambivalente; intenta indicar en qué se basa esa ambivalencia y en qué se inspira su no-inocencia: es decir, las preocupaciones de la novela y la crítica literaria contemporáneas (sobre todo en Francia). [...] Igual que en la relación Federico Sánchez/Jorge Semprún, hay una interpenetración de los discursos novelesco y testimonial que crea un continuo, un proceso, sin límites fijos.⁸

⁷ Jack Sinnigen. *Narrativa e ideología*, Nuestra Cultura, Madrid, 1982, pp. 46-47.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

Esta observación resulta relevante al considerar que esa interpenetración se mantiene en su literatura sobre los campos de concentración; es más, podría considerarse como un elemento básico en su estilo literario pues incluso se presenta en textos como *Veinte años y un día*, donde encontramos también una mezcla de datos reales y ficticios, personas y personajes, unidos por una estructura consciente de su carácter ficcional.

Según Sinnigen, esta ambivalencia también está presente en la relación Federico Sánchez/Jorge Semprún y en el diálogo que mantienen dentro del texto, lo que constituye un “juego lingüístico que intenta establecer una identidad diferenciada” entre ambos; “hay un proceso de transformación del uno en el otro cuyos límites no se pueden fijar, que relativiza todo lo dicho a base de un desarrollo histórico/personal; el discurso del uno implica la presencia del otro.”⁹ Pero para este crítico no pasa desapercibido que el autorreconocimiento del autor en el personaje ficticio es un elemento constante en la obra de Semprún y menciona que: “*El largo viaje, El desvanecimiento y La segunda muerte de Ramón Mercader*, aunque no se presentan como autobiografías, contienen elementos claramente autobiográficos, y la militancia –su desarrollo, su importancia personal y social– es una preocupación cuya presencia se destaca en todas estas obras.”¹⁰

Esta relación autor-personaje no sólo es tratada por Sinnigen; autores como María del Pilar Suárez y Enric Bou también la señalan. En el primer caso, se considera *Autobiografía de Federico Sánchez* como un texto con un efecto de subjetivización pues se construye a partir del encuentro entre el código testimonial, el novelístico y el

⁹ *Ibid.*, p. 45. No está de más considerar lo dicho por Ana María Amar Sánchez cuando menciona que *Autobiografía de Federico Sánchez* es un texto que produce un profundo efecto de subjetivización, pues “se constituye –gesto característico del género– por el encuentro de varios códigos: el testimonial, el novelístico y el autobiográfico, y el peso de este último determina que la transformación del material se realice a través del narrador-testigo-protagonista”. En “La ficción del testimonio”, *Revista Iberoamericana* LVI, 151(Abr.-Jun., 1990), p. 454.

¹⁰ Jack Sinnigen, *op. cit.*, p. 54.

autobiográfico, y donde la transformación del material vivencial se logra a través del narrador-testigo-protagonista. Suárez indica también que los personajes “dobles” de Semprún tienen en común la sensación de exilio, pues éste “se convierte en el ámbito de la lucha y de la espera”¹¹ tanto en *Autobiografía de Federico Sánchez* como en *El largo viaje*.

Enric Bou, por su parte, menciona que la relación Federico Sánchez-Jorge Semprún plasma las memorias noveladas a partir de un “juego malabarístico” que representa el problema de la existencia de dos “yoes” literarios, mismo que es resuelto por el autor “a partir de la combinación de dos pronombres personales. Escribiré “yo” cuando corresponde a Jorge Semprún y “tú” cuando corresponde a Federico Sánchez”.¹² Más aún, Bou considera que Jorge Semprún va de lo individual (nombre/seudónimos, yo/tú) para proyectarse en lo colectivo: fechas y hechos del franquismo con los que lucha contra la “desmemoria” de los comunistas y logra la sinceridad que posibilita el pacto autobiográfico.¹³

Alicia Molero de la Iglesia considera que la recurrencia a fechas, hechos y documentos en *Autobiografía de Federico Sánchez* tienen por objetivo la credibilidad del narrador, además de proporcionar una red referencial que será refrendada por otras publicaciones del autor con el objetivo de lograr “la reivindicación histórica de la figura de Federico Sánchez”.¹⁴ Pero ¿esta búsqueda de credibilidad es sólo para el narrador de *Autobiografía de Federico Sánchez* o es también para el autor? Molero menciona estas características (“yoes”/seudónimos/hechos) como un proyecto literario, ¿lo es sólo para el

¹¹ María del Pilar Suárez, “La identidad en el exilio: Semprún y Montherlant” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 214-215.

¹² Enric Bou, “Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y colectiva”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 30, 1 (Otoño 2005), p. 22.

¹³ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁴ Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España*, Peter Lang, Bern-Oxford, 2000, p. 259.

tema Federico Sánchez? Si se retoma lo dicho por Suárez acerca de la confluencia de los códigos testimonial, novelístico y autobiográfico, ¿no es acaso posible ubicar dicha confluencia en los textos que retoman el tema de Buchenwald? ¿Acaso la lucha contra el olvido (desmemoria) no está también presente en ellos? Desde esta perspectiva podríamos sugerir que la reivindicación de Federico Sánchez es también la de Jorge Semprún, así como que la voz dada a los hundidos de Buchenwald responde a la misma lucha contra la desmemoria. Asimismo, se puede considerar que ese proyecto literario es también la explicación y consolidación de la figura de Jorge Semprún como testigo/sobreviviente, intelectual y combatiente.

Respecto a su figura de intelectual, Molero de la Iglesia menciona la interdiscursividad¹⁵ presente en la obra de Semprún y considera que la “alusión o transcripción de las referencias literarias que aparecen en la obra de un autor tienen mucho que decir tanto de su adscripción como de su envergadura intelectual”,¹⁶ pues declaran fuentes de influencia y proximidad tanto del escritor como de su escritura, y agrega que:

La alusión culturalista en la narrativa de Jorge Semprún desempeña un papel decisivo para la estructura narrativa [...] A través de ellas se traslada de un texto a otro, de un autor a otro e incluso de una crónica a otra, de manera que obras y autores, novelas citadas como lectura o como referentes testimoniales conducen el hilo narrativo de la obra, frecuentemente haciendo de ella un objeto de alcance restringido [...]¹⁷

Según Molero, esas alusiones culturalistas son incluidas por al menos dos razones: la calidad reflexiva que permite configurar la intelectualidad y conciencia del narrador, y el “placer de evocar” la obra de arte. En el primer rubro agrupa la referencia a textos como

¹⁵ Término que define de la siguiente manera: “Bajo el amplio rótulo de interdiscursividad, término que de modo general significa la continencia en un discurso de otro/s reconocido/s, reuniremos cualquier manifestación de los diferentes discursos culturales –sea cual sea su procedencia o su naturaleza–, cuya presencia en voz del narrador o en la de los personajes delata la manera y el grado en que el citador participa de un entorno cultural o se adscribe a un espacio ideológico.” (*Ibid.*, p. 268)

¹⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 69-70.

Absalom, Absalom; Sartoris; El sonido y la furia; La conspiración; La sangre negra; La náusea; Paludes, etc. Y en el segundo, se refiere principalmente a la inclusión de textos como un poema de Cernuda o el comentario a “un poemario inédito de Blas de Otero”.¹⁸ Desde mi punto de vista, la inclusión de estas obras poéticas no responde sólo al “placer de evocar”, sino que también tiene el propósito de construir una imagen intelectual del autor/narrador; y en casos aún más específicos son alusiones que se presentan como guías del recuerdo (como las canciones de Zarah Leander en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*).

Alicia Molero de la Iglesia también señala que Jorge Semprún es un escritor que ha seguido un proyecto de autoescritura dentro de la ficción, “lo que quiere decir que su expresión viene guiada, prioritariamente, por esa concepción de la obra literaria como continuidad de la tematización personal y testimonial dentro de los cánones de la novela.”¹⁹ Es decir, que efectivamente, según Molero, se trata de un proyecto literario presente en toda la obra del autor, y agrega que Semprún representa:

lo que es hacer novela autobiográfica a partir de la reelaboración constante de la materia personal, ofreciendo un buen ejemplo de las posibilidades literarias de la autoficción, cuya fórmula va a verse favorecida por la variedad novelesca que le ofrecen sus múltiples pseudónimos. [...] Semprún encuentra en la autoficción el mejor modo de ofrecer la imagen verdadera de lo vivido, por su capacidad para profundizar hasta donde no alcanzan los documentales.²⁰

Nuevamente encontramos la necesidad de trabajar y luchar contra la desmemoria y las verdades a medias que señalaba Bou.

Finalmente, Molero de la Iglesia clasifica las obras del autor de acuerdo en la cercanía o lejanía que sus obras mantienen con la realidad y con la representación del “yo”:

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 314.

²⁰ *Ibid.*, pp. 332-333.

En el punto más distanciado se sitúa *Netchaiev ha vuelto* [...] Un grupo importante lo constituye aquellas otras que, sin dejar de remitir a la experiencia vital del autor, lo hacen bien designando la referencialidad mediante formas de desdoblamiento, como es el caso de *La segunda muerte de Ramón Mercader*, bien con la máscara alegórica, como sucede en *La algarabía*, o disponiendo la esencia autobiográfica sobre una intriga inventada, que deja notar la intencionalidad de autorrepresentación sobre todo a través de sus pseudónimos, como ocurre en *El largo viaje*, en *El desvanecimiento* o *La montaña blanca*. Igualmente aparece mediatizada tanto la voz narradora como la identidad del personaje en *Aquel domingo* y *Autobiografía de Federico Sánchez*, pero será el modo de representación lo que separe estos discursos de una enunciación testimonial, aunque en esta última la identificación del narrador con Jorge Semprún se aproxime bastante a los textos más autobiográficos: *Federico Sánchez se despide de ustedes*, *La escritura o la vida* y *Adiós, luz de veranos...*²¹

Para esta investigadora, cada una de las obras de Semprún contiene elementos que permiten “encauzar la estabilidad de su memoria por renovados y perfeccionados medios creativos.”²² Para ella, la literatura de Semprún responde a una sola inquietud estética: “la narración de una historia, la de su vida, retomada constantemente por cualquiera de sus afluencias”,²³ lo que genera que el autorrelato se organice a partir de “la revisión autoexpresiva y la tarea de contar renovadamente la propia experiencia”²⁴ y no a partir del antes y el después biográfico que sigue la linealidad de la vida.

Como se observa, la memoria, la relación autor-narrador, el testimonio y el proyecto de escritura son constantes observadas por la crítica en la obra de Jorge Semprún, y ante su identificación queda pendiente la observación concreta: ¿cómo funcionan en cada obra? ¿qué diferencia hay entre las obras y sus formas de escritura, más allá de un desdoblamiento, el uso de seudónimos o la enunciación testimonial mencionadas por Molero? Si se trata de una narración de vida, ¿qué aporta cada obra a ella? En concreto,

²¹ *Ibid.*, pp. 349-350.

²² *Ibid.*, pp. 351-352.

²³ *Ibid.*, pp. 359-360.

²⁴ *Id.*

¿qué cambia entre *El largo viaje*, *La escritura o la vida* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío*? ¿cuáles son las constantes en los tres textos?

1.2. Narrar los campos como experiencia del exilio.

Una de las características comunes a los textos de Semprún que narran o hacen alusión a su experiencia en Buchenwald es su escritura en francés, ¿por qué elegir esa lengua para narrar esta experiencia? Esta es una pregunta frecuente entre aquellos que han estudiado su obra y la respuesta común está relacionada directamente a su condición de exiliado, tal es el caso de los trabajos de José María Naharro Calderón y Ebtehal Younes. El primero se refiere a este tema en una especie de reproche al autor, parte de su imagen de intelectual y considera la predilección por escribir en francés como una forma del autor para adscribir su obra a una “dinastía culturalmente occidental”, como si con esto Semprún renegara de la cultura española, que dicho sea de paso también forma parte de la cultura occidental. Para Naharro, Semprún ha elegido una lengua que “irónicamente no puede expresar como el castellano “la vivencia de aquella antigua muerte.”²⁵ A su vez, menciona que esta elección lingüística no aleja uno de los problemas principales de los textos sobre los campos, la imposibilidad de contar desde el lenguaje común:

¿Pero cómo leer entonces ese espacio desconocido con un lenguaje inadecuado, cómo desmontar el campo del verdugo con sus mismas armas sin llegar a prolongar sus esquemas de dominación? A pesar de que Semprún arrogantemente crea que “le langage contient tout”, no puede dejar de atisbar la dificultad de escucharlo, de descifrar el lenguaje fantasmagórico de los muertos.²⁶

Y es que justamente el lenguaje ya no es un espacio común, la vivencia lo ha modificado, no sólo para el sobreviviente de los campos sino para el receptor de aquello que necesita

²⁵ José María Naharro Calderón, “Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *op. cit.*, p. 324.

²⁶ *Ibid.*, pp. 324-325.

transmitir. Al parecer, esa necesidad de combatir la desmemoria que se mencionaba en la sección anterior, requiere un lenguaje, una nueva lengua, pero ¿cuál sería la indicada, si es que la hay? ¿la de la vivencia o la de la infancia? Si recordamos que Jorge Semprún escribe *Autobiografía de Federico Sánchez* en español, y que se trata de un texto que refiere una vivencia española, la lucha desde el PCE, ¿no será posible considerar que escribe en francés sus textos sobre Buchenwald por ser esta la lengua con la que inicia su experiencia y, sobre todo, a la que volvió después de la liberación?

Como dije con anterioridad, el problema de la lengua es una constante para algunos críticos, y en el caso de Ebtehal Younes, la explicación que considera es que el bilingüismo de Semprún es parte fundamental de su condición de exiliado y la única forma de lidiar con cuarenta años de destierro que a pesar de su vuelta a España, nunca serán borrados: “El único remedio a semejante exilio es una dimensión cultural: intentar forjarse una patria fuera del lugar, en la lengua.”²⁷ De modo que Semprún no sólo acepta el bilingüismo sino que elige el francés (lengua del exilio) como medio de creación, pues “le parece el modo más adecuado para expresar el destierro y el desarraigo. [...] Semprún escribe en francés para no dejar de repetir, de una manera casi obsesiva, que él no es francés, que él es extranjero en Francia, que él es un «rojo español».”²⁸ A su vez, al referirse a esta elección y función de la lengua del exilio, Younes recuerda que la patria que lo acoge es la lengua y la cultura del país al que llega:

Primero porque es la única salida posible ante un intelectual para poder sobrevivir el destierro. La cultura, la literatura quedan como el mejor refugio para todo intelectual, sobre todo si tiene que vivir la experiencia desgarradora del exilio. En segundo lugar, es a través

²⁷ Ebtehal Younes, “La noción de exilio: el ejemplo de Jorge Semprún” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *op. cit.*, p. 250.

²⁸ *Ibid.*, pp. 255-257.

del terreno cultural que el intelectual exiliado consigue comunicar y expresarse dentro de su exilio.²⁹

Así, no sólo se trata de inscribirse a una tradición occidental, ni de forjarse una imagen intelectual, sino que, según Younes, es el medio de sobrevivencia, el refugio, y tal vez lo único que pueda entender y mantener estable en una situación que desconoce y que lo desconoce.

Al respecto, Ofelia Ferrán agregará un nuevo matiz a estas observaciones, pues para ella “Semprún no llegaría a hacer ni del francés ni del castellano su patria, sino del lenguaje en general: ‘de ese espacio de comunicación social, de invención lingüística...’ que representa el lenguaje.”³⁰ Desde su interpretación, Semprún no logra pertenecer lo suficiente a la cultura francesa y muestra de ello es la negativa del autor para renunciar a su nacionalidad española e ingresar a la Academia francesa. ¿Acaso por eso la imposibilidad del lenguaje es una reflexión constante? Si su patria es el lenguaje, ¿cómo no angustiarse al notar la incapacidad de éste para transmitir la vivencia del campo de concentración en su totalidad?

Para Maria Pilar Suárez en la literatura que mantiene diálogo con el hecho histórico, como es el caso de la literatura testimonial, el lenguaje relega su dimensión comunicativa para asumir plenamente “su función simbólico-representativa, que hace posible la materialización de una experiencia con el fin de objetivarla y fijarla, independientemente de

²⁹ *Ibid.*, p. 259.

³⁰ Ofelia Ferrán, “El largo viaje del exilio: Jorge Semprún” en Manuel Aznar Soler (ed.). *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, vol. 2, GEXEL, Barcelona, 1995, pp.108-109. Más aún, en un texto distinto Ferrán considera al lenguaje como una vía de escape al trauma generado por el campo de concentración al mismo tiempo que representa su único lugar de pertenencia. Para ella el manejo del lenguaje en su estilo narrativo, aparentemente caótico y falto de linealidad temporal, representa el trauma generado por Buchenwald a la vez que es la única forma de volver al recuerdo. Ofelia Ferrán, “‘Cuanto más escribo, más me queda por decir’: Memory, trauma, and Writing in the work of Jorge Semprún”, *MLN* 116, 2(Mar. 2001), pp. 266-294.

que más adelante pueda ser transmitida.”³¹ De modo que ese lenguaje que era considerado la patria, ha modificado su función, ya no es un medio para comunicarse con el otro, sino para hacerlo consigo mismo. Nuevamente se trata de la tematización personal señalada por Molero de la Iglesia.

Finalmente, y antes de dirigirnos a los estudios que profundizan en las obras que forman el *corpus* de esta investigación, vale la pena mencionar un texto de Manuel Aznar Soler, donde cita el artículo de Jorge Semprún titulado “Ardiente proximidad” publicado en 1947 en la revista *Independencia*; en él el autor habla de la compenetración existente entre la literatura y la acción, y la necesidad de que los exiliados traten el tema de la muerte y el destierro. Ahí mismo Semprún establece un primer atisbo de lo que será uno de sus principios creativos, la utilización del artificio para lograr un testimonio digno, verosímil: “En cuanto a la elaboración literaria, desde fuera, de los actos gloriosos de la resistencia, es una labor para la cual una honradez genial es necesaria, la menor palabra desentonada sería un crimen.”³² A partir de esta preocupación por la forma de los textos que den cuenta de dichos “actos gloriosos”, Semprún realiza una serie de confesiones autobiográficas que, según dice Aznar Soler, constituyen una especie de borradores del tema principal de la obra narrativa que desde *El largo viaje* Semprún va a desarrollar.³³ Manuel Aznar agrega que tras la lectura de “Ardiente proximidad”: “la evocación de la experiencia del «doble destierro» en Buchenwald resulta de una profunda emoción republicana e internacionalista, un párrafo antológico del joven escritor comunista Jorge Semprún en que se conjugan

³¹ María Pilar Suárez, “La identidad en el exilio: Semprún y Montherlant” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *op. cit.*, p. 227.

³² Jorge Semprún, “Ardiente proximidad” citado por Manuel Aznar Soler, “El Partido Comunista de España y la literatura del exilio republicano (1939-1953)” en Manuel Aznar Soler (ed.), *op. cit.*, 1995, p. 41.

³³ *Id.*

calidad ética y estética.”³⁴ Respecto a esta preocupación estética del autor, no está de más mencionar que Esther Cohen considera que Semprún tiene la necesidad de hacer de su estancia en el campo de concentración una experiencia “estética” con el objetivo de “arrancarle a los hornos las palabras para transformarlos en aquello que podríamos llamar literatura.”³⁵ Ofelia Ferrán, por su parte, indica que este proyecto estético de Semprún no solamente está relacionado con su intención artística, sino que corresponde a la presencia de lo que Freud denomina como la “dinámica del trauma” en la que Semprún hace uso de la memoria por medio del lenguaje, y agrega que esta memoria traumática “with a force all its own, keeps reappearing in an indirect form through an uncanny repetition of events in the individual’s life that recreates the traumatic experience.”³⁶ De tal manera que la constante reelaboración de la experiencia a través de la memoria y el lenguaje, es decir, de la escritura, responde también a una forma de hacer frente al “regreso de lo reprimido”, por lo que Ferrán considera que:

Semprun’s novels about experience of Buchenwald manifest, in their very genesis, the dynamics of trauma. By making such a traumatic memory their recurrent, obsessive theme, each of these novels becomes an example of writing that produces “knowledge disastrously” and that does, despite the consequences, attempt to “write-the-Holocaust.”³⁷

1.3. Narrando Buchenwald desde el antes y el después.

En la revisión al estado de la cuestión sobre la obra de Jorge Semprún sobresale la marcada atención que han prestado a *El largo viaje* y *La escritura o la vida* en contraste

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁵ Esther Cohen, *Los narradores de Auschwitz*, Fineo-Lilmond, México, 2006, p. 22.

³⁶ Ofelia Ferrán, “‘Cuanto más escribo, más me queda por decir’: Memory, trauma, and writing in the work of Jorge Semprún”, *op. cit.*, p. 270.

³⁷ *Ibid.*, p. 274.

con la atención puesta a *Viviré con su nombre, morirá con el mío*;³⁸ al parecer el motivo está en la dificultad que implicó su escritura, la dificultad que como lectores, especializados o no, podemos encontrar en la necesidad del narrador de permanecer fuera de Buchenwald, necesidad y permanencia que constituyen una parte central del testimonio del autor. Los dos textos privilegiados por la crítica han merecido diferentes acercamientos, el primero desde su estructura (tiempo y narrador), y el segundo desde el centro de su contenido: la imposibilidad de narrar.

1.3.1. *El largo viaje*: narrador, tiempo y memoria.

Al referirse a esta novela los estudiosos han tomado en cuenta tres aspectos principales: los dos narradores que presenta, el manejo del tiempo narrativo y la presentación de la memoria. A partir de estos tres elementos, a veces priorizando uno sobre los otros, construyen las reflexiones que a continuación trataré de resumir.

Como se recordará, *El largo viaje* es una novela dividida en dos partes, cada una con su propio narrador: en la primera se trata de un narrador en primera persona y en la segunda uno en tercera persona. Este cambio de narrador tratará de ser explicado por María Pilar Suárez y por Ofelia Ferrán. Para Suárez el cambio de voz narrativa responde a la necesidad de centrar la atención del narratario, y del propio narrador, en el personaje de Gérard al momento de su llegada al campo, con el objetivo de subrayar su integración con el resto de los ocupantes; para ella “no es anecdótico [...] que la última escena de la novela sea el momento en que nuestro personaje, dañado en una pierna, camina ayudado por otros

³⁸ Misma que puede no haber sido tan estudiada aún por su fecha de publicación, pues aunque ésta no es tan reciente, sí la coloca en marcada desventaja ante el resto del *corpus*, pero no por eso deja de ser muy rica en estructura.

presos, zafando así su cojera a los ojos de los guardianes nazis.”³⁹ De modo que este cambio narrativo resulta ser la mejor forma de presentar la situación de igualdad y camaradería dentro del campo.

En cambio, Ofelia Ferrán afirma que el cambio de voz narrativa es una estrategia que tiene el objetivo de demostrar que se está narrando la experiencia de muerte y supervivencia del protagonista, observa que el salto de Gérard es también el salto abrupto de la narración a la tercera persona y el distanciamiento entre el personaje y los lectores: “Es como si ese Gérard que nos había estado hablando con tanta intimidad hasta ese momento también se hubiera quedado en el vagón, como si, de cierta manera, él tampoco hubiera sobrevivido.”⁴⁰ De tal manera que la “incongruencia pronominal” es una representación del horror de la experiencia y la manera de que el lector viva una experiencia de pérdida similar, el autor busca que el lector asuma la historia que se le comparte.

Visiblemente se trata de una perspectiva que parte de la idea de representación de la experiencia extrema del campo, a la vez que es una reflexión construida desde la idea del exilio, pues Ferrán agregará que aquel que “puede contar esta historia de exilio acaba siendo sólo, en cierta manera, el que “no cuenta”, el que no pertenece, el que siempre será extranjero”,⁴¹ y puntualiza que:

Por la confluencia de los múltiples exilios que se encuentran en la obra de Semprún, él será eternamente el extranjero, no sólo porque se encontrará siempre entre culturas sino también porque en cierta manera, él dejó de existir cuando saltó del vagón y se internó en el campo de concentración. En cierta manera, él ya no existe, pues no sobrevivió a la experiencia: él es un eterno extranjero en la vida.⁴²

³⁹ Maria Pilar Suárez, *op. cit.*, pp. 216-217.

⁴⁰ Ofelia Ferrán, “El largo viaje del exilio: Jorge Semprún”, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

⁴² *Id.*

Pero este cambio narrativo también encuentra otras explicaciones si observamos la novela desde la narración sobre los campos y las características de la literatura concentracionaria pues, como se verá más adelante, esto permitiría plantear el cambio a tercera persona como una forma de silenciamiento del personaje que ha sido absorbido por el propósito de deshumanización del *Lager*.

Respecto al manejo del tiempo en *El largo viaje*, María Pilar Suárez señala que Semprún desarrolla un “destiempo” de la narración para enunciar y entrecruzar tres momentos diferentes: tiempo del campo de concentración, tiempo posterior al campo y tiempo del viaje hacia el campo, siendo el viaje el punto de encuentro y el hilo conductor. Para ella *El largo viaje* contrapuntea la temporalidad para representar la perspectiva personal e histórica del exilio, de modo que no se trata sólo de una crónica de la deportación sino de una “vía de enunciación de una experiencia del caos –la del propio exilio– de la que el campo de concentración no es sino una concreción particular.”⁴³ No sólo eso, sino que desde el punto de vista de Suárez, de la lucha contra la desmemoria y, por qué no, desde la tematización personal que ya he mencionado, se considera que detrás de la enunciación particular se encuentra la enunciación colectiva, pues dice Suárez que “el «yo» de Semprún se hace eco de un sentimiento que animó el espíritu de muchos exiliados, que vieron en la lucha contra el fascismo desde Francia una vía de recuperación de la propia dignidad.”⁴⁴

Por su parte, John H. Sinnigen observa que *El largo viaje* y *Autobiografía de Federico Sánchez* son relatos autobiográficos que se caracterizan por representar una “cadena de asociaciones” que supone el continuo desplazamiento en el espacio y en el

⁴³ María Pilar Suárez, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁴ *Id.*

tiempo; para él, dicho movimiento “marca las distancias entre momentos determinantes en la experiencia sempruniana del exilio –el viaje a Buchenwald y su expulsión del PCE– y, por medio de repetidos saltos hacia atrás y adelante, se destacan unos recuerdos y unas proyecciones que llegan hasta el momento de escribir.”⁴⁵ Siendo así, ¿se trata sólo de un mecanismo para representar las anécdotas que le interesan? Yo creo que no, pues como mencioné líneas atrás, puede ser visto como un silenciamiento, que podría ser autoimpuesto –aquí la pregunta sería ¿por qué?– o producto de la deshumanización.

En cuanto a la memoria, la mayoría de los estudiosos señalan la constante presencia del recuerdo de la muerte en el recuerdo de los supervivientes de los campos de concentración. Ofelia Ferrán menciona que los supervivientes “pasan de un exilio terrible sufrido con su encarcelamiento a un exilio que continuarán sufriendo mientras su recuerdo les siga “deportando” al universo concentracionario que no logran, fácilmente, dejar atrás.”⁴⁶ Para Felipe Nieto, esta vuelta del recuerdo se verá enfatizada, provocada, por la responsabilidad que tienen los supervivientes de dar cuenta “de su particular estancia en el infierno, de hablar en nombre de los *hundidos* y de mantener con vida el recuerdo de aquellos camaradas desaparecidos cuya palabra guardan y nunca podrán ni querrán olvidar.”⁴⁷ Esta necesidad de contar por los que ya no pueden hacerlo también estará presente en Jorge Semprún y formará parte de su proyecto de escritura; sin embargo, hay que señalar que entre su liberación de Buchenwald y la escritura de su primera novela sobre el tema pasa más de una década. La pregunta lógica es ¿por qué ha esperado tanto? Si

⁴⁵ John H. Sinnigen, “*El largo viaje y Autobiografía de Federico Sánchez: la solidaridad y la distinción*” en Manuel Aznar Soler (ed.), *op. cit.*, p. 200.

⁴⁶ Ofelia Ferrán, “El largo viaje del exilio: Jorge Semprún”, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁷ Felipe Nieto, “La «resurrección» de Jorge Semprún: el regreso de Buchenwald”, *Revista de Occidente*, 266-267 (Julio-Agosto 2003), pp. 205-206.

buscamos en su obra la respuesta no podemos ignorar que en *La escritura o la vida* declara: “Es Ascona, en el Tesino, un día soleado de invierno, en diciembre de 1945, me encontré ante la tesitura de tener que escoger entre la escritura o la vida.”⁴⁸ Pues para él escribir, la memoria que implicaba hacerlo, representa una especie de cáncer que no le permitía volver del todo. Al parecer, para 1963 el bloqueo auto impuesto ha cedido un poco, y Harald Weinrich considera que aunque *El largo viaje* no es un libro sobre Buchenwald, sí ha provocado en su autor

un cierto desplazamiento de fuerzas entre los polos de la escritura y la vida, y empieza a comprender que no puede esperar que la felicidad de la escritura alivie la desdicha de la memoria. Escribir significa, al contrario, hacer el «triste trabajo de la memoria». Y eso presupone, al contrario que en Proust (al que Semprún no aprecia demasiado), un continuo esfuerzo de voluntad de la memoria.⁴⁹

Para Weinrich, el bloqueo de la memoria será erradicado definitivamente de la escritura de Jorge Semprún a partir de la muerte de Primo Levi, acontecimiento que, según dice, conduce al autor “a que se atreva a salir, con la escritura literaria, «al encuentro de la memoria con la muerte» (*le rendez-vous de la mémoire et de la mort*)”⁵⁰ y así logra escribir *La escritura o la vida*, libro considerado por el investigador como un “testimonio de humanidad”. Lo más interesante de la propuesta de este autor es que considera la obra de Jorge Semprún como un continuo proceso de memoria; para él las novelas sobre los campos de concentración forman parte de un proceso de apertura de la memoria, apertura que por supuesto permitirá el pleno desarrollo de su labor literaria. ¿No será entonces importante considerar *Viviré con su nombre, morirá con el mío* un paso más en ese proceso de memoria? No hay que olvidar que en ese texto la narración se ubica dentro del campo.

⁴⁸ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 211.

⁴⁹ Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, trad. de Carlos Fortera, Siruela, Madrid, 1999, p.321.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 322.

Finalmente, no podemos dejar pasar de largo dos aspectos que han interesado a la crítica y que a su vez han sido relacionados por ella: la presencia del chico de Semur y las manifestaciones intelectuales y políticas que contiene el texto. John H. Sinnigen señala que el chico de Semur es “un vehículo para resaltar la superioridad cultural del narrador”⁵¹ y agrega que:

la solidaridad con el chico de Semur es, por un lado, un modo de asignarle al protagonista el valor moral de la resistencia, sencilla y masculina, contra el enemigo. [...] Pero, por otro lado, el narrador hace alarde de un capital cultural –los nombres de tantos autores, tantos libros– que le distingue del hijo de campesinos; emplea dicho capital cultural para atribuirse una comprensión más compleja de la realidad, y de esa visión más compleja se desprende una imagen de superioridad, de más prestigio, de mayor capital simbólico.⁵²

Autores como Felipe Nieto y Carla Perugini indican la relación de identificación existente entre Gérard y Semprún,⁵³ lo que enfatiza la necesidad del autor por dotar a su *alter ego* de una serie de características que lo validen intelectualmente, validación que, como ya vimos, se irá consolidando a través del resto de sus obras.

Un último aspecto observado en la recepción de *El largo viaje* son las consecuencias políticas que su creación, publicación y premiación tuvieron. Marta Ruíz Galbete considera que:

si algo resulta evidente es que, relatando su viaje a Buchenwald, el autor aspira menos a confrontarlos [a sus lectores] con el drama de la deportación que con una vieja causa por la que sigue siendo necesario movilizarse: una vez equiparados nazismo, franquismo y capitalismo, la guerra de España, la Resistencia francesa y la oposición comunista al régimen se imponen como un combate sin solución de continuidad...⁵⁴

⁵¹ John H. Sinnigen, *op. cit.*, p. 201.

⁵² *Ibid.*, pp. 201-202.

⁵³ Perugini dice que: “Para curarse en salud, en toda su obra Semprún, consciente de la peligrosidad mortal de la vuelta al abismo del recuerdo, prefiere confiar el papel protagonista a un *alter ego*, a menudo desdoblado en dos personajes portadores de los rasgos característicos de su autor, de los cuales uno puede elegir la opción extrema del suicidio, solución final para tantos ex deportados.” en Carla Perugini, “Apostasías. De Paul Nizan a Jorge Semprún” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *op. cit.*, pp. 175–176.

⁵⁴ Marta Ruíz Galbete, “El doble exilio de Jorge Semprún a través de *L'évanouissement* (1967)” en Alicia Alted y Manuel Aznar (eds.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Vol. 1, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003, p. 331.

Desde esta perspectiva, Ruíz Galbete afirma que *El largo viaje* fue interpretado como “una confrontación implícita entre el ideal comunista de la Resistencia y su glaciación burocrática, de modo que Semprún vendría a ocupar, con toda naturalidad, un puesto en la avanzadilla cultural del revisionismo francés.”⁵⁵

1.3.2. *La escritura o la vida: afrontando la imposibilidad de la escritura.*

El principal acercamiento que ha tenido la crítica especializada a *La escritura o la vida* se basa en el valor testimonial del texto y la referencia constante que el autor hace a las dificultades que implica la escritura de su experiencia en Buchenwald. Como se verá más adelante, una de las características de los escritores de la literatura concentracionaria es precisamente la aparente imposibilidad de transmitir las experiencias sin caer en la banalidad, o en la falta de verosimilitud; el caso de Semprún no está alejado de esto y *La escritura o la vida* es el texto que hace mayor hincapié en ello, por lo que son numerosos los estudiosos y trabajos que profundizan en el tema.

Carla Perugini, en su texto “Apostasías. De Paul Nizan a Jorge Semprún”, señala que la experiencia del campo es el núcleo fundamental de la obra de Semprún, centro que es justificado por la posibilidad de afrontar y resolver la relación del autor con su escritura. Para ella, *La escritura o la vida* constituye el lugar donde se logra terminar el conflicto entre la indecibilidad de la experiencia concentracionaria y su expresión literaria.⁵⁶ Este conflicto encuentra solución, indica Perugini, en la autocrítica que hace Semprún a lo largo de sus obras, misma que “camina paralela a la salida del olvido en el que por años había

⁵⁵ *Ibid.*, p. 332.

⁵⁶ Carla Perugini, *op. cit.*, p. 175.

sepultado su experiencia en el campo y la posibilidad de darle una expresión literaria.”⁵⁷ Esa salida del olvido inicia con *El largo viaje* y encuentra su mejor expresión en *La escritura o la vida*, donde la narración es “confiada por fin a la primera persona, y no más a una tercera persona vicaria del yo”.⁵⁸ Otra de las observaciones que sobresale en el artículo de Perugini es la referente a los *leitmotifs* presentes en la obra, de los cuales destacan: la idea de una estrella muerta y la desaparición de los pájaros en el Ettersberg, ambas imágenes son utilizadas por Semprún para indicar la presencia de la muerte, la dupla vida/muerte que constituye la marca de los sobrevivientes y la ausencia de vida en los alrededores del campo.⁵⁹ Desde mi punto de vista, se trata de imágenes que también logran, y bastante bien, un acercamiento visual al acontecimiento que se busca transmitir, además de ser una muestra del trabajo artístico del autor.

Por su parte, Leonor Londero menciona que al acercarnos apresuradamente a *La escritura o la vida* podemos pensar que lo que se cuenta en este texto no es la experiencia del campo, sino las dificultades que plantea su narración:

Semprún describe cuidadosamente los rodeos y tentativas de acercamiento a lo que se le presentaba, al principio, como una serie de tanteos que, a partir de la imprecisión de la subjetividad, intentan cubrir aquellos espacios de lo indecible que serían difícilmente representables con una narración directa u “objetiva”. El texto adquiere así las características de una suerte de relampagueo lingüístico que trata de alumbrar fugazmente el mundo del caos y del horror [...] no se limita al solo relato de los hechos sino que incluye las interrogaciones de su propia formulación.⁶⁰

⁵⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁸ *Id.* Respecto a este mismo tema, Reyes Mate señala: “Semprún comprendió enseguida que tenía que optar entre la escritura o la vida. Optó por la vida [...] pero su aproximación al recuerdo fue progresiva, primero indirectamente, novelando episodios del pasado, y luego, en 1992, físicamente, en el encuentro que le permitió dejar aflorar literariamente todo el potencial de su experiencia” en Reyes Mate, “Jorge Semprún: El testimonio literario” en *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, p. 349.

⁵⁹ Carla Perugini, *op. cit.*, pp. 178-179.

⁶⁰ Eleanor Londero, “Sobrevivir a la escritura: el caso Jorge Semprún”, *Quaderni del Dipartimento di Linguistica* 18, Serie Letteratura 8 (1999), p. 39.

Esta autora señala que Semprún debe algunos de sus obstáculos en la escritura a una especie de trabas morales propias del sobreviviente, lo que incidiría en su imposibilidad de narrar en presente, pues “la angustia que lo bloqueaba participaba de aquella ‘vergüenza ajena’ de que habla Levi; es decir, no era de carácter individual sino colectivo.”⁶¹ Resulta interesante la observación puesto que, desde mi punto de vista, e incluso desde las declaraciones del autor, esta característica no la comparte con otros sobrevivientes, incluso hay fragmentos, como su entrevista con un médico durante la repatriación a Francia, o la distinción que hace entre volver siendo un excombatiente y como combatiente, donde parece estar ironizando sobre la existencia de esa culpa por sobrevivir, pues la ve como una imposición de aquellos que nunca estuvieron en los campos.

Por otro lado, Londero menciona la discontinuidad en la narración generada por las digresiones, además de resaltar su similitud con las disolvencias e interpolaciones fílmicas; agrega que este fragmentarismo del relato obedece “a la pretensión de representar lo que trasciende la simple descripción”,⁶² y considera que:

Conviene recordar que Semprún rechaza, por considerarla una débil coartada, cualquier condición de inefable atribuida a la experiencia humana, sosteniendo que todo puede ser expresado. Al mismo tiempo, se trata de representar no los hechos sino su incidencia sobre todos nosotros. Y, a su juicio, la única posibilidad de transmitir esa densidad sobre la que tanto insiste reside en la conversión del testimonio en objeto artístico.⁶³

Esa conversión del testimonio en objeto artístico dota de legitimidad al espacio de creación pues, según Londero, el autor no cae en la trampa de la confesionalidad y con ello logra crear “una suerte de metatestimonio donde caben los artificios literarios y las perplejidades

⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁶² *Ibid.*, pp. 49-50.

⁶³ *Id.*

de su enunciación, la génesis del relato y las dificultades de articularlo, la seguridad de la propia experiencia y la inseguridad de su representación.”⁶⁴

Finalmente, la investigadora apunta la importancia de la participación del lector en la construcción de testimonio pues, al llenar los espacios que dejan las referencias literarias y los cambios temporales, se identifica con el sistema de valores del autor y con esto elimina la “ausencia de interlocutor”, temida por los sobrevivientes al narrar su experiencia.⁶⁵

Respecto a esta relación con el otro (el interlocutor), Ángel G. Loureiro considera que se trata de una relación de dependencia, misma que resulta una de las principales revelaciones de Semprún y de sus obras autobiográficas, pues “relatan experiencias tremendamente singulares pero que muestran simultáneamente lo que tienen de profundamente comunes, pues todo sujeto está constituido por los espectros que lo habitan, por los fantasmas del otro con los que está en constante diálogo.”⁶⁶ Reyes Mate señala, en cambio, que para Semprún *La escritura o la vida* funciona como demostración del recuerdo literario, es decir, “de la elaboración artística de una experiencia que, atenta a las condiciones del lector, permite alcanzarle con una emoción que no lograría, en su opinión, el relato «frío y realista» de lo que había vivido.”⁶⁷ Es decir, se trata de un texto que construye y requiere de un lector con un horizonte cultural cercano al del autor para que exista la empatía entre ellos, y con esto sea posible el testimonio artístico. A partir de esta afirmación, no está de más considerar el trabajo de Raúl Illescas, donde menciona que

⁶⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Ángel G. Loureiro, “Semprún: memorial de ausencias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617(Nov. 2001), p. 24.

⁶⁷ Reyes Mate, *op. cit.*, p. 350.

existen al menos tres entradas de análisis para *La escritura o la vida*: su estatuto discutible de novela (la mayoría de los estudiosos la adscriben al género autobiográfico), la condición de “aparecido” atribuida al narrador y que le permite exponer los sucesos del campo de concentración, y la presencia de la literatura. Esta última entrada será la que Illescas retome para su estudio.

Illescas afirma que es la presencia de poetas y pensadores lo que permitirá al autor reflexionar, dentro del texto, “sobre la posibilidad y el modo de narrar los campos.”⁶⁸ Asimismo, considera que hablar de las referencias literarias presentes en *La escritura o la vida* es hablar de la “enciclopedia” del autor, que no es más que “un corpus fragmentario donde la memoria y la oralidad tienen un papel preponderante, donde las bibliotecas visitadas de un modo furtivo reavivan diálogos con lecturas conocidas o propician el descubrimiento de otras.”⁶⁹ Dicha “enciclopedia” permitirá ubicar no sólo los gustos literarios de Semprún sino también, y de modo más importante aún, el lugar en que se coloca dentro de la literatura, lo que nuevamente nos lleva al proceso de tematización personal a través de la construcción de su imagen como intelectual. Al ser parte de un proyecto artístico establecido, Illescas señala que cada autor mencionado “es producto de una situación especial: acompañar la muerte de algún compañero del campo (Baudelaire, Vallejo), describir el espacio asfixiante de Buchenwald (Goethe, Brecht), reflexionar sobre las posibilidades de escritura (Dostoievski, Kant, Malraux, Levi)”⁷⁰ y agrega que dentro de las referencias se pueden distinguir dos zonas (o grupos) de lecturas: las correspondientes al

⁶⁸ Raúl Illescas, “Jorge Semprún: *La escritura o la vida*. Holocausto y literatura” en Isaías Lerner *et al.* (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. III, Juan de la Cuesta-Asociación Internacional de Hispanistas, New York, 2001, p. 315.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 315-316.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 317.

universo filosófico y las correspondientes al mundo de la poesía. En la primera se plasma el cuestionamiento del autor sobre el Mal Absoluto y el horror, mientras que en la segunda resulta no sólo un bálsamo momentáneo sino un eficiente organizador de la memoria del narrador.⁷¹

Pero los elementos culturales no solamente se reducen a autores y obras, también incluyen la inclusión de diferentes lenguas, como francés, alemán, español, italiano e inglés; entremezcladas en el texto, con el objetivo de lograr una reproducción de “la babel lingüística” que existía en el campo de concentración de Buchenwald, y con esto responder a “la angustiada pregunta adorniana después de Auschwitz.”⁷² Para Illescas también es necesario señalar que al menos tres de estas lenguas cumplen con otra labor para el narrador. El francés es la lengua materna por elección, el español corresponde a la lengua de la libertad y el alemán es la lengua de la filosofía, la poesía y de la vuelta a la pesadilla del nazismo a través de una sola frase: *Krematorium, ausmachen!*⁷³ De modo que las diferentes lenguas incluidas no sólo son parte de la enciclopedia, sino también formarían en conjunto la posibilidad de contar Auschwitz, pues lo que no es posible nombrar en una, tal vez pueda ser nombrado en otra.⁷⁴

Antes de concluir esta revisión crítica, es necesario subrayar que los estudios que hacen referencia a *Viviré con su nombre, morirá con el mío* son realmente muy escasos, más aún si se considera que los especialistas toman *La escritura o la vida* como el punto cumbre del testimonio de Semprún. Podría considerarse incluso que al ser la última novela,

⁷¹ *Ibid.*, pp. 317-318.

⁷² *Ibid.*, p. 322.

⁷³ *Ibid.*, pp. 320-321.

⁷⁴ Por ejemplo la palabra *vivencia*, en español, que le permite exponer lo que sabe de la muerte después de Buchenwald y que, según el propio autor no tiene equivalente en francés.

cumple el papel de una especie de epílogo a su obra sobre los campos. Es decir, se trata de una obra que forma parte de un proyecto creativo bien delimitado, tal como lo menciona Ricardo Cayuela Gally al introducir una entrevista hecha a Semprún en el 2003:

Pero en el centro está Buchenwald, corazón de su vida y su literatura, tanto en *El largo viaje* como en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* y *Aquel domingo*, pero sobre todo en su libro capital, que debería ser lectura obligatoria en España: *La escritura o la vida*. Y es que en el centro de todo el siglo están los campos: *lagers* nazis, archipiélago Gulag soviético, UMAP cubanos, *Laogai* chinos (aún en funcionamiento); el siglo XX es el siglo de los campos de concentración, de la manifestación del dolor, del exterminio y el anonimato.⁷⁵

Justamente por el papel relevante que desempeñan los textos que se encuentran en los extremos del testimonio de Semprún, en este trabajo de investigación se decidió considerar *El largo viaje* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío* como elementos necesarios dentro del proyecto creador del autor, así como de su testimonio, consideración que mostrará su pertinencia en los siguientes capítulos.

⁷⁵ Ricardo Cayuela Gally, "Entrevista con Jorge Semprún. La memoria como escritura", *Letras Libres* 5, 60(Diciembre 2003), p. 37.

2. MARCO TEÓRICO.

Para poder establecer las consideraciones teóricas que se aplicarán al *corpus* propuesto en esta investigación, es necesario partir de la definición del testimonio como género literario, por lo que se realizará una breve revisión de la problemática que este “nuevo” género ha planteado para el campo de la teoría literaria, misma que tradicionalmente concebía su objeto de estudio como una construcción exclusivamente ficticia, aun cuando pudiera estar representando a la realidad. Como se ha visto a partir de la observación de la crítica, y una vez establecidas las características y concepciones generales de este género, se vuelve necesario realizar la observación y caracterización de las peculiaridades de aquellos textos testimoniales cuya temática se centra en la experiencia de sus autores en los campos de concentración nazis. Con este repaso a las propuestas teóricas y filosóficas sobre cómo plasmar y estudiar las obras testimoniales acerca de Auschwitz, se busca delimitar una serie de postulados que permitan estudiar las novelas de Jorge Semprún a la luz de las particularidades del género al que pertenecen.

2.1. Sobre el género del testimonio.

¿Puede considerarse el testimonio un género literario? ¿Es pertinente hablar de literatura testimonial? Estas son las primeras incógnitas que tratan de resolver estudiosos y teóricos al acercarse a aquellos textos asumidos como testimoniales, pues resolverlas implicará la definición de su tipología y establecer sus características genéricas. Esta dificultad representa para algunos, como Víctor Casaus, la principal cualidad de estos textos; él plantea la posibilidad de que “la mayor riqueza actual y perspectiva del testimonio se exprese precisamente en la dificultad que encontramos para definirlo, para

clasificarlo”.⁷⁶ Casaus resuelve el problema afirmando que el testimonio es “un género literario, sólo que participa en grado mucho mayor de la capacidad de aprovechar medios y recursos expresivos de géneros vecinos –o lejanos- o aun de otras áreas del pensamiento y de la expresión contemporáneos que no pertenecen, específicamente, a la literatura”.⁷⁷ Y agrega que son obras que se enriquecen con las aportaciones de otros modos de narrar y de ver la realidad, creando así “nuevas formas de acercarse a esa realidad para intentar su interpretación y colaborar en la tarea común de transformarla.”⁷⁸

Por su parte Gustavo V. García, tratando de resolver las preguntas antes planteadas, inicia su artículo recordando que Mijail M. Bajtin, en *Teoría y estética de la novela*, otorga al género novelístico “una capacidad evolutiva para interactuar, adaptarse y (con)fundirse con un continuo referente dinámico”,⁷⁹ lo que le permite la posibilidad de admitir la literatura de testimonio como un “subgénero de la novela”,⁸⁰ aunque también aclara, al igual que Casaus, que:

la escritura testimonial no tiene un propósito literario exclusivo y sí un fuerte contenido político que propone el (re)ordenamiento de relaciones sociales establecidas por la ideología hegemónica. Documento ideológico y creación artística a la vez, el *testimonio* (re)presenta las experiencias de un sujeto marginal con el propósito de denunciar y transformar un pasado-presente de explotación para que éste no se repita y/o cambie.⁸¹

Es decir, se trata de una literatura concebida con una finalidad político-social, con el objetivo de denunciar. En esta misma línea, John Beverly afirma que:

⁷⁶ Víctor Casaus, *Defensa del testimonio*, Letras Cubanas, La Habana, 1990, p.51.

⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 51-52.

⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 56-57.

⁷⁹ Gustavo V. García, “Hacia una conceptualización del testimonio”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23, 3(Primavera 2001), pp. 425-426.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 426.

⁸¹ *Id.*

Un testimonio es una narración –usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela corta- contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.).

La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha.⁸²

Pero esta afirmación, que remite a lo histórico, no implica que sólo se restrinja a situaciones o hechos ignorados por la sociedad, pues según afirma Gustavo V. García: “Su forma, temática y punto de vista plantean problemas teóricos donde se destacan la relación de lo real y la ficción, el decir verdad del relato, la fiabilidad del testigo, [...] las funciones de la memoria, la oralidad y la escritura.”⁸³

Estas reflexiones obligan a una pregunta que puede parecer básica: el testimonio ¿sólo es real, sólo es ficción o es una mezcla de ambos? Para Dante Liano, por ejemplo, el testimonio es una alternativa a la literatura y una manifestación de su crisis “no en el sentido negativo de decadencia y corrupción, sino en el sentido de cambio y síntesis [...] contra la antigua concepción de la literatura, basada en una teoría de los géneros demasiado estrecha como para que pueda funcionar delante de las nuevas producciones de los últimos años”.⁸⁴

Dante Liano señala también, apoyándose en Paul Ricoeur, que “la verdadera ficción es la configuración discursiva, la cual trata de crear un tiempo histórico a través de los

⁸² John Beverly, “Anatomía del testimonio” citado por Gustavo V. García, *Ibid.*, pp. 435-436.

⁸³ *Ibid.*, p. 431. Afirmación que podría dar pie a pensar que una de las características del testimonio literario es la inclusión de elementos metaficcionales, es decir, de la reflexión dentro del texto sobre el proceso de escritura.

⁸⁴ Dante Liano, “Sobre el testimonio y la literatura” en Patrick Collard (ed.), *Murales, figuras, fronteras: Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2003, p. 208.

recursos retóricos de la narración”;⁸⁵ de este modo plantea una incógnita que se extiende al relato histórico, el testimonio y la novela: “si cada que construyo una narración a través de la configuración discursiva estoy produciendo ficción, ¿cuál es la diferencia entre ‘narración histórica’ y ‘narración literaria’?”⁸⁶ Tratando de dar respuesta a esta incógnita, Liano recuerda que el testimonio no tiene el propósito de hacer una relación histórico-científica de los hechos, sino que es una reelaboración narrativa de la experiencia.⁸⁷ Si, al igual que él, recurrimos a Paul Ricoeur encontraremos que éste reconoce que el testimonio:

no concluye su carrera con la constitución de los archivos; resurge al final del recorrido epistemológico, en el plano de la representación del pasado por el relato, los artificios retóricos, la configuración en imágenes... Más aún, en ciertas formas contemporáneas de declaración suscitadas por las atrocidades masivas del siglo XX, el testimonio resiste no sólo a la explicación y a la representación, sino incluso a la reservación archivística, hasta el punto de mantenerse deliberadamente al margen de la historiografía y de proyectar una duda sobre su intención veritativa.⁸⁸

De tal manera que cuando el testimonio ha hecho todo el trayecto epistemológico se sitúa, como dice Liano, en el “punto exacto de cruce de la literatura y la historia, en cuanto no puede renunciar a una de sus características principales: la narración.”⁸⁹

En este punto, no está de más recordar lo que se entiende por narración y novela, pues nuestro objeto de estudio no escapa a la problematización del género al presentarse como novelas dos de los tres textos del *corpus*. En primer lugar, la narración es “la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere la existencia de sucesos relatables”,⁹⁰ es un tipo de relato que presenta una sucesión de acontecimientos que se

⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 209-210.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 210.

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, pp. 208-209.

⁸⁹ Dante Liano, *op. cit.*, p. 211.

⁹⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., Porrúa, México, 2006, p. 352.

desarrollan en el tiempo y se derivan unos de de otros. Pueden ser relatos pertenecientes a diversos géneros literarios (epopeya, novela, cuento, fábula, etc.) o relaciones no literarias como las reseñas periodísticas y las informaciones históricas.⁹¹ Los hechos que expone la narración pueden ser reales o ficticios, de lo cual dependerá, junto con el estilo de su autor, si se trata de una narración literaria o no. Por su parte, la novela es concebida por Miguel Ángel García Peinado, como “un texto que partiendo de hechos acaecidos, que pueden acaecer o totalmente ficcionales (*la historia*) es transformado, gracias al *estilo* del escritor, en la narración de las aventuras, destino o psicología de unos personajes inmersos problemáticamente en un trasunto de realidad, a través de un discurso coherente, generalmente en prosa y de cierta longitud, destinado a producir un efecto estético y referencial en el lector.”⁹² Este efecto estético muchas veces se reduce a la idea de goce o deleite, sin embargo, autores como Manuel García Viñó consideran que el valor estético se encuentra en la utilización del lenguaje escrito y recuerda que “un alto porcentaje de obras novelescas no están dirigidas a deleitar, sino más bien a inquietar.”⁹³ Y es que este inquietar no sólo se logra por la forma del texto y sus recursos estilísticos, sino también por su pretensión de “singularizar el objeto realidad-vida; no sustituirlo por un nuevo referente que no sea más cercano, sino mediante un proceso interior, apartarlo del automatismo perceptivo a que está totalmente abocado.”⁹⁴

Si tomamos en cuenta lo anterior, se puede considerar que algunos testimonios, como los que conforman el *corpus* de estudio, no sólo se presentan como narraciones sino

⁹¹ *Id.*

⁹² Miguel Ángel García Peinado, *Hacia una teoría general de la novela*, Arcos, Madrid, 1998, p. 69.

⁹³ Manuel García Viñó, *Teoría de la novela*, Anthropos, Barcelona, 2005, p. 34.

⁹⁴ Miguel Ángel García Peinado, *op. cit.*, p. 40.

también como novelas que, a través de su artificio, logran inquietar a su receptor y hacerlo partícipe del testimonio, pues como concluye Dante Liano: “el testimonio nunca ha tenido la ambición de suplantar al discurso científico. No trata de ser “la” historia, sino una historia personal contada tal y como se la recuerda, con todos los riesgos que ello comporta, pero con la seguridad de estar diciendo la sustancia de la verdad de un acontecimiento con el soporte y la ayuda de las técnicas de la literatura.”⁹⁵

Y agrega que “no se puede estudiar el testimonio enajenándolo de la literatura, de la cual está contaminado en cuanto texto narrativo destinado a una comunicación que va más allá de la comunicación científica”.⁹⁶ Y es que como menciona Régine Robin, existen y siempre han existido textos que obligan a delimitar lo literario y la ficción, textos como la autobiografía, los diarios íntimos, las memorias, la biografía en general, los relatos de vida (yo agregaría los testimonios), que al igual que un texto realista, remiten a

un hacer creer sobre lo verdadero, sobre el yo, sobre acontecimientos que han sucedido realmente o sobre personas que han vivido en la realidad, no por ello es menos cierto que están atrapados en el orden del lenguaje, irreductible al orden de lo real y que, mediante el lenguaje, están preocupados por un orden textual y discursivo, por una intriga y un relato [...] Están forzados a argumentar.⁹⁷

Para Robin es claro que ante estos textos que problematizan los límites de la literatura se hace necesaria “una nueva acepción del campo literario.”⁹⁸

Sobre la relación que el testimonio mantiene con la historia, Eugenia Allier Montaño señala que el testimonio es una forma de “explosión de la memoria” que no sólo busca recuperar del olvido toda memoria del pasado sino propiciar el conocimiento de ese

⁹⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁹⁷ Régine Robin, “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura” en Marc Angenot (dir.), *Teoría Literaria*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 2002, p. 55.

⁹⁸ *Id.*

pasado por parte de la sociedad, de modo que la memoria viene “a tomar el lugar que Herodoto le había dado a la historia: “hacer de tal manera que el pasado no caiga en las aguas del olvido”.⁹⁹ Y agrega que: “La memoria, individual o grupal, no se pregunta por la verdad: “la verdad es lo que yo digo, es lo que yo recuerdo”, el testimonio pide ser creído por sí mismo, porque narra una experiencia que se conoció en primera persona “yo estuve ahí”. En la historia no ocurre igual [...] Si la memoria está del lado de la fidelidad, la historia tiene su objetivo puesto en la verdad.”¹⁰⁰

Hasta se puede afirmar que el testimonio cuenta con tres características, la primera es que se trata de un género literario novedoso y propio del siglo XX; la segunda, tiene una función social pues actúa como denuncia personal de un acontecimiento social, lo que nos lleva a su tercera característica: se trata de un género que se sitúa de manera especial entre el discurso histórico-archivístico y el discurso de ficción, es decir, oscila entre lo real y lo ficticio para construir una historia personal.

Y aquí nos encontramos con una serie de problemas que se vislumbraban páginas atrás, ¿qué pasa con la narración en la historia? ¿por qué la distinción entre personal e histórico? ¿acaso no el primero genera al segundo? ¿por qué suponemos que ficticio se opone a realidad? Se trata de un problema que también se encuentra entre los estudiosos de la Historia; la presencia de la narración en los textos históricos causa cierto desasosiego, pues la consideran un elemento propio de la literatura artística y, por lo tanto, un elemento que puede atentar contra la objetividad científica de la Historia.

⁹⁹ Eugenia Allier Montaño, “Las voces del pasado”, *Fractal* 44, XII (Enero-Marzo, 2007) [Revista en línea] Disponible desde internet en: <<http://www.fractal.com.mx/Fractal44Allier.html>> [con acceso el 4-9-2009]

¹⁰⁰ *Id.*

Autores como Amos Funkenstein recuerdan que, a partir de la Metahistoria de Hyden White, no puede ignorarse el hecho de que el historiador elige una forma de narración que determinará la selección de hechos que se ajusten a esa forma, y recuerdan que “Los «sucesos históricos» no poseen un referente inequívoco o *denotatum* [...] la narración no «representa» meramente los hechos, sino que participa en la creación de éstos”,¹⁰¹ y es que a través de la forma narrativa dichos sucesos adquieren un significado, pues los integra a un contexto determinado.

Funkenstein hace no sólo la observación de la necesidad de la narración en el discurso historiográfico, sino que reflexiona acerca de lo que se considera “real” y distingue dos formas de concebirlo. La primera, es aquello que “escapa a nuestro control, lo que se nos impone con nuestro consentimiento o sin él”. La segunda, consiste en considerar como real “sólo aquello a lo que damos relieve, aquello que construimos, que manipulamos”, y agrega que:

Lo que llamamos un hecho es, en tanto que independiente de nosotros, algo creado por nosotros, y el primero y principal de esos hechos es el yo. Nuestro recuerdo, nuestra narración del yo (y por ende de todo lo que no es el yo) es a la vez algo dado y construido, algo ya construido y constructor a la vez. Su autenticidad no es arbitraria ni reside en la mera consistencia formal, o alternadamente, en la mera narración.¹⁰²

Para este autor, el hecho que presenta la historia sólo es posible mediante una apropiación que hace el historiador y con la elección de una forma narrativa, no puede aspirarse a una representación objetiva (de correspondencia entre las cosas) pues “la realidad es una idea vaga, quizá hasta paradójica”¹⁰³ que depende del yo que la emite. La subjetividad no

¹⁰¹ Amos Funkenstein, “Historia, contrahistoria y narrativa” en Saúl Friedlandher (comp.), *En torno a los límites de la representación*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2007, p. 113.

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 130.

implica *ipso facto* hablar de ficcionalización de los acontecimientos, sobre todo si consideramos a la ficción como un

discurso representativo o mimético que «evoca un universo de experiencia» mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector –según su experiencia del mundo– aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira.¹⁰⁴

Hay que agregar que en el discurso ficcional hay un doble discurso simultáneo, el del autor y el del narrador. De tal manera que en el caso del discurso histórico no entra el elemento ficcional pues se trata de una narración que está organizada para lograr que el o los hechos presentados guarden con el referente una relación de verdad lógica que ayude a comprender su existencia y, en algunas ocasiones, sus causas y consecuencias, a la vez que la enunciación se lleva a cabo sólo mediante el discurso del autor (historiador). Esto aunque no resuelve el problema de la historia sí arroja luz sobre él, pero ¿qué pasa con el testimonio? ¿quién escribe el texto testimonial?

En algunos casos, como en determinados testimonios latinoamericanos, se recurre a un intelectual que proporcione a esta experiencia la “efectividad artística” necesaria para hacerla verosímil; en este sentido Gustavo V. García indica que:

La verdad atestiguada no basta por sí misma. Tiene que ser presentada con verosimilitud, “efectividad artística” y convicción, atributos que exigen un grado de elaboración literaria. La alteridad del testimonio muestra que éste no cobra vigencia en el momento de su “nacimiento”, ni paradójicamente a través del emisor original, sino de la acción mediatizadora del intelectual que lo recoge; quien a su vez, utilizando la palabra escrita y “ordenada”, es el emisor autorizado para (re)crear un mensaje que quiere ser “verdadero”.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰⁵ Gustavo V. García, *op. cit.*, pp. 433-434.

Desde este punto de vista, la literatura testimonial se logra mediante una triangulación entre testigo, experiencia y escritor.

Otra forma de enunciación es aquella que se lleva a cabo a través de la pluma del propio testigo, siendo él mismo quien recurre de manera más consciente a la ficcionalización de su relato, de manera que el testigo, según dice Jo Labanyi, se transforma en agente de su historia.¹⁰⁶ Para Labanyi, el discurso paradigmático de este tipo de textos es el dedicado al Holocausto, afirmación que traza el camino que este género ha seguido hacia la que Esther Cohen denomina como “literatura concentracionaria nazi”.¹⁰⁷

Al acercarnos a esta rama de la literatura testimonial, que se rige por la experiencia del Holocausto, encontramos nuevas problemáticas. La primera, y tal vez la más importante, es la incapacidad del testigo para contar su experiencia de los campos pues, como dice Giorgio Agamben: “lo que tuvo lugar en los *campos* les parece a los supervivientes lo único verdadero como tal, absolutamente inolvidable; por otra, esta verdad es, en la misma medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen.”¹⁰⁸ Y agrega: “en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo, algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo”, los musulmanes, los hundidos.”¹⁰⁹

¹⁰⁶ Jo Labanyi, “Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea”, *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal* 6, 24(Diciembre 2006), p. 92.

¹⁰⁷ Esther Cohen, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁸ Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 34.

Para Esther Cohen esta imposibilidad de contar está íntimamente relacionada con la culpa, “la culpa y la vergüenza de ocupar el lugar del otro, de ese otro al que se le deseó la muerte para tener un mayor espacio en la barraca o para robarle ese pequeño pedazo de pan extra y que, finalmente, acabó esfumándose por las chimeneas de los crematorios, pobló la memoria y la vida de la gran mayoría de los sobrevivientes.”¹¹⁰ De tal manera que estos se han convertido en pseudo testigos que, según Agamben, tienen la necesidad de testimoniar por delegación, “testimonian de un testimonio que falta”.¹¹¹ A diferencia de lo que Gustavo V. García, Jo Labanyi, Eugenia Allier Montaña y Dante Liano han considerado, Esther Cohen subraya una excepción que problematiza el género, pues si el testimonio requiere de un testigo que pueda y deba decir “yo estuve ahí”, entonces ¿cómo pueden ser considerados testimonios aquellos que omiten a los testigos integrales? Me parece que no debería perderse de vista la triangulación testigo-experiencia-escritor, pues la literatura concentracionaria hace esta triangulación entre esos testigos integrales y el sobreviviente que no sólo testimonia su propia experiencia sino la ausencia de otras experiencias, es un testimonio que registra dos discursos, el del sobreviviente y el de aquellos que “han tocado fondo”.

Pero contar en nombre de otro va a implicar de nuevo la incapacidad de contar que menciona Agamben y que constituye la necesidad de que la lengua ceda su lugar a una “no lengua”, ya que “la lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del

¹¹⁰ Esther Cohen, *op. cit.*, p. 12.

¹¹¹ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 34.

testigo integral, la del que no puede prestar testimonio”.¹¹² En este sentido, Esther Cohen encuentra que esa necesidad de una no lengua, o nueva lengua, se resuelve con la ficción; así, al referirse a la escritura de Primo Levi, afirma que:

su escritura es indefinitiva, una forma de la imaginación, no porque lo que escriba sea un mero invento de una experiencia imaginada, sino porque narrar implica por principio una organización del discurso, una, podríamos llamarla, “literariedad” de lo narrado [...] sin dejar de ser un auténtico testimonio, es a su vez un relato y, por lo tanto, no escapa a la idea de ficcionalidad de lo narrado.”¹¹³

Cohen recuerda que esta narración concentra la experiencia y la lucha contra el olvido, de tal manera que lograr expresar esa experiencia y llevarla a lo testimonial, sólo es posible a través de la experiencia estética, misma que permite el tránsito hacia la “realidad” de los campos de concentración nazis.¹¹⁴ También recuerda que el testimonio tiene una función de denuncia y de justicia ya que, y en esto concuerda con Agamben, testimoniar es “tomar la palabra del otro, hablar en su lugar y [...] quien escribe da voz a aquellos que en su momento estuvieron imposibilitados para hablar o incapacitados para hacerse oír”.¹¹⁵ Aquí nuevamente se encuentra una triangulación, sólo que en este caso entre “los hundidos” (incapacitados para contar), la experiencia y el pseudo testigo (escritor) que carece de la experiencia más importante de transmitir, la muerte, pero cuya principal motivación para sobrevivir era precisamente la necesidad de contar.

Finalmente, más allá de justificar o admitir al testimonio como un género literario, Cohen propone que la experiencia de los campos de concentración permite la existencia de

¹¹² *Ibid.*, p. 39. Esta idea de que la lengua no logra ser un transmisor pleno del testimonio será retomada más adelante, ver página 55.

¹¹³ Esther Cohen, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 50. Compartiendo esta idea, Reyes Mate, en su “Introducción” al libro *Memoria de Auschwitz. Actualidad y moral política*, indica que “El testimonio de un superviviente está en función de la víctima que no puede hablar.” (p.25)

un subgénero del testimonio: “el género de la literatura concentracionaria nazi”, mismo que comenzó a producirse a partir de la década de 1960.¹¹⁶

Antes de concluir esta breve revisión de lo que se entiende por el género del testimonio, es necesario mencionar un inconveniente ya señalado por Gustavo V. García: la “elasticidad” de la literatura testimonial, misma que no permite que los críticos acuerden la terminología para designarla. Según García, los calificativos más comunes son: novela de testimonio, testimonio, no-ficción, relato de testimonio, literatura testimonial, discurso memorialístico, narrativa de no-ficción y discurso documental, narrativa testimonial, literatura de resistencia, escritura testimonial, entre otros;¹¹⁷ lo que genera confusión desde la teoría, la cual se agudiza en la adscripción de los textos a este género.

Parece que para García estos términos funcionan como etiquetas que designan un mismo tipo de texto: aquel relato que tiene un referente real, un hecho que verdaderamente aconteció, y que utiliza formas narrativas que permiten su enunciación desde el punto de vista de quien lo cuenta, un testigo. Sin embargo, para autores como Ana María Amar Sánchez, existe una diferencia entre testimonio y no-ficción, pues el segundo se sitúa en “el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [...] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de los hechos”.¹¹⁸ Ante estas imposibilidades, Amar Sánchez indica que estos relatos se encuentran “en los márgenes de las formas, de lo literario y lo político, de lo

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁷ Gustavo V. García, *op. cit.*, p. 427.

¹¹⁸ Ana María Amar Sánchez, “La ficción del testimonio”, *Revista Iberoamericana* LVI, 151(Abr.-Jun. 1990), p. 447.

imaginario y lo real”,¹¹⁹ de manera que narrativizan las figuras que tienen un referente en la realidad, constituyéndolas en personajes y narradores. Esta autora sostiene que los relatos de no-ficción mantienen “el compromiso con lo testimonial, pero los hechos pasan a través de los sujetos: ellos son la clave de la transformación narrativa; su participación en los sucesos está respetada pero se expanden tanto sus actos y sus palabras que concentran toda acción.”¹²⁰ Al pasar por los sujetos, las experiencias se subjetivizan permitiendo el juego entre lo ficticio y lo real, y generando un nuevo triángulo de enunciación que oscila entre el narrador, el testigo y el protagonista. Finalmente, Amar Sánchez afirma que el género de no-ficción evidencia “cómo la escritura resiste todo encasillamiento y los textos convierten en rasgo específico su contacto y destrucción de los otros géneros.”¹²¹

Hasta este punto podemos decir que la Literatura de testimonio es un género literario polémico, propio del siglo XX, con una función personal y social, que se construye a partir de procesos de ficcionalización, que en su evolución ha ido ramificándose, generando subgéneros, por su temática, como la literatura concentracionaria nazi, o por el uso o no de técnicas ficcionales, como los relatos de no-ficción, y que exige ampliar los horizontes teóricos de la literatura para no ser confundido con la historiografía o el testimonio judicial.¹²² Asimismo, queda claro que es necesario revisar por lo menos un par de aspectos: en primer lugar, cuáles son las peculiaridades del ejercicio de memoria que

¹¹⁹ *Ibíd.*, p.448.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 450.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 461.

¹²² No está de más recordar que Agamben menciona que en latín hay dos palabras para referirse al testigo: “La primera, *testis*, de la que deriva el término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.” En Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 15. De estos dos términos, Agamben se inclina por el segundo para referirse y definir al autor de la literatura de testimonio.

requiere esta literatura, principalmente la de los campos de concentración, y en segundo lugar, cuáles son los procedimientos utilizados para realizar el proceso de narración indispensable de estos textos.

2.2. Testimonio concentracionario: características y herramientas.

Cuando se habla de los campos de concentración nazis y de los textos que testimonian su existencia, sus alcances y sus consecuencias, es común que las miradas se dirijan hacia los datos y documentos históricos donde lo imperante para sus autores es la búsqueda de la “verdad” (única y plana), apearse a la “realidad” y a todo aquello que es posible saber por la constante referencia a números, nombres y documentos. Autores como Saul Friedlandher o Hyden White han reflexionado acerca de esta pretensión de verdad que exige un acontecimiento que puso de manifiesto los alcances y las limitantes (al mismo tiempo) del ser humano, y es que ¿cuál es la mejor forma de contar la experiencia de los campos de concentración? ¿existe sólo una? Friedlandher y White retoman este problema desde el punto de vista del discurso histórico, apuntando de entrada que aquellos documentos que aparecen llenos de cifras y referencias de archivo no son suficientes para alcanzar la verdad de los hechos, para la realización de un relato histórico que dé cuenta de la realidad pretendida por la Historia. ¿Dónde está el problema si las cifras tienen fundamento, si nada de lo que se dice ahí es mentira? Al parecer el problema está en que no logran transmitir la totalidad de la experiencia, en que son cifras frías, fechas sin una profundidad humana que sólo forman parte de un listado que será memorizado; falta la

presencia de las consecuencias, de las cicatrices, de las penas, de los dolores, de los triunfos personales o de las alegrías (si es que las hay) de quienes habitaron los campos.

¿Y la literatura? ¿sus formas sí permiten un relato completo a pesar de su imperante tendencia a la ficción? Para muchos el problema en la literatura se reduce a la traición de la verdad que tampoco el texto histórico encuentra; para otros, los textos literarios que retoman el tema, sólo lo usan como pretexto para una obra sentimental, banal. Desde mi punto de vista, que por supuesto no es exclusivo, el problema está en el lenguaje. Ambos discursos, el histórico y el literario, tienen su problema de representación en el uso inadecuado del lenguaje. ¿Apropiado? ¿inapropiado? Me refiero a que el lenguaje utilizado tal vez no logra expresar todo aquello que implicó el nazismo, el holocausto, los campos de concentración y las cámaras de gas. Hyden White cuestiona:

¿la índole del nazismo y la *solución final* fija límites definitivos a lo que puede decirse verazmente acerca de ellos? ¿Pone límites a los usos que los autores de ficción o de poesía pueden hacer de ellos? ¿Esos hechos se prestan a un número fijo de entramados, o acaso su sentido propio es infinitamente interpretable y a fin de cuentas abierto, como el de los demás acontecimientos históricos?¹²³

Y es que el uso del lenguaje y sus formas tal vez no modifican los hechos, que finalmente ya sucedieron, tampoco sus consecuencias inmediatas, lo que sí parece variar es la interpretación que hacemos de ellos los diferentes lectores, y justo en esa multiplicidad de interpretaciones radica la renuencia al uso de estrategias artísticas para representar esa época que ya comúnmente nombramos como nazismo, aquel acontecimiento que condensamos en un nombre: Auschwitz.

¹²³ Hyden White, “El entramado histórico y el problema de la verdad” en Saúl Friedlandher (comp.), *op. cit.*, p. 69.

Según Reyes Mate, la experiencia de Auschwitz¹²⁴ plantea para artistas, filósofos e historiadores un reto de enunciación, y agrega que:

Esa dificultad, ya constatada en lo que a la palabra reflexiva del filósofo respecta, está igualmente presente, y acaso con mayor intensidad, en el ámbito de la creación estética, violentamente tensada por el imperativo de testimoniar algo que por sí mismo parece vetar cualquier intento de representación artística, de acuerdo con el célebre *dictum* de Adorno. La antonimia horror/belleza sitúa el arte en un territorio abismalmente aporético.¹²⁵

Esta disyuntiva presente en el arte concentracionario¹²⁶ no solamente refiere a la posibilidad o imposibilidad de representar, y por lo tanto de narrar el horror, sino que manifiesta el peligro de banalizar el sufrimiento que los campos tienen como referente, justamente es un problema de la representación en cuanto a sus métodos y sus efectos; al respecto el propio Reyes Mate agrega que

la representación estética de la barbarie topa con dos dificultades: por un lado, el elemento de goce inherente a la experiencia de lo bello, con el consiguiente peligro de reconciliación con el horror; por otro, el riesgo de traicionar el sinsentido al incorporarlo al orden del sentido. Auschwitz confronta al arte con su propia imposibilidad, dividiéndolo entre el mandato de testimoniar el sufrimiento y la prohibición de su estetización.¹²⁷

Y recuerda que la imposibilidad de plasmar para el exterior lo ocurrido en los campos está directamente relacionada con el propósito que el nazismo perseguía al construir estos lugares; finalmente su objetivo era el exterminio y por lo tanto el silencio, de las ideas (campos de reeducación) o de los sujetos (campos de exterminio). El objetivo de silencio del nazismo plantea a los supervivientes la necesidad de contar lo ocurrido en los campos con la intención de que los acontecimientos que refiere el término “Auschwitz” no se

¹²⁴ En la mayoría de los trabajos retomados para esta parte, *Auschwitz* es un término que no sólo designa al campo de concentración de ese nombre, sino que es utilizado como “sinécdoque del genocidio”, según dice el propio Reyes Mate.

¹²⁵ Reyes Mate, “Introducción” en Reyes Mate (ed.), *op. cit.*, p. 17.

¹²⁶ Aquel que representa los acontecimientos y experiencias de los campos de concentración a través de formas artísticas que abarcarían las artes plásticas y en este caso las literarias.

¹²⁷ Reyes Mate, *op. cit.*, p. 19.

repitan, de modo que para Reyes Mate esta no repetición “significa, de entrada no perderlo de vista, es decir, recordarlo, por eso el nuevo imperativo es, como bien señala J. B. Metz, el deber de recordar o, si se prefiere, la concepción moral del recuerdo.”¹²⁸

Pero recordar el horror de los campos de concentración trae consigo una serie de reflexiones de orden filosófico, político y, por lo tanto, moral; se trata de un intento de incorporar a la vida de quienes no conocimos el horror aquello que nos resulta ajeno, inhumano e insoportable. Según José-Miguel Marinas, la memoria del Holocausto es “una conmemoración que cuesta un acomodo; no, un «incomodo»: un acercamiento al borde del horror. Hasta donde nos sea posible ver y contar [...] Ese esfuerzo de mantener los ojos abiertos, de intentar decir de lo imposible algo.”¹²⁹ Reyes Mate puntualiza que esta conmemoración no puede hacerse lejos de la mirada de la víctima, de tal modo que:

La memoria de Auschwitz no es el recuerdo en bruto de ese acontecimiento sino la visión de la realidad con la mirada de la víctima que nos avisa que toda cosificación, esa manía de ver el presente como casi natural, supone un grave olvido [...] La memoria de Auschwitz tiene la tarea de impedir que la historia se repita recogiendo las esperanzas frustradas de los que han quedado arrumbados en las cunetas de la historia.¹³⁰

Para José Antonio Zamora, el ejercicio de memoria para que Auschwitz no se repita va más allá de los límites morales o estéticos de la representación, pues hay que agregar “la posibilidad de transmitir la significación del acontecimiento a generaciones nacidas medio siglo o más después del acontecimiento.”¹³¹ Y agrega que este transmitir el acontecimiento debe incluir las razones que lo generaron y las que provocan las dificultades en la

¹²⁸ Reyes Mate, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Trotta, Madrid, 2003, p. 118.

¹²⁹ José-Miguel Marinas, “Como cantar en tierra extraña. Para una memoria española del Holocausto” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, p. 249.

¹³⁰ Reyes Mate, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, p. 130.

¹³¹ José Antonio Zamora, “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, p. 294.

representación y el recuerdo. Y es que, como señala José-Miguel Marinas, la representación de Auschwitz implica asumir la responsabilidad de las representaciones y de quienes representan.¹³² Y es que ese ejercicio de representación no supone la realización de un simulacro que busque remplazar el suceso original, pues como dice Jean Luc Nancy, la representación implica “la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y acabada (o dada totalmente acabada), o bien es hacer presente una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.”¹³³ Es decir, cuando hablamos de la representación de Auschwitz no solamente se trata del retrato de una serie de acontecimientos y anécdotas, sino de los métodos necesarios para plasmar esas vivencias pues “lo que hay que comprender, más precisamente, es que la efectividad de los campos de exterminio consistió en primer lugar en un aplastamiento de la representación, o de la posibilidad representativa, de suerte que, efectivamente, o bien ya no se puede representar de ninguna manera, o bien, pone a prueba la representación.”¹³⁴ Jean Luc Nancy agrega que se trata de una “representación que no pretende ser «de los campos» sino que pone en juego, como tal, su (ir)representabilidad.”¹³⁵

Estas representaciones corren a cargo de los supervivientes, aquellos que han logrado regresar del horror y que una vez fuera deben elegir entre dos opciones. La primera consiste en tener que tomar la decisión de vivir o contar; y la segunda, en lograr establecer ese discurso que permita representar aquello que resulta irrepresentable, aquello que ha desbordado la capacidad imaginativa tanto de quien lo ha vivido como de quien ha de

¹³² José-Miguel Marinas, *op. cit.*, p. 247.

¹³³ Jean Luc Nancy, “La representación prohibida”, *Fractal* 30, IX (Julio-Sept., 2004), pp. 31-76 [versión electrónica] disponible desde internet en <<http://www.fractal.com.mx/F34nancy.html>> [con acceso el 4-9-2009]

¹³⁴ *Id.*

¹³⁵ *Id.*

escuchar su testimonio. En cuanto a la primera opción, José Antonio Zamora considera que “el espanto que supone «Auschwitz» está en pugna con el deseo legítimo de seguir viviendo, de que la vida (el pensamiento, el arte, la política, etcétera) continúe.”¹³⁶ Para Alberto Sucasas, el superviviente es alguien que

habiendo estado *allí* (en el infierno del *Lager*), ha logrado regresar al mundo de los hombres. Ese alguien que, restablecida su condición de sujeto y de hombre, obedece al deber de recordar la experiencia de quien (¿el mismo?) se vio reducido a ser un cuerpo. En la palabra del testigo la existencia carnal deviene signo, escritura: literalmente, *bio-grafía*. Este hombre –que es y no es *aquel* cuerpo- da cumplimiento, en el acto de escritura, a lo que allí era un deseo somático, una pulsión de memoria.¹³⁷

De tal modo que la decisión de contar requiere ceder a esa pulsión, a una necesidad que antes fue motor para sobrevivir. Pero una vez que se ha cedido a la necesidad de contar, queda por resolver el cómo: ¿cómo contar aquello que rebasa la imaginación de quien escuchará lo sucedido? Ésta resulta una pregunta que atraviesa todas las representaciones y testimonios de los campos. Fernando Bárcena y Joan-Carles Mèlich, al preguntarse “¿Desde qué lenguaje transmitir esta experiencia? ¿Cómo hacer memoria que no se puede narrar? ¿Desde qué lenguaje recibirla?”¹³⁸ declaran que si precisamente los campos representan una ruptura con lo antes conocido, entonces es necesario buscar nuevas formas de expresión y de recepción que se ajusten a las necesidades de lo irrepresentable, y agregan que

La indecibilidad de Auschwitz, el carácter atroz de algo quizá imposible de representarse, de imaginarse o de narrarse no es algo relacionado tanto con el hecho de decir *la* verdad como con la *forma* de decirlo, de *cómo* decirlo [...] Ésta es una experiencia común a todos los supervivientes. Ésa es la cuestión: para contar la verdad de aquello que resulta

¹³⁶ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 279.

¹³⁷ Alberto Sucasas, “Anatomía del *Lager*. Una aproximación al cuerpo concentracionario” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, p. 73.

¹³⁸ Fernando Bárcena y Joan-Carles Mèlich, “La lección de Auschwitz” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, p. 259.

inimaginable, el único modo es la necesaria *mediación del arte*, en su sentido más amplio. [...] Podemos decir que, en este sentido, el *arte* ha sobrevivido a Auschwitz, pero se trata de un arte distinto, un arte a través del que se puede mostrar el horror.¹³⁹

Así, autores como José Antonio Zamora afirman que el arte que se ha comprometido con Auschwitz debe renunciar a la pretensión de representación o de explicación para buscar:

el lugar de la re-presentación, de la presenciarización de las experiencias de sufrimiento, lugar que él mismo no puede ser, pero al que debe conducir y apuntar. Ha de encontrar formas a través de las cuales ni se banalice ni se transfigure la impotencia de las víctimas en creaciones dadoras de sentido. En definitiva, ha de destruir su propia soberanía y sentido y, al mismo tiempo, dar testimonio.¹⁴⁰

Como bien indica Zamora, renunciar a la pretensión de representación resulta indispensable para evitar que el horror de los campos se banalice por el “potencial de placer” que la obra de arte supone; y la mejor forma de evitar su banalización es recurrir al testimonio de las víctimas, es decir, la re-presentación de primera mano, sin intermediarios que conviertan a los supervivientes en héroes. Este recurso implica que

La relación entre arte y testimonio es ella misma objeto de la propia obra de arte, con el fin de hacernos testigos de la crisis histórica del testimonio. La obra de arte no transfigura las heridas y las quiebras, ni las integra en una totalidad dadora de sentido. Lo que se hace visible es la acción misma de recordar, sus dificultades, la búsqueda de la palabra, pero también el silencio.¹⁴¹

No se trata de dar sentido a aquello que no lo tuvo en la realidad y que en los hechos se apartó de toda lógica; al contrario, el testimonio ha de mostrar el sinsentido de lo ocurrido, pues es necesario que las expresiones artísticas tomen en cuenta la opacidad que las cosas han adquirido para el concentracionario:

¹³⁹ *Ibid.*, p. 263.

¹⁴⁰ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 284.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 300. En el caso de Jorge Semprún los elementos metaficcionales hacen presente al lector esta dificultad de la representación.

Una *estética trascendental* concentracionaria debe explorar el motivo de la *opacidad* como determinación fundamental: experiencia de la extrañeza que, a diferencia del “asombro” filosófico, no activa la reflexión, sino que conduce al embotamiento y la vida refleja. Se diría que la pura sensación tienda a imponerse a la significación perceptiva [...] lo percibido ha perdido su complicidad habitual para imponer la cosa como presencia opaca y extraña, si no hostil; el mundo deviene algo áspero e inquietante, *unheimlich*.¹⁴²

Se trata de tomar en cuenta los límites de la representación, de modo que habría que considerar lo que Alejandro Baer dice respecto al trabajo de Saul Friedländer:

El problema de los límites éticos de la representación artística es abordado desde la paradoja del silencio, la cual se puede resumir con dos afirmaciones conocidas del pensador Theodor W. Adorno: la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz (que se ha interpretado «sobre» Auschwitz) y la necesidad de un nuevo imperativo categórico a partir del «año cero» 1945: la memoria.¹⁴³

La re-presentación a partir del testimonio de los supervivientes tiene sus orígenes en tres libros originalmente publicados en 1947: *Si esto es un hombre* de Primo Levi, *La especie humana* de Robert Antelme y *Los días de nuestra muerte* de David Rousset. Según Sucasas, en estas obras la experiencia se encuentra muy cerca de la vivencia original, llevan a la práctica lo que él denomina como vida escrita (*bio-grafía*), y agrega que estas obras comparten:

la lucha sostenida entre una memoria que, sin rendirse a la seducción de lo inefable y sabiéndose precaria, es lúcidamente consciente de la extrema dificultad de verterse en la palabra y una voluntad tenaz –casi pulsión somática– de exorcizar el demonio del olvido: vocación testimonial, fiel al imperativo de veracidad, de entablar combate con un lenguaje al que la opacidad de la cosa opone resistencia.¹⁴⁴

¹⁴² Alberto Sucasas, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴³ Alejandro Baer, “Saul Friedländer: La (im)posible representación del Holocausto” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, p. 381.

¹⁴⁴ Alberto Sucasas, “Primo Levi: el nacimiento del testigo” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, p. 331.

El mismo Sucasas señala que estos tres textos son inaugurales de un nuevo género que se encuentra entre el relato autobiográfico y el ensayo, y que muestran una “escritura insatisfecha, pues en ella el gesto estilístico no puede dissociarse del impulso moral, y el recuerdo [...] choca contra los límites de la lengua y las convenciones de la literatura.”¹⁴⁵

Con el tiempo los relatos testimoniales se multiplican y caracterizan este nuevo género, así lo muestra José Antonio Zamora en su artículo “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz”, donde hace una profunda revisión de sus características. En primer lugar señala que una constante en estos relatos es el sentimiento de culpa de quien da el testimonio, y recuerda que Adorno ya ha señalado que “la posibilidad del testimonio proviene de la distancia que separa a las víctimas de las cámaras de gas.”¹⁴⁶ Por lo tanto, la culpa está directamente relacionada con la no experiencia del testigo, pues “lo que ha de ser testimoniado se sustrae permanentemente al que intenta formularlo desde la distancia del que ha escapado”¹⁴⁷ a la muerte. Y es que como ha dicho Giorgio Agamben “en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo, algo que es intestimoniado, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo”, los musulmanes, los hundidos.”¹⁴⁸

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 332.

¹⁴⁶ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 283.

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 34.

Ante esto, José Antonio Zamora agrega que “el testimonio de los supervivientes es un testimonio “quebrado”, un testimonio sobre la imposibilidad de testimoniar: la del hundido que se ha llevado consigo el enigma de su palabra (y de su vida/muerte) y la del testigo.”¹⁴⁹

Y es que la imposibilidad de contar tiene sus raíces en el principal objetivo que perseguían los campos de concentración que, como ya antes mencioné, buscaban silenciar a las ideas y a los sujetos. Una de las formas de ese silenciamiento fue a través del sometimiento de la lengua “a un estado de mutismo y resquebrajamiento totales”,¹⁵⁰ a través de un empobrecimiento sistemático por medio de eslóganes y clichés. Al respecto, Esther Cohen menciona que:

El Tercer Reich tenía que empobrecer a tal grado el lenguaje, uniformándolo, para poder transformar a los hombres en figuras mecánicas que respondieran simplemente a estímulos del sistema, del Führer, de los SS, o en cualquier caso, de quien fuera capaz de imponer ese lenguaje empobrecido pero mortalmente rígido y manipulador [...] Y es que se trataba de unificar la lengua, de hacer desaparecer de ella cualquier marca individual, cualquier matiz.¹⁵¹

A través de esa desaparición de la individualidad, el nazismo logró despojar a sus víctimas de su estatus de individuos, los hizo dejar de ser sujetos para convertirse en objetos; de tal manera que no sólo se logró enmudecerlos durante su estancia en los campos, sino también tras su liberación, al afectar su capacidad para transmitir la experiencia. Como dice Cohen: la lengua, el narrador y el relato (como herramientas de comunicación) parecían no haber hecho frente a la catástrofe, “enmudecieron sin poder dar respuesta.”¹⁵²

¹⁴⁹ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 287.

¹⁵⁰ Esther Cohen, *Los narradores de Auschwitz*, p. 46.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 70-71.

¹⁵² *Ibid.*, p. 47.

Sin embargo, la incapacidad de narrar, por no ser un testigo integral y por los efectos de la deshumanización a que fueron sometidos, no es el único conflicto que debe sortear quien ha logrado vencer las barreras impuestas al lenguaje y se ha decidido por la escritura. Un segundo impedimento es la necesidad de ser escuchado y la probable imposibilidad de serlo, pues los supervivientes viven “un profundo temor a que los receptores del testimonio ignoren el foso que separa los dos mundos y realicen una “comprensión” precipitada, que estetice o funcionalice dicho testimonio.”¹⁵³ El testimonio se construye para ser transmitido al mundo de los vivos, de aquellos que no conocen ni imaginan el horror; de modo que más allá de que se realiza por aquellos que no pueden hablar, es importante considerar que “el testimonio necesita un lector u oyente que juzgue, que haga justicia al testimonio, reconociendo la vigencia de lo narrado.”¹⁵⁴

Reyes Mate dice que el oyente del testimonio será fundamental para el funcionamiento de la memoria, porque es quien se hará cargo de lo narrado, pues “la memoria conlleva un mensaje que quedaría frustrado de no dar con alguien dispuesto a hacerlo suyo.”¹⁵⁵ Y es que el testigo

inaugura una nueva humanidad pues él nos revela que ese “musulmán”, sin apariencia humana, es capaz de convertirnos en testigos. La víctima del campo, en efecto, tiene el enorme poder de plantearnos preguntas que nos llevan a la justicia, que nos hacen justos en tanto en cuanto nos convertimos en memorias vivas de las injusticias que a ellos les hicieron y que siguen pendientes.¹⁵⁶

José Antonio Zamora matiza un poco más esta afirmación al mencionar que el recuerdo “es evocado para dirigirse a alguien, para apelar a un oyente o para encontrar oído en una

¹⁵³ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 289.

¹⁵⁴ Reyes Mate, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, p. 25.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 216.

comunidad. Esto convierte a quien es interpelado en participante en la lucha de la víctima con sus recuerdos y con los residuos del pasado traumático.”¹⁵⁷

Esta necesidad de un lector dispuesto a escuchar responde al ya antes mencionado imperativo de contar para que Auschwitz no se repita; sin embargo, no se debe olvidar que no se trata de que el lector se identifique con la víctima (lo que implicaría una banalización de los hechos), sino que sepa que la magnitud de lo que busca ser testimoniado es tal que no siempre es posible articularlo.¹⁵⁸

La imposibilidad de la articulación del testimonio se manifiesta a través del silencio como producto de la deshumanización y la incapacidad de la temporalidad cronológica para organizar el testimonio, pues

el acontecimiento traumático no puede ser completamente experimentado, no puede estar completamente presente a la conciencia, en el momento de suceder, por ello se sustrae a los parámetros de la temporalidad “normal” y escapa a la sucesión de experiencias unidas por una cierta analogía, lo que genera las dificultades de comprensión, narración y control. Su forma específica de ser experimentado es reaparecer continuamente, es ser revivido.¹⁵⁹

De modo que nuestro esquema temporal deja de ser funcional para la narración de los campos, misma que busca su propia temporalidad, su propio orden. Zamora indica que más que un orden cronológico, en los testimonios se encuentran “interrupciones que ponen de manifiesto las limitaciones del tiempo secuencial que nos ofrece seguridad y asilo. La lógica de la permanencia del trauma impide el alivio que concede el tiempo

¹⁵⁷ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 293.

¹⁵⁸ Ante esta necesidad de un receptor, no está de más recordar lo dicho por Giorgio Agamben cuando menciona que: “dado que a partir de un cierto momento se ha revelado como evidente que el testimonio incluía como parte esencial una laguna, es decir, que los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado, comentar sus testimonios ha significado de forma necesaria interrogar a aquella laguna o, mejor dicho, tratar de escucharla.” En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, p. 10.

¹⁵⁹ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 291.

cronológico”,¹⁶⁰ por que precisamente la cronología de los acontecimientos es la que permite el olvido. El tiempo en el campo de concentración, y por tanto en el testimonio, escapa a la voluntad del concentracionario, pues es “vivido en el hastío de una sucesión gris y monótona, que obedece a ritmos variables (insufrible lentitud en la espera cotidiana del sueño o la ración alimenticia; sensación de aceleración en el transcurso de semanas y meses).”¹⁶¹

Como puede verse, esta relación con el tiempo está íntimamente ligada al ejercicio de memoria que requiere el testimonio, y es que para autores como Jean-Carles Mèlich, la memoria es ante todo tiempo y espacio: “La memoria es *tiempo* porque no únicamente es el recuerdo (u olvido) del pasado, sino el recuerdo del pasado que interviene críticamente, *ejemplarmente* en el presente y se proyecta en el futuro. Pero también, en cierto sentido, la memoria, en la lectura del relato, es espacio.”¹⁶² Así, a través de la conciencia del tiempo es como estos relatos nos recuerdan que la memoria está siempre ligada al presente:

En este sentido, la memoria es siempre anacrónica, pues se escribe en presente retomando otro presente que hoy es pasado: la memoria es “un revelar el presente”, sugería Halbwachs. También señalaba que, justamente porque se habla desde el presente, el pasado es distorsionado para darle coherencia.¹⁶³

No está de más agregar lo que menciona María Esther Castillo, pues para ella la memoria “se expone mediante imágenes mentales que proyectan profundas series discursivas de recuerdos y de olvidos; asimismo, cada texto literario es un acto fundamental de

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 292. Observación relevante ante la lectura de la obra de Jorge Semprún, pues una de sus características es la presencia constante de los saltos temporales en la narración.

¹⁶¹ Alberto Sucasas, *op. cit.*, p. 61. Me interesa esta observación, pues explica el transcurso del tiempo en *El largo viaje*, independientemente de la presencia de los saltos temporales.

¹⁶² Joan-Carles Mèlich, *La lección de Auschwitz*, Herder, Barcelona, 2004, p. 54.

¹⁶³ Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*

transmisión cultural, oral y escrita, que coadyuva a la propia noción de identidad.”¹⁶⁴ La forma casi consensuada de transmisión de la memoria en el testimonio, con y por sus imposibilidades, se produce a través del relato literario, aun cuando éste implique un tanto de ficción, pues como dice Mèlich: “incluso puede decirse que la ficción llega allí donde no llega el conocimiento o, con otras palabras, *lo que no se puede conocer se ha de imaginar*.”¹⁶⁵

En cuanto al silencio, Zamora dice que es un elemento central del testimonio, pero aclara que no se trata de un silencio cómplice de los verdugos, sino “de hacer presente la «interrupción» del discurso en el discurrir de las palabras, de modo que las quiebras abran el espacio comunicativo a la ausencia de sentido de tanto dolor y sufrimiento como se acumula en «Auschwitz».”¹⁶⁶ De modo que el silencio en los testimonios de los campos resulta una forma de comunicación, pues la imposibilidad de contar está directamente relacionada con la incapacidad que tiene el lenguaje de articular lo vivido, ante lo cual no queda más que el silencio, que en este caso se erige como mecanismo de representación por excelencia, pues articula la ausencia de los *hundidos*, el dolor, la culpa de los supervivientes y el horror de los campos, de tal manera que

Ante el acontecimiento de Auschwitz, *el silencio es un lenguaje*. Ante Auschwitz, el silencio *no* es necesariamente el fracaso de la comunicación. El silencio ante Auschwitz puede ser el olvido, obviamente, pero también puede significar una forma de *expresar lo indecible*, lo incommunicable a través de otras formas de expresión [...] *Recibir la experiencia de Auschwitz significa ser capaz de escuchar el silencio*.¹⁶⁷

¹⁶⁴ *Id.*

¹⁶⁵ Joan-Carles Mèlich, *La lección de Auschwitz*, p. 61. Recordemos que para Jorge Semprún resulta básica la elaboración literaria para la construcción y transmisión de su testimonio.

¹⁶⁶ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 290.

¹⁶⁷ Fernando Bárcena y Joan-Carles Mèlich, *op. cit.*, pp. 258-259.

Al constituir al silencio como lenguaje, Fernando Bárcena y Joan-Carles Mèlich recuerdan que en la escritura testimonial no todo se puede decir, pero que el silencio se constituye como la herramienta para señalar aquello que resulta incomunicable; de modo que “aquí el silencio no es ausencia de comunicación, sino el *límite simbólico* de lo que debe escribirse o no, de lo que debe decirse o callarse.”¹⁶⁸ Más aún, afirman que a través del silencio es como se logra transmitir el acontecimiento de Auschwitz “en todo su dramatismo”.¹⁶⁹ Del mismo modo, José Antonio Zamora dice que aquellos que escuchen lo narrado por los testigos tienen que “*escuchar y percibir* el silencio en el que tantas veces se refugian los supervivientes y que habla sin palabras desde el callar y desde el hablar, desde más allá del lenguaje y desde el lenguaje”.¹⁷⁰

Reyes Mate, en su libro *Memoria de Auschwitz*, recuerda que el superviviente es un privilegiado, por lo que su palabra “debe completarse con el silencio de quien no puede dar testimonio”;¹⁷¹ pues “en el campo hubo silencios y palabras, por eso la palabra no debe guardar silencio sino guardar al silencio.”¹⁷² Y más adelante agrega que “Auschwitz ha supuesto una brutal revelación del silencio del testigo: el superviviente habla pero no de sí sino en nombre del que no tiene voz. Él cumple la tarea que Benjamín imponía a la escritura: conducir lo silenciado a la palabra, sólo que eso se revela indecible, resistente a una expresión suficiente, con lo que la palabra se convierte en guardiana del silencio.”¹⁷³ De modo que el silencio forma parte de la representación y de la experiencia, por lo que en su transmisión adquiere un papel relevante dentro de la obra artística pues

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 262.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 267.

¹⁷⁰ José Antonio Zamora, *op. cit.*, p. 294.

¹⁷¹ Reyes Mate, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, p. 28.

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 181.

Sólo podrá hablarse de recepción pura en el artista si consigue transmitir en la obra realizada una distancia, una discontinuidad entre la expresión y la necesidad de expresión, de suerte que la obra artística remita a ese silencio, a eso inexpresado, pero que, eso sí, sólo es perceptible a través de la obra realizada y no antes o al margen. Lo inexpresable es producto de la expresión.¹⁷⁴

De modo que el silencio se manifiesta según los parámetros y necesidades de la obra realizada, lo que significa que aunque es común al testimonio de los campos, no siempre será presentado de la misma forma ni con la misma significación. Cada obra tiene sus peculiaridades artísticas, genéricas y de autor, y la forma de incluir al silencio estará sujeta a esas peculiaridades.

Finalmente, la representación de la experiencia de los campos de concentración retoma un último elemento, el cuerpo. Alberto Sucasas menciona que “*Lager* es el nombre de un mecanismo cuyo rendimiento consiste en arrebatarse al sujeto en él recluido su identidad, arrojando la operación, como saldo final, un residuo o resto irreductible (sobre el que ejercerá su dominio el poder concentracionario): el cuerpo.”¹⁷⁵ El proceso a través del cual los campos de concentración tacharon la identidad del concentracionario fue organizado en diferentes estratos que abarcaban la deportación (que anula *su* mundo), la despersonalización (vaciamiento de la identidad), el anonimato (pérdida del nombre y su sustitución por un número) y la destrucción del tiempo, pues el preso sólo se rige a partir del tiempo *biológico*.¹⁷⁶ El resultado de este proceso es que

sin identidad, el concentracionario se convierte en pura existencia somática, en carne desnuda. Como si de las definiciones tradicionales del hombre (*animal racional, animal político, animal lingüístico, ...*) sólo el primer miembro preservase su poder afirmativo, eclipsándose, a manera de accidente sin sustancia, el adjetivo [...] dificultad para el testigo,

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁵ Alberto Sucasas, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 58-60.

ante la opacidad que la cosa opone al afán de nombrarla; dificultad para quien, escuchando ese testimonio, quiere darle articulación discursiva.¹⁷⁷

La despersonalización de quien fue recluido en un campo de concentración y su consecuente existencia somática hacen presente la permanente insatisfacción que, según indica Sucasas, permite hablar de una experiencia fragmentaria del cuerpo, de un “*cuerpo metonímico*”, que de acuerdo a la necesidad más apremiante se experimenta en función a la zona anatómica afectada, “generalizando así una vivencia que el mundo de «los vivos» sólo conoce en momentos de sufrimiento y enfermedad.”¹⁷⁸

Esta reducción “a sólo *un* cuerpo” significa también la no pertenencia de ese cuerpo, ya que “los campos imponen una figura de lo (in)humano como cuerpo *para-el-otro*”, para los SS que se constituyen como los amos, de modo que “el concentracionario *es* su cuerpo, pero no le pertenece, sino que es la *propiedad* del amo. Los señores son los dueños de los cuerpos. El concentracionario es un cuerpo *esclavo*.”¹⁷⁹ Además, la reducción a *un* cuerpo está íntimamente ligada a los propósitos de muerte y olvido que perseguía el nazismo, de modo que no es de extrañar que “los campos de exterminio fueran también campos de concentración: en el último se ejecutaba al hombre metafísicamente y en el primero, físicamente. No se persigue sólo la muerte física del prisionero, sino también la anulación de toda significación.”¹⁸⁰ Habrá que considerar que “El hitlerismo es la expresión moderna de un mal elemental que consiste en el encerramiento del hombre en el tiempo y en el

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁰ Reyes Mate, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, p. 67.

cuerpo, esto es, en la incapacidad de trascender los límites del cuerpo –a la hora de pensar la política, por ejemplo– y en la impotencia ante la irreparabilidad de nuestras acciones.”¹⁸¹

Refiriéndose a la obra de Hannah Arendt y sus reflexiones en torno al mal (la banalidad del mal y el mal radical), Reyes Mate señala que se trata de inutilizar como ser humano al concentracionario, negarle “lo que hace emerger la humanidad del hombre: la espontaneidad, la capacidad de tener un proyecto propio de vida.”¹⁸² Esta anulación de los rasgos humanos forma parte de lo que no se puede contar, tanto por la inasible experiencia de los musulmanes (deshumanización extrema) como por la vergüenza o culpa que siente el testigo de lo experimentado en los campos y de su supervivencia.

A partir de todo lo dicho, podemos establecer que el testimonio concentracionario basa su estética, *estética del horror* según Antonio Zamora, en aquellos elementos que apoyan la re-presentación de lo incontable, sus constantes son las alusiones al cuerpo como muestra de la inhumanidad a la que el testigo fue reducido en el campo, el silencio como medio de representación, la alteración del tiempo –su fragmentación y superposición en la memoria–, la disyuntiva del testigo entre contar y vivir, el compromiso que adquiere la memoria para que Auschwitz no se repita y la constante reflexión de los alcances del lenguaje (o de la no-lengua) para dar cuenta de lo ocurrido. Si estas son las particularidades del testimonio concentracionario, no queda más que observar su manifestación concreta y en este caso, se pretende analizar los tres textos seleccionados de Jorge Semprún con el objetivo de identificar qué elementos retoma para la elaboración de su testimonio y observar su funcionamiento dentro de la obra.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸² *Ibid.*, p. 123.

3. LA OBRA DE JORGE SEMPRÚN COMO TESTIMONIO.

Como se señaló con anterioridad, en esta investigación sólo se retoman tres textos para el análisis, pues se considera que son clara muestra de tres momentos distintos en la obra y la labor testimonial del autor. Este análisis también requiere delimitar qué elementos que apoyan la re-presentación serán observados, pues como se vio en el capítulo anterior, la llamada *estética del horror* se construye a través de diversos aspectos. En este caso se optó por trabajar a partir de tres elementos: la construcción que el autor hace de sí mismo para ser el testigo que cuente la experiencia de Buchenwald, la presencia del silencio como medio de representación y la fragmentación y superposición del tiempo en la memoria.

Lo relevante de dichos elementos es que, más allá de estar presentes en los textos del *corpus*, su utilización muestra diferencias que ayudan a completar una misma idea y que ofrecen al lector un punto de vista distinto sobre el mismo acontecimiento. Cabe destacar que además de la constante temática, estos elementos representan una constante en el estilo y el proyecto del autor.

3.1. Representación del Yo.

“Necesito pues un «yo» de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción...”

Jorge Semprún, La escritura o la vida.

“For the writer who writes-himself, writing becomes itself the means of vision or comprehension, not a mirror of something independent, but an act and commitment –a doing or making rather than a reflection or description.”

Berel Lang, Act and Idea in the Nazi Genocide.

En 1968 Roland Barthes publica en *Manteia* el texto “La muerte del autor”, en el que “desarrolla la idea de que el autor no tiene una posición determinante en el sentido de su obra”;¹⁸³ para él la escritura es el lugar donde la identidad de quien escribe se pierde, debido a que contiene hechos relatados con fines intransitivos, “sin más función que el propio ejercicio del símbolo”,¹⁸⁴ por lo que se produce una ruptura con el origen: “la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte.”¹⁸⁵ Barthes niega la posibilidad de encontrar la *explicación* de los textos literarios en su autor, ya que afirma que la enunciación de la obra no se realiza bajo una sola voz que entrega sus confidencias, y agrega que “el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*.”¹⁸⁶ Más aún, afirma que el acto de escritura no es original y que el escritor se limita a imitar mezclando las escrituras, de modo que “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor [...] sino el lector.”¹⁸⁷

Un año más tarde, Michael Foucault, en “¿Qué es un autor?” (1969), afirma también que dentro de la escritura el sujeto escritor desaparece en una especie de muerte que se manifiesta en la “desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante

¹⁸³ Roland Barthes, “La muerte del autor” en Nara Araújo y Teresa Delgado, *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2003, p. 338.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 339.

¹⁸⁵ *Id.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 342.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.345.

todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura.”¹⁸⁸ Al jugar ese papel, el autor puede determinar incluso la recepción de su obra ya que construye una figura alterna a él, lo que permite que su producción sea clasificada y delimitada respecto a otros textos; de este modo “la función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.”¹⁸⁹ Dentro de su estudio, Foucault menciona que la noción de autor es construida, que da proyección a la obra y que permite establecer lo que nosotros conocemos como “pacto de lectura” necesario para admitir o, en su caso, rechazar las contradicciones que puedan presentarse dentro de la obra: “lo que designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas.”¹⁹⁰ Y agrega que la función de autor se relaciona con el sistema institucional que encierra, que no se ejerce de la misma forma en todas las épocas o formas de civilización y que no se define por la atribución a su productor, “sino por una serie de operaciones específicas y complejas; *no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, en varias posiciones –sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos.*”¹⁹¹

¹⁸⁸ Michael Foucault, “¿Qué es un autor?” en Nara Araújo y Teresa Delgado, *op. cit.*, p. 356.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 362.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 364.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 367. El subrayado es mío.

En una línea de pensamiento muy parecida, Pierre Bourdieu señala que el autor y su proyecto creador dependen de la imagen que tienen de sí mismos y de la imagen que la sociedad ha creado de ellos, de tal manera que “la sociedad interviene, en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia”,¹⁹² debido a que la tradición propia del autor adscribe su obra a determinadas características de estilo o temática generando en sus receptores un “horizonte de expectativas” respecto a la obra de dicho escritor. Es decir, a lo largo de su obra, el autor construye y establece las directrices y características que la determinan, construyendo una imagen que permite al lector clasificarla, aceptarla o rechazarla.

Por último, y antes de entrar en materia, vale la pena recordar que Mijaíl Bajtín afirma que cuando el personaje coincide con el autor, cuando es autobiográfico, “el autor debe convertirse en *otro* con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro”.¹⁹³ Es decir, textos con tendencia autobiográfica requieren una reelaboración del autor, que será dotado de características específicas. El mismo Bajtín menciona que cuando el autor se ha apropiado del personaje, éste se vuelve inconcluso: “Este tipo de personaje es infinito para el autor, muchas veces vuelve a renacer exigiendo formas conclusivas siempre nuevas, y las destruye él mismo en su autoconciencia.”¹⁹⁴

Debido a que la obra de Jorge Semprún se encuentra íntimamente relacionada con su experiencia en el campo de concentración de Buchenwald, es frecuente encontrar dentro de sus textos una constante autorreferencialidad; pero si tomamos en cuenta que en la

¹⁹² Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador” en V.V. A.A., *Problemas del estructuralismo*, trad. de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto Escurrida, Siglo XXI, México, 1967, p. 145.

¹⁹³ Mijaíl Bajtín, “La actitud del autor hacia el héroe” en María Stoopan (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, UNAM, México, 2009, p. 24.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

mayoría de los casos se trata de textos adscritos al género novelesco, y que por lo tanto se asumen como ficción, resulta relevante observar con detenimiento el «yo» que el autor se ha construido en su narrativa. Como se mencionó anteriormente, uno de los objetivos de los campos de concentración era la deshumanización de los prisioneros a través de la negación del nombre (reduciéndolo a un número), de una lengua, alejándolos de sus afectos y de una historia personal, y a la larga, si lograban sobrevivir, se convertían en extranjeros de la vida, pues haber habitado un campo es llevar el aislamiento de la muerte al “mundo de los vivos”. Esta deshumanización conlleva la negación de la memoria, del lenguaje y de la identidad. Esos eran los objetivos de los campos de concentración y romper con ellos, contrarrestarlos, significará para el sobreviviente una constante búsqueda de una lengua, la aceptación de una memoria que contiene los recuerdos y experiencias de otros que murieron en los campos, y la reconstrucción de una identidad.

Para algunos autores, el testimonio responde a la necesidad de contar por quienes no pueden hacerlo, pero también es parte de ese proceso de búsqueda y reconstrucción por parte del testigo. Es por esto que me parece importante estudiar cómo Jorge Semprún se representa a sí mismo, cómo construye ese *otro* del que habla Bajtín y que en la representación del Holocausto es indispensable pues, como recuerda Hyden White, “la figura de autor se impone entre aquello que ha de representarse y la propia representación. La figura de autor tiene que inmiscuirse en el discurso como agente del acto de figuración, sin el cual el tema se quedaría en lo impersonal.”¹⁹⁵

¹⁹⁵ Hyden White, “El entramado histórico y el problema de la verdad” en Saúl Friedlander, *op. cit.*, p. 81.

En este caso, el autor se representa a sí mismo con una serie de características que (re)construyen una imagen de testigo de los acontecimientos en el campo de Buchenwald: es un sobreviviente, y como tal se plantea la disyuntiva entre contar y callar; se trata de un intelectual, pues como ya lo ha señalado la crítica, en los textos se construye un «yo» que convive con autores e intelectuales de su época, que tiene un alto nivel de cultura general, un lector empedernido y sobre todo, ante todo, un escritor consciente de la problemática de su tiempo, de su calidad de testigo y de su actividad creadora; y finalmente, es un combatiente por vocación, pues en primer lugar es un exiliado español, lo que en su época y contexto implica ser considerado rojo español, y en segundo lugar, un comprometido con la lucha antifascista, ya sea participando en la resistencia francesa, ya sea en la organización clandestina dentro del campo, ya sea en la lucha contra el gobierno franquista.

3.1.1. El testigo.

Como se ha señalado en el marco teórico, dentro del testimonio concentracionario la imagen de quien lo emite llega a ser cuestionada de tal manera que el testigo continuamente se encuentra tratando de consolidar el valor de su relato. El caso de Jorge Semprún no escapa de la lucha por la validación; tanto en sus textos ensayísticos como en sus textos literarios encontramos el trabajo constante por dejar claro que él es un testigo calificado, no sólo por la experiencia sino también por las peculiaridades de su personalidad que lo hacen un testigo formado e informado.

Semprún se ha asegurado de construir una imagen de testigo que no solamente parte de los acontecimientos narrados, de los detalles que serían inimaginables para aquellos que no contamos con la experiencia del campo; el anclaje más importante de su autenticidad se

encuentra justamente en la negación a testimoniar, en la constante disyuntiva entre contar lo ocurrido y callarlo, callar y seguir viviendo o hablar y continuar muriendo, según afirman los tres narradores de los textos aquí analizados.

El primer elemento que permite al lector validar el carácter de testigo de ese «yo» construido por el autor es lo innegable de la experiencia, pues negarla resulta imposible, no para el receptor de su testimonio, sino para el emisor del mismo:

Todo había terminado, íbamos a hacer este mismo viaje en sentido contrario, pero quizás este viaje nunca puede hacerse en sentido contrario, tal vez este viaje no se puede borrar jamás. En verdad, no lo sé. Durante dieciséis años he intentado olvidar este viaje, he olvidado este viaje. Nadie piensa ya, a mi alrededor, que yo hice este viaje. Pero, en realidad, he olvidado este viaje sabiendo perfectamente que un día tendría que rehacerlo. Al cabo de cinco años, al cabo de diez, de quince, necesitaría rehacer este viaje. Todo estaba ahí, esperándome [...] ¹⁹⁶

Se trata de una experiencia que lo ha marcado, que determinó su personalidad y que a pesar de sus esfuerzos no se puede eliminar de la memoria. Pues inevitablemente habrán de cruzarse de frente y resultará imposible no detenerse en ella. Este testigo no sólo habrá de reconstruir el viaje sino todo aquello que vio, escuchó y experimentó, los lugares y las personas conocidas. El reconstruir también significa la necesidad de llevar esta experiencia al extremo; este testigo se ha obligado a ver y a reconocer lo extremo del campo de Buchenwald, se obligó a explorar todos los ángulos de la experiencia, incluso desde el punto de vista (o de visión) de quienes fueron testigos mudos, de quienes ignoraron la presencia del campo:

[...] sólo quiero mirar, sencillamente mirar. Mirar, no busco otra cosa. Mirar desde fuera aquel recinto donde hemos estado dando vueltas durante años [...] Me pregunto vagamente, mientras subo la escalera hacia el primer piso de la casa, si eso no significa que estoy algo perturbado, esta necesidad de mirar desde fuera el adentro donde dábamos vueltas sin cesar [...]

¹⁹⁶ Jorge Semprún, *El largo viaje*, 2ª ed., Tusquets, Barcelona, 2004, p. 26.

Me acerco a las ventanas del cuarto de estar y veo el campo. Veo, encuadrada en el marco mismo de una de las ventanas, la chimenea cuadrada del crematorio. Entonces, miro. Quería ver, y veo. Quisiera estar muerto, pero veo, estoy vivo y veo.¹⁹⁷

Su deseo de eliminar la experiencia, de no haber tenido que presenciar el horror, lo lleva al extremo de incluso desear la muerte. Sin embargo, está vivo, la experiencia no fue el final de su vida pero sí lo ha marcado, incluso no descarta la posibilidad de haber perdido algo de cordura,¹⁹⁸ y esa marca lo valida como testigo. Además de estar confirmando su existencia, ha vuelto a existir; él ya no es el observado sino el observador, ha recuperado su voluntad (“quería ver, y veo”) y la libertad de cuestionar, de materializar su estar fuera y de declarar su sobrevivencia. En *La escritura o la vida*, en cambio, la declaración de sobrevivencia no es suficiente porque no está seguro de quién ha sobrevivido; el testigo reclamará su valor a partir de las consecuencias que ha vivido, la primera de ellas el cuestionamiento de su existencia y personalidad:

Dos años de eternidad glacial, de intolerable muerte me separaban de mí mismo. ¿Volvería a mí, algún día? ¿A la inocencia, cualquiera que fuera el afán de vivir, de la presencia transparente a uno mismo? ¿Sería para siempre jamás ese otro ser que había atravesado la muerte, que se había alimentado de ella, que se había deshecho de ella, evaporado, perdido?¹⁹⁹

Por su parte, en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, el testigo cuestiona su existencia desde el momento mismo de la liberación pues le resulta extraña la vida a la que se reintegra: “Pero en mi vida, aquel mes de mayo de 1945 era un momento errático, no sabía

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 156-157.

¹⁹⁸ Al respecto, en *El largo viaje* afirma: “Tal vez he perdido algún tornillo, como vulgarmente se dice. Esta posibilidad no está descartada.” (p. 156) Asimismo, en *La escritura o la vida*, al dar cuenta de un sueño recurrente en el cual escucha la voz de alarma de los SS que indica la orden de apagar el crematorio, afirma que esa voz de alarma le genera la sensación de volver a una especie de patria, a un lugar conocido que le proporciona paz, afirmación que realiza no sin reconocer su incongruencia, su indecencia: “Oía la voz alemana dando la orden de apagar el crematorio, pero no experimentaba ninguna angustia. Al contrario, me invadía primero una especie de serenidad, una especie de paz: como si recuperara una identidad, una transparencia conmigo mismo en un lugar habitable. Como si –y sé que esta afirmación pueda parecer indecente, exagerada al menos, pero verídica– como si la noche sobre el Ettersberg, las llamas del crematorio, el suelo agitado de los compañeros en los camastros [...] fueran una especie de patria, el lugar designado de una plenitud, de una coherencia vital [...]” (Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, pp. 169-170)

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 121.

muy bien quién era, ni por qué, ni para qué. Y el recuerdo de esos detalles insignificantes, de esas certidumbres mínimas, me reafirma en la idea, aunque discutible y volátil, de mi existencia. Era yo, yo existía de verdad, el mundo estaba allí, habitable, al menos transitable [...]”²⁰⁰ La mención de lo irreal que parecía su existencia después de su estancia en Buchenwald, coincide con lo expresado por el autor años antes en *El largo viaje*:

Y sin embargo esta sensación de irrealidad a lo largo de la cuarta noche de este viaje no alcanzó la intensidad de la que experimenté al regreso de este viaje [...] Lo absurdo y lo irreal resultaban familiares. Para sobrevivir, el organismo necesita ceñirse a la realidad, y la realidad era precisamente ese mundo totalmente antinatural de la prisión y la muerte. Pero el verdadero choque se produjo a la vuelta de este viaje.²⁰¹

Y es que el regreso del viaje no significaba el olvido; por el contrario, el constante recuerdo, la presencia de la experiencia en los sueños, o en medio de ellos, y hasta en los detalles que pudieran parecer más triviales, eran parte de esa vuelta a la vida. En el primer caso, el retorno del recuerdo en medio de los sueños tiene dos efectos en el testigo. El primero se presenta en la época cercana a la liberación del campo y le genera una sensación de vértigo y traición de la memoria: “No obstante, pese a ella, pese a mí, pese a la exuberancia de aquel verano del regreso, la memoria de la muerte, su sombra traicionera, me daba alcance a ratos. En medio de la noche, preferentemente.”²⁰² Pero esta sensación se desvanece con el tiempo dando paso a un efecto de familiaridad para quien es invadido por la memoria, de manera que en la escritura precisa que:

no experimentaba ninguna angustia. Al contrario, me invadía primero una especie de serenidad, una especie de paz: como si recuperara una identidad, una transparencia para conmigo mismo en un lugar habitable [...] como si la noche sobre el Ettersberg, las llamas del crematorio, el sueño de los compañeros en los camastros, el débil estertor de los moribundos, fueran una especie de patria, el lugar designado para la plenitud, de una

²⁰⁰ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 232.

²⁰¹ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 71.

²⁰² Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 169.

coherencia vital, pese a la voz autoritaria que repetía con tono irritado: «*Krematorium, ausmachen! Krematorium, ausmachen!*»²⁰³

En el caso de *El largo viaje*, el recuerdo no solamente regresa a la memoria del testigo de forma clara, sino también mecánicamente en la realización de las labores cotidianas y por medio de la memoria intelectual del narrador: “A veces, la gente se pregunta por qué empiezo a recitar de repente *El cementerio marino*, cuando me estoy haciendo el nudo de la corbata, o abriendo una botella de cerveza. Esta es la explicación. He recitado muchas veces *El cementerio marino* en esta celda de la prisión de Auxerre, frente a Ramaillet.”²⁰⁴

Pero los efectos del campo de concentración en el testigo no solamente se encuentran en el subconsciente, también nos muestra sus consecuencias en las convicciones, en la forma de conducirse ante las decisiones de vida o muerte, en la fractura moral que el campo generó en él:

Se van. Les miro marcharse y sé perfectamente que acabamos de hacer una idiotez. Pero estoy contento de que estos jóvenes FTP hayan hecho esta idiotez. Estoy contento de que salgan de esta guerra capaces de hacer una idiotez como ésta. Si hubiera sucedido al revés, si las SS les hubieran hecho prisioneros, habrían muerto fusilados de pie, cantando [...] Estoy contento de que estos jóvenes FTP salgan de esta guerra con este corazón débil y puro, ellos, que han escogido voluntariamente la posibilidad de morir, que tan a menudo se han enfrentado con la muerte, a los diecisiete años, en una guerra donde para ellos no había cuartel.²⁰⁵

No solamente se trata de lo que aquellos chicos de diecisiete años han logrado conservar, de los principios que los han motivado para participar en la guerra y que han logrado salir airosos de ella, también se nos habla indirectamente de los cambios que el testigo ha sufrido. Él no ha salido ileso de esta guerra, no ha conservado su corazón puro, pues considera que dejar con vida al prisionero SS es una idiotez, y tal vez una de las razones

²⁰³ *Ibid.*, p. 170.

²⁰⁴ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 59.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

que han motivado este cambio se encuentre en el hecho de que se trata de un combatiente que, a pesar de su juventud, lleva más tiempo en la lucha contra el fascismo.²⁰⁶

Hasta aquí hemos visto que la experiencia ha dejado al testigo en la indefensión de la recurrencia de un recuerdo que resulta devastador para el establecimiento de su personalidad y para su retorno a la “vida de fuera”, que le ha arrancado parte de su inocencia y que le asalta en los momentos menos esperados; pero si esta experiencia ha sido tan desgarradora que lo orilla a cuestionarse a sí mismo y a la realidad de su existencia, ¿por qué se empeña en contarla? ¿por qué ese volver al recuerdo? ¿cuáles son las motivaciones que permiten la prolongación del relato? De acuerdo con las reflexiones sobre el testimonio concentracionario, debemos recordar que se habla de la existencia del imperativo de contar en nombre de aquellos que no lograron sobrevivir, o en su caso, subsanar la culpa por haberlo hecho hablando de lo sucedido. En los tres textos que nos ocupan el narrador-testigo presenta el interés por emitir su testimonio en diferentes formas, mismas que parecen complementarse y reelaborarse pues retoman diferentes aspectos de esa necesidad, que van desde una forma de impulsar su sobrevivencia hasta el modo en que ha de ser relatado su testimonio.

Como se ha observado en este primer acercamiento a los tres textos, el narrador de cada uno se ocupa de inquietudes similares: declarar su existencia, cuestionarla y reincorporarse a la vida de aquellos que ignoran el horror de los campos. Cada texto aporta una profundidad distinta pues se sitúa en diferentes puntos de visión. En *El largo viaje* se trata de reconstruir la experiencia, de recordar el viaje y las sensaciones del momento: “sólo

²⁰⁶ Más adelante se hablará de la imagen como combatiente de este yo de la narración, lo que permitirá desarrollar con mayor detenimiento este punto.

quiero mirar, sencillamente mirar. Mirar, no busco otra cosa”.²⁰⁷ Caso distinto es *La escritura o la vida*, pues el narrador profundiza en el cuestionamiento, asume una reflexión constante sobre su retorno (o la imposibilidad de éste), sobre su existencia y su recuerdo: “¿Volvería a mí, algún día? [...] ¿Sería para siempre jamás ese otro ser que había atravesado la muerte, que se había alimentado de ella, que se había deshecho de ella, evaporado, perdido?”²⁰⁸ Por su parte en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, el narrador afirma su existencia, pues a pesar de lo errática que parecía la vuelta a la vida, declara: “Ella yo, yo existía de verdad”.²⁰⁹ Son tres puntos de vista distintos sobre una misma situación, que van gradando la apropiación de la vivencia: de la sensación a la duda, hasta llegar a la certeza. Así se asume esta complementariedad, se observa que el interés por emitir su testimonio se gesta desde el viaje que lo conduce al campo como una motivación para sobrevivir. De modo que durante una conversación con el chico de Semur, este testigo se plantea el deber de sobrevivir para contar:

–Yo soy de los que vuelven –dice–, pero no para contar, eso no me interesa. Para volver, simplemente.

– ¿No crees que sería preciso contarlo?

–No hay nada que contar hombre. Ciento veinte individuos en un vagón. Días y noches de viaje. Viejos que desvarían y chillan. Me pregunto si hay algo que contar.²¹⁰

Resulta interesante señalar que el chico de Semur, que no estaba interesado en contar esta experiencia, no sobrevive al viaje, no llega a la totalidad de la experiencia de los campos. En cambio, quien cuestiona y plantea la posibilidad de contar, la necesidad de dar a conocer este viaje, es el sobreviviente; de modo que este testigo nos da indicios de que su testimonio y la posibilidad de darlo a conocer podrían haber sido un anclaje a la vida.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 156.

²⁰⁸ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 51.

²⁰⁹ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 232.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

Por otro lado, en *La escritura o la vida* el testimonio no se plantea como una labor fácil, por el contrario, representa un esfuerzo de memoria que corre el riesgo de olvidar algunos detalles: “No voy a poder transcribir toda la conversación correctamente, indicando los participantes.”²¹¹ También requiere una forma adecuada que permita que quien no conoció la vida de los campos de concentración logre comprender e imaginar lo que en ellos sucedió; para el testigo y sus compañeros en el regreso a la vida la única salida es la utilización del arte, del suficiente artificio para hacerse comprender:

–Bueno, escuchad. La verdad que tenemos que decir (en el supuesto de que tengamos ganas, ¡muchos son los que no las tendrán jamás!) no resulta fácilmente creíble... Resulta incluso inimaginable...

[...]

– ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscribir la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio!²¹²

Considerar esta afirmación como anterior al proceso de escritura implica que es un proceso que se proyectó, que se trabajó con antelación, justifica la escritura y el hecho de que el autor haya decidido la novela como principal medio de transmisión de su testimonio. Se trata, pues, de una clara manifestación del elemento metaficcional que parece formar parte del estilo del autor, como más adelante se verá.

Pero la proyección de la escritura y la supervivencia para contar traen consigo la enorme labor de hablar en nombre de aquellos que ya no pueden hacerlo o, por qué no, de aquellos que decidieron callar para siempre; es necesario el recuerdo de aquellos que perdieron la vida en los campos de concentración:

Caminamos juntos hacia la entrada del campo. Una bandera negra ondea a media asta en la torre de control.

– ¿Es por los muertos? –pregunta con voz temblorosa.

–No. Es por Roosevelt. Los muertos no necesitan banderas.

²¹¹ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 140.

²¹² *Ibid.*, pp. 140-141.

– ¿Y qué necesitan? –pregunta.
–Una mirada pura y fraternal –contesto–, y el recuerdo.²¹³

Este recuerdo es una necesidad, y hasta un reclamo, de los muertos pero también es una obligación para aquellos que han logrado sobrevivir. Así ocurre con un pasaje que relata la llegada al campo y la muerte de unos niños judíos; fragmento incluido en *El largo viaje*, y que es una de las primeras historias que exigen ser contadas por el testigo: “Es decir, que ahora, tras estos largos años de olvido voluntario, no sólo puedo ya contar esta historia, sino que debo contarla. Debo hablar en nombre de lo que sucedió, no en mi nombre personal. La historia de los niños judíos en nombre de los niños judíos.”²¹⁴ Pero si acudimos al tercer texto del *corpus*, es posible ver que en la medida en que la memoria del autor se ha ido acercando a la escritura (pues el número de textos ha aumentado), el testigo de su relato transmite una promesa hecha a François para contar en su nombre, y a su vez reafirma la autorización que los muertos le dan para contar su historia:

–No, tú no –dijo con voz casi inaudible.
No, yo no, François, yo no voy a morir. Por lo menos no esta noche, te lo prometo. Voy a sobrevivir a esta noche, voy a tratar de sobrevivir a muchas otras noches para acordarme. [...] Voy a tratar de sobrevivir para acordarme de ti.²¹⁵

Pero la narración del testimonio, su labor de transmisor de la experiencia no solamente es válida por los ausentes o las promesas que hizo a los muertos, también encuentra su autorización y exigencia en otros sobrevivientes que no creen poder contar las historias de los muertos: “–Deberías contar la noche en el *Revier*, al lado de tu «musulmán». Y todo lo demás que pasó entonces... ¡Sin olvidarte de Busse y de Bartel!”²¹⁶ Así, este «yo» testigo que se vislumbra a lo largo de los tres textos va consolidando la validez de su relato, no sin

²¹³ Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 77-78.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 166.

²¹⁵ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 226.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 283.

tomar en cuenta que el mejor testigo, aquel que podría transmitir la vivencia completa, “es el que no ha sobrevivido, el que llegó hasta el final de la experiencia y murió en ella.”²¹⁷

Sin embargo, aun cuando no experimentó la totalidad del horror, sí puede mostrar sus efectos en los hombres a su alrededor e incluso en él mismo; es un testigo con experiencias propias:

*He visto a tipos que palidecían y se derrumbaban al ver que les habían robado su trozo de pan. Y no era solamente un daño que se les infligía directamente a ellos. Era un daño irreparable que se nos causaba a todos. Porque se instalaba la suspicacia, la desconfianza, el odio [...] En los campos de concentración, el hombre se convierte en este animal capaz de robar el pan de un compañero, de empujarle hacia la muerte.*²¹⁸

La última afirmación se sustenta en la primera frase, el narrador ha visto, no le han contado nada, lo ha presenciado y esto lo autoriza y lo ayuda a sostener que en el campo de concentración sale el animal que el hombre lleva dentro. Asimismo, se trata de un testigo cuya experiencia ha sido larga, abarca desde la Guerra civil en España, de tal manera que no es fácil sorprenderlo, tiene mucho que contar y está dispuesto a contarlo:

Quizá no consiga extrañarme porque no veo otra cosa desde julio de 1936 [...] Tal vez porque he visto los cazas alemanes e italianos volando sobre las carreteras a baja altitud y ametrallar tranquilamente a la muchedumbre por las carreteras de mi país. [...] De este modo, ante la pregunta: «¿Os dais cuenta?», tengo una respuesta ya preparada, como diría el chico de Semur. Claro que me doy cuenta, no hago otra cosa. Me doy cuenta e intento dar cuenta de ello, ése es mi propósito.²¹⁹

Nuevamente recalca que ha presenciado los hechos, es un testigo completo, ha visto a los SS en acción tanto en España como en Francia, se da cuenta de lo que sucede y por eso mismo cree en la necesidad de transmitirlo a aquellos que no se dan cuenta, que no han estado ahí y que, por lo tanto, no han visto. Él cuenta con la experiencia necesaria para narrar lo sucedido, para tratar de transmitirlo e incluso de explicarlo. Así, cuando recuerda

²¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

²¹⁸ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 62. Las cursivas son mías.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 68-69.

que hubo un momento en que no lograba ni imaginar cómo sería el campo, informa que al iniciar su labor testimonial ya sabe de lo que habla, ya ha estado ahí y volverá ahí cada vez que cualquier posible receptor del testimonio esté dispuesto a escuchar:

–¿Tienes alguna idea de cómo será el campo adonde vamos? –pregunta el chico de Semur.

–Pues no tengo la menor idea.

Nos quedamos en silencio intentando imaginar lo que puede ser, cómo podrá ser este campo adonde vamos.

Ya lo sé ahora. Entré una vez en él, he vivido en él dos años, y ahora entro una y otra vez en él con estas muchachas inverosímiles.²²⁰

Ya estuvo en él, es un sobreviviente del campo de concentración de Buchenwald y esto lo acredita para guiar a las muchachas inverosímiles y a los lectores de su testimonio en los recovecos del campo.

Pero no se trata de un sobreviviente cualquiera, no es uno más de los cientos de deportados, tiene algunas singularidades, entre ellas la aparentemente perfecta salud de que goza tras su regreso del campo y que parece sorprender al médico que lo revisa a su llegada a Francia: “Inicia una larga explicación médica sobre las secuelas previsibles de la deportación. Y comienzo a sentirme un poco avergonzado de hallarme en tan buena forma, aparentemente. Un poco más, y me creería sospechoso a mí mismo. Un poco más y le pediría perdón por haber sobrevivido, por tener aún posibilidades de sobrevivir.”²²¹ Al parecer, la culpa por sobrevivir no es algo que se genere dentro de los campos sino un constructo de fuera, es producto de los comentarios y la estupefacción de quienes los han visto volver del *Lager*. Este sobreviviente, que ha visto al hombre convertirse en animal, que ha presenciado la deshumanización y que ha vuelto de la muerte, aún debe enfrentar el asombro del médico y las explicaciones que pueden (o deben) orillarlos a sospechar de sí

²²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²²¹ *Ibid.*, pp. 108-109.

mismo por resistir. Pero se niega, cancela la posibilidad de culpa; tal vez un poco más de asombro o un poco menos de conciencia lo habrían convencido. La actitud sobre este tema no variará demasiado en *La escritura o la vida*, donde el narrador se aleja definitivamente de la posibilidad de culpa al enfatizar que no hay mérito en haber sobrevivido, pero que tampoco lo hay en no haberlo hecho, pues se trató de una cuestión de suerte que no dependía de nadie:²²²

La pena que me embargaba no provenía de ningún sentimiento de culpabilidad. Es verdad, no había mérito alguno en haber sobrevivido, en estar indemne. Al menos en apariencia. Los vivos no se diferenciaban de los muertos por ningún tipo de mérito. Ninguno de nosotros merecía vivir. Ni tampoco morir [...] Habría podido sentirme culpable si hubiera pensado que otros habrían merecido sobrevivir más que yo. Pero sobrevivir no era una cuestión de mérito, era una cuestión de suerte.²²³

La misma actitud de indiferencia ante la culpa se encuentra también y se confirma en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, pues el narrador afirma que la sensación de sentirse culpable es producida por aquellos que los reconocen como sobrevivientes:

-¡La verdad es que tienes suerte!

Es una frase que me han dicho a menudo a lo largo de estos años. Una constatación que han hecho a menudo. En todos los tonos, incluyendo el de la hostilidad. O la desconfianza, la sospecha. Debería sentirme culpable de haber tenido suerte, sobre todo la de sobrevivir. Pero no estoy dotado para esa actitud, que literariamente es, sin embargo, muy rentable.²²⁴

Aquí ya ha superado la reflexión, este narrador (testigo) afirma su negación a la culpa como una convicción.

A este rechazo del sentimiento de culpa hay que agregar otro matiz, pues también implica la imposibilidad de sentirse especial y de apreciar los momentos únicos e

²²² Si recordamos la premisa complementaria de la que parte este análisis se observa que el fragmento de *La escritura o la vida* completa y a su vez profundiza en la disyuntiva sobre la culpa ya presente en *El largo viaje*. Nuevamente encontramos que la profundización va relacionada con la reflexión que el narrador-personaje ha hecho.

²²³ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, pp. 155-156.

²²⁴ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 19.

irrepetibles, aun cuando es consciente de que aquellos que murieron hubieran dado todo por volver a gozar de aquellos instantes que suelen calificarse como únicos, como especiales:

No consigo captar lo que hay de único en este instante único. Me digo a mí mismo: «Mira, es un instante único, montones de compañeros que han muerto soñaban con este instante en el que podríamos mirar el campo desde fuera, como ahora, cuando ya no estuviéramos dentro sino fuera», me digo todo esto, pero no me apasiona. Probablemente no tendré dotes para captar los instantes únicos en su pura transparencia, en sí mismos.²²⁵

Pero no se trata de una imposibilidad innata sino de uno más de los estragos que el campo ha dejado en él, pues varias páginas antes ha señalado la admiración y gozo que experimentó al observar el valle del Mosela durante el viaje hacia el campo, sensaciones que tras la liberación ya no le es posible experimentar, al menos no de inmediato. En cambio, en *La escritura o la vida* se señala que, una vez que el tiempo ha pasado, la experiencia de Buchenwald le invade y se transforma en una motivación ante la vida:

Nadie puede imaginar hasta qué punto esta singularidad gobierna solapadamente tu vida: tu cansancio de la vida, tu avidez de vivir; tu sorpresa infinitamente renovada ante la gratuidad de la existencia; tu alegría violenta por haber regresado de la muerte para aspirar el aire yodado de algunas mañanas oceánicas, para hojear libros, para acariciar la cadera de las mujeres, sus párpados adormecidos, para descubrir la intensidad del porvenir.²²⁶

Para concluir con esta parte, me parece importante enfatizar que en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* la postura del testigo se muestra endurecida e irónica respecto al sentimiento de culpa, y que pareciera estar en diálogo con las observaciones que los estudiosos del tema han hecho: “hay que mostrar cierta vergüenza, una conciencia culpable, al menos si se aspira a ser un testigo presentable, digno de confianza. Un superviviente digno de este nombre, que merece serlo, y a quien se puede invitar a los coloquios sobre el tema.”²²⁷ Y con más dureza aún se refiere a la incomodidad que los supervivientes, con sus memorias, pueden llegar a causar a los especialistas, y declara que son “escasos, por

²²⁵ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 118.

²²⁶ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 248.

²²⁷ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 20.

fortuna; pronto se llegará a ese punto ideal al que aspiran los especialistas: ya no habrá testigos, o, mejor dicho, ya no habrá más que «testigos verdaderos», es decir, muertos; pronto nadie podrá tocarles los huevos con fastidiosos recuerdos personales, *Erlebnis*, ‘vivencia’, de una muerte de la que, más que supervivientes, hay aparecidos [...]”²²⁸ Así, el narrador de cada relato ha sido modificado, profundizando su visión y dotándolo de nuevas certezas, de tal manera que su autor no es un testigo que se quedó varado en la experiencia del campo, confirma que es un testigo que se ha formado en la resistencia y en la lucha, pero también que se ha informado respecto a lo que incumbe e incluye su labor testimonial.

3.1.2. El intelectual: lectura, metaficción y vida.

Otra de las características con que se construye y se reconstruye el *otro* de Jorge Semprún en los tres textos analizados, es la de intelectual. A través de sus tres narradores se concibe como lector, principalmente de poesía y de filosofía; es un intelectual en constante contacto con los pensadores y escritores de su tiempo, un estudioso y estudiante destacado, y, finalmente, un escritor. Este apartado tiene como objetivo mostrar cómo se configuran estas características, a la vez que observamos los cambios intelectuales que presenta el «yo» elaborado por Jorge Semprún.

En primer lugar se encuentra que el «yo» de la narración es un lector y conocedor de poesía; de hecho la poesía ha representado un punto importante de resistencia durante su estancia en Buchenwald, así lo declara en *La escritura o la vida*:

Siempre he tenido suerte con los poetas. Quiero decir: mis encuentros con sus obras siempre han sido oportunos. Siempre me he topado, en el momento oportuno, con la obra poética que podía ayudarme a vivir, a hacerme progresar en la agudeza de mi conciencia del

²²⁸ *Ibid.*, p. 248. Las cursivas son mías.

mundo. Así me sucedió con César Vallejo. Y también, más adelante, con René Char y con Paul Celan.²²⁹

Del mismo modo, en *El largo viaje* señala que esa recurrencia a la literatura funciona como una forma de evasión ante lo interminable que parecía el viaje. Así asegura que pasó su primera noche del traslado hacia el campo reconstruyendo en su memoria *Por el camino de Swann* y confirma su eficacia diciendo que “era un excelente ejercicio de abstracción.”²³⁰ Pero este ejercicio no es infalible, ya que hay momentos en que la inmensidad del hambre, del dolor o del frío rebasan su capacidad de memoria y, por lo tanto, la evasión no resulta tan eficaz:

Debe ser la única vez en que *El cementerio marino* ha servido para algo [...] Pero es imposible hacer trampas. Ni siquiera «L’assaut au soleil de la blancheur des corps des femmes» permitiría hacer trampa. Siempre había demasiada poca sopa. Llegaba siempre un momento en que la sopa se acababa. Ya no había más sopa, nunca había habido sopa. Yo miraba la escudilla vacía, pero no había nada que hacer.²³¹

Esta relación tan oportuna con la literatura también le ayuda a mantener lazos de camaradería con sus compañeros en el campo, así sucede con Yves, un músico francés con quien intercambiaba y recitaba poemas de Victor Hugo, Lamartine, Toulet, Francis Jammes, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, André Breton, Rosard y Louise Labé.²³² Del mismo modo, con sus compañeros españoles le ayudaba a establecer un puente de identificación, más allá del uso de una misma lengua o de la etiqueta de una nacionalidad. Así sucede con su camarada Manglano, con quien al despertar y correr hacia los lavabos recitaba “a voz en grito poemas españoles de la guerra civil: Rafael Alberti, César Vallejo, Miguel Hernández”,²³³ lo que resultaba para ambos un inspirador inicio de “una nueva

²²⁹ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 183.

²³⁰ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 74.

²³¹ *Ibid.*, p. 59.

²³² Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 173.

²³³ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 210.

jornada de hambre y de agonía” aunque también de cólera. Ante este recurso de la memoria poética, el *otro* Jorge Semprún no deja pasar la oportunidad de mencionar que se trata de una época en la que su memoria era privilegiada, de manera que “podía recitar cientos de versos de todas clases: sonetos de Garcilaso o de Quevedo, pero sobre todo versos de Lorca, Alberti, Machado, Miguel Hernández. Y de otros muchos.”²³⁴

Como se puede observar, se trata de un lector con un amplio repertorio, al que parecería complicado impresionar; sin embargo, esto no resulta imposible, y así lo hace saber cuando narra los intentos casi desesperados de un oficial francés por darle las novedades literarias de su país durante los dos años que ha durado su cautiverio:

Al final de todo, sin embargo, no sabiendo ya a qué recurrir, el joven oficial francés me habló del último libro del poeta René Char.

Extrajo, de su portafolios de cuero, un ejemplar de *Seuls demeurent*, que apenas hacía unas semanas que se había publicado. Estaba entusiasmado, y más lo estuvo cuando constató que por fin me sorprendía, que no sabía nada de René Char.

Me sentí amoscado, pero no me quedaba más remedio que reconocerlo.

Hasta aquella mañana del 12 de abril de 1945 no había oído hablar de él. Creía saberlo todo, o casi todo, del ámbito poético francés, pero ignoraba a René Char.²³⁵

El oficial francés no fue el único en contarle de autores e intelectuales desconocidos para él; pues tras la liberación, el teniente Rosenfeld también le habló de aspectos de la vida intelectual de fuera, alimentando su curiosidad y su necesidad de conocimiento:

Me habló del Intitut für Sozialforschung, de Adorno, Horkheimer y Marcuse. Me habló de Hannah Arendt –una antigua alumna de Heidegger, por cierto-, de la que contaba maravillas. Me habló del escritor Bertolt Brecht. De otros muchos, que habían vivido y trabajado en Estados Unidos.

Entre todos esos nombres, que despertaban en mí horizontes desconocidos, curiosidades y apetitos de saber, los únicos que ya conocía eran los de Brecht y Broch.²³⁶

No solamente resulta interesante, y enriquecedor para su imagen intelectual, la recapitulación de autores que conoce, también lo es la manera en que le son presentados

²³⁴ *Ibid.*, p. 126.

²³⁵ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 91.

²³⁶ *Ibid.*, p. 114.

algunos de ellos y el impacto que generan sus lecturas en él. Así encontramos en primer lugar la confesión que hace respecto a su conocimiento de la poesía española, a la que llega con mayor interés y profundidad durante los primeros años de exilio: “Durante los primeros años de exilio y ocupación, enriquecí incluso mi conocimiento, mi uso íntimo de la poesía española. Con Luis Cernuda y César Vallejo, por ejemplo, poetas a los que ignoraba hasta entonces, o que conocía mal, sobre todo de oídas, o de haber oído algo de su vida.”²³⁷ Este encuentro con la poesía en español (española) parece contribuir a la constitución de una parte de la identidad nacional del testigo, o de su identidad como exiliado y rojo español, específicamente como un español combatiente. Se trataría de un respaldo cultural a esta faceta, misma que será analizada más adelante.

Pero de mayor relevancia resultan las lecturas y descubrimientos que lo marcaron y lo ayudaron a consolidar su compromiso político. Estas lecturas forman parte de la etapa anterior al campo de concentración, son hechas en su juventud y fundamentan su formación como el combatiente que se presenta en los textos;²³⁸ algunas de estas lecturas encontraron su motivación en la necesidad de conciliar sus conocimientos con la práctica política que ya llevaba a cabo, pues como él mismo señala, sus ideas “iban retrasadas”. A partir de esta necesidad de conciliación es que leyó a

Masaryk, a Adler, a Korsch, a Labriola. *Geschichte und Klassenbewusstsein* nos llevó más tiempo [...] Las cosas serias empezaron con los volúmenes de la Marx-Engels-Gesamt-Ausgabe, que Hans poseía, claro está, y que llamaba la MEGA. Llegados aquí, la práctica recobró de golpe todos sus derechos [...] Como nuestras ideas se habían puesto en claro, se alimentaban de la práctica cotidiana.²³⁹

Dentro de *El largo viaje* se mencionan la obra de Marx como una más de las lecturas que el narrador considera necesarias. En cambio, en *La escritura o la vida* se destaca que el texto

²³⁷ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 121.

²³⁸ Más adelante se profundizará en la imagen de combatiente que proyecta este narrador.

²³⁹ Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 32-33.

más contundente y significativo fue el *Manifiesto del partido comunista*, cuyo efecto describe como un “soplo avasallador” que pasó sobre todas sus ideas y sobre su manera de estar en el mundo, se trató de un “verdadero huracán”.²⁴⁰ Otra lectura que cambió la vida de este narrador fue *Sartoris* de William Faulkner, sólo que en este caso ese cambio no recae en sus convicciones políticas sino en su proyecto de vida, en su proyecto de escritor.²⁴¹

En *Viviré con su nombre, morirá con el mío* se puede observar que el testigo construido llega a la conclusión de que las más claras enseñanzas filosóficas e incluso de su oficio de escritura (como muestran los textos) lo aprendió dentro del campo; ejemplo de esto es la enseñanza concreta que en él obtuvo de lo que es el Mal: “indiscutible: un año en Buchenwald me había enseñado concretamente lo que Kant afirma, que el mal no es inhumano sino más bien todo lo contrario, una expresión radical de la libertad humana [...]”²⁴² Con estas afirmaciones se observa nuevamente una evolución, un cambio en el *otro* construido por el autor. En el primer caso, se trata de un lector que memoriza, enciclopédico y deseoso de conocimiento, por eso la gran variedad de textos mencionados como importantes; en el segundo relato, en cambio, se trata de un lector selectivo, restringe el número de obras que realmente considera significativas en su formación; por último, en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, es un intelectual que debe la mayor parte de sus aprendizajes a la experiencia, particularmente a su estancia en Buchenwald.

Vale la pena destacar que en *La escritura o la vida* se construye la imagen de un intelectual autosuficiente, pues no es un lector cualquiera: no solamente memoriza aquellos textos que le ayudan a sobrevivir a la experiencia del *Lager* o absorbe la información que le

²⁴⁰ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 143.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 112.

²⁴² *Ibid.*, p. 86.

permite cimentar sus ideales y su práctica de combatiente, también es un estudioso constante de filosofía, disciplina en la que se inicia desde su juventud y que le permite desarrollarse como un lector especializado de textos filosóficos y literarios. Sus aptitudes como especialista y como estudiante le permitieron ganar el segundo premio de filosofía en el Concours Général, aun cuando su profesor no estuviera del todo conforme con el tema que había escogido; lo que también indica una especie de habilidad autodidacta, pues no recibió una guía directa del profesor:

Bertrand estuvo dividido entre la alegría de haberme tenido como alumno, de haberme preparado tan bien para aquella prueba intelectual, ese triunfo efímero, y la pena de saber que había tratado el tema -«La intuición según Husserl», ése era el enunciado- de forma objetiva, sin hacer la crítica de las visiones eidéticas. En realidad, diré de pasada, más que a las lecturas de Bertrand le debía ese galardón universitario a la lectura de Emmanuel Levinas.²⁴³

La lectura que ha hecho de Levinas ha sido lo suficientemente atenta para permitirle desarrollar el tema del concurso y su mención indica al lector que se trata de un estudiante dedicado que se enfrenta a los textos filosóficos con profundo interés. Así, respecto a los textos publicados por Levinas sobre Husserl y Heidegger, señala que los ha “leído, releído, anotado”, y que de esas lecturas nació su interés y curiosidad “por la fenomenología y la filosofía de la existencia.”²⁴⁴ Interesante también es subrayar que se trata de un intelectual que incluso dentro de la escuela profundiza sus conocimientos de manera autodidacta. Lo cierto es que su curiosidad y sus reflexiones filosóficas no solamente forman parte de su pasado sino también del presente de la escritura, del intelectual que actualmente es, de modo que se permite incluir en sus textos sus propias reflexiones filosóficas, mismas que de alguna manera se encuentran apoyadas en su propia experiencia:

²⁴³ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 106.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

Lo esencial es que el cuestionamiento fundamental que subtiende la empresa de Heidegger me parece sencillamente insignificante. Por qué hay Ser y no más bien nada: este planteamiento siempre me ha parecido positivamente insensato. Es decir no sólo carente de sentido, sino también de cualquier posibilidad de producirlo. El olvido del planteamiento del Ser es, en efecto, la condición misma del nacimiento de un pensamiento del mundo, de la historicidad del ser-en-el-mundo del hombre [...] la única interrogación productiva de sentido sería más o menos la siguiente: ¿por qué es el hombre un ser que experimenta –para existir, para saberse en el mundo- la necesidad vital, compulsiva, de plantearse la cuestión del No-Ser, la de su propia finitud? ¿la cuestión de la trascendencia, por lo tanto?²⁴⁵

También en *La escritura o la vida* se muestra un «yo» especialista en literatura, o al menos la posibilidad de serlo queda planteada cuando menciona su inquietud de realizar un análisis de los poemas contemporáneos de Rafael Alberti y Bertolt Brecht; en este análisis buscaría “estudiar su común violencia textual y política –cualquiera que sean, y son evidentes, los rasgos específicos que los distinguen-, desde un punto de vista cultural.”²⁴⁶

Otra forma en que se construye la imagen intelectual del «yo» enunciado es mencionando su convivencia con representantes de la cultura como Lukács, quien incluso publicó algunas notas respecto a *El largo viaje* y con quien mantuvo contacto a través de algunos estudiantes de Budapest;²⁴⁷ Maurice Halbwachs, quien fue su profesor y con el que se reencontró en el campo teniendo así la oportunidad no sólo de visitarlo los domingos e intercambiar ideas, además de haberlo acompañado en su lecho de muerte;²⁴⁸ Louis Aragon, con quien comparte, de escritor a escritor, su proyecto de escritura y con quien sostuvo al

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 108-109.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁴⁷ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 145. En el libro *Conversaciones con Lukács* que compila una serie de entrevistas hechas en Budapest, Lukács menciona que *El largo viaje* es una muestra del realismo expositivo de la lucha contra la bajeza y la humillación, contra la manipulación, pues es el primer texto literario que se acerca al nivel humano de las últimas cartas de los antifascistas condenados a muerte. También menciona que debe destacarse que Semprún retoma en su obra la “cuestión judía” como ejemplo de manipulación brutal a la vez que muestra que dicha cuestión “no constituye más que un episodio, y Semprún ha expuesto el asunto de manera muy pulcra y muy valerosa” (Hans Heinz Holz *et al.*, *Conversaciones con Lukács*, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1971, p. 49). Para Lukács, la literatura tiene la posibilidad de configurar la rebelión real contra el fascismo y encuentra en *El largo viaje* un claro ejemplo de la existencia de esta literatura. Es interesante que Semprún incluya la mención hecha por Lukács, pues en ella se considera a su obra como un retrato de “altura vital”, pulcro y valeroso; lo que nos dice mucho de los aspectos positivos, y hasta soberbios, que busca destacar en su *alter ego*.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 49, y Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, pp. 30-31 y 35-36.

menos una conversación sobre la sinceridad literaria y lo novelesco, además de encontrar reminiscencias de sus conversaciones en un poema publicado en 1948 dentro del libro *Nouveau Crève-Coeur*;²⁴⁹ y Federico García Lorca, a quien conoció cuando éste acudió a su casa paterna a una cena, lo que incrementa el sentimiento de cercanía que le produce la lectura de sus versos.²⁵⁰

El último aspecto a considerar en la construcción de este «yo» intelectual es aquel que abarca el proyecto de escritura. El sujeto de la enunciación se asume como escritor y lo comunica de tres maneras: dando cuenta de su proyecto y vocación de escritura, mostrando el proceso de escritura de algunos de sus textos y a través de las consideraciones y aclaraciones que dirige al lector de su testimonio.

En el primer caso, en más de una ocasión menciona que ser escritor ha sido su proyecto incluso desde antes del campo y que ha sido conocido y reconocido por algunos de sus amigos de juventud y de la clandestinidad. Así lo indica cuando recuerda el texto de Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, y reflexiona sobre los primeros pasos que Semprún escritor da en su carrera. Específicamente en *La escritura o la vida* señala que durante los años en que la escritura ha debido ser bloqueada por la necesidad de olvido, representó un “vínculo enigmático, frágil, con aquel ser que me hubiera gustado ser, un escritor. Conmigo mismo, en suma, con la parte de mí auténtica, aunque frustrada.”²⁵¹ Pero es después de su experiencia en el campo de concentración cuando el proyecto de escritura entra en conflicto; por un lado se encuentra la vocación y el llamado a narrar lo vivido, por otro está la necesidad de olvidarlo para poder disfrutar de la vida que se le

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 199- 202.

²⁵⁰ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 176.

²⁵¹ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 212.

ofrece después de tanta muerte. Esta disyuntiva genera una serie reflexiones sobre la necesidad de escribir, varios intentos frustrados de escritura y muestra de diferentes inicios para la narración:

-Están los obstáculos de todo tipo para la escritura. Algunos, puramente literarios. Pues no pretendo un mero testimonio. De entrada, quiero evitarlo, evitarme la enumeración de los sufrimientos y de los horrores [...] Por otra parte, me siento incapaz hoy, de imaginar una escritura novelesca, en tercera persona. Ni siquiera pretendo meterme por este camino. Necesito pues un «yo» de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción... Una ficción que sería tan ilustrativa como la verdad, por supuesto. Que contribuiría a que la realidad pareciera real, a que la verdad fuera verosímil.²⁵²

Este fragmento no solamente habla de su intención de escribir sino también de las reflexiones que ya ha realizado sobre cómo debía conducirse en ella, muestra, y por eso he decidido incluir el fragmento como epígrafe de este capítulo, el proyecto de construir un «yo» que logre el equilibrio entre el artificio y la realidad, que lleve su relato un paso más allá de una enumeración de las desgracias y que constituya un entramado tan complejo como la experiencia del testigo. Se trata de una declaración que agrega y orienta la obra a través del entramado metaficcional²⁵³ presente en *El largo viaje* con la decisión de no escribir, en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* a través de sus primeros intentos de narración ante François, y que en *La escritura o la vida* alcanza tal importancia que domina y conduce el relato.

²⁵² *Ibid.*, p. 181. En francés dice: “Il y a des obstacles de toute sorte à l’écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d’un simple témoignage. D’emblée, je veux éviter, m’éviter, l’énumération des souffrances et des horreurs. [...] D’un autre côté, je suis incapable, aujourd’hui, d’imaginer une structure romanesque, à la troisième personne. Je ne souhaite même pas m’engager dans cette voie. Il me faut donc un «je» de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d’y insérer de l’imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable.” Jorge Semprún, *L’écriture ou la vie*, Éditions Gallimard, Paris, 1994, p. 217.

²⁵³ Catalina Gaspar define la narrativa metaficcional como “aquella que versa sobre sí misma, ficcionalizando su proceso de producción y de recepción al elaborar su propio metatexto que coloca en la escena textual su quehacer ficticio y problematiza su *status* como ficción en las alteridades realidad/ficción y escritura/lectura que la hacen posible.” Catalina Gaspar, *Escritura y metaficción*, Ediciones La casa de Bello, Caracas, 1996, p. 14.

Uno de los puntos de vista retomados para estructurar el relato desde los tres textos es a partir de las referencias musicales que han acompañado la estancia en Buchenwald, de modo que:

La música, las diferentes músicas, acompañarían el desarrollo del relato. Un domingo, ¿por qué no? El relato de una jornada de domingo, hora por hora.

Así, desde aquella madrugada de abril, en Eisenach, tras la discusión con los repatriados sobre la mejor manera de contar, había estado trabajando sobre esta idea, había dejado que esta idea fuera haciendo su trabajo en mi imaginario. Y no me parecía ninguna insensatez concebir una forma narrativa estructurada en torno a algunas piezas de Mozart y de Louis Armstrong, para tratar de desentrañar la verdad de nuestra vivencia.²⁵⁴

Es importante señalar que casi todos los apartados de la segunda parte de *Viviré con su nombre, morirá con el mío* inician y contienen fragmentos de canciones tanto de Zarah Leander como de Louis Armstrong, lo que acercaría, al menos esta parte, al proyecto de creación anunciado años antes en *La escritura o la vida* y que se gestó durante las pláticas entre los repatriados interesados en la mejor forma de transmitir su experiencia a los de fuera. Ésta sería otra muestra de la constante presencia de la metaficción dentro del testimonio de Jorge Semprún. Anteriormente, el narrador dice: “Esta música, estos solos desolados o irisados de trompeta y saxo, estas baterías apagadas o tónicas como latidos de una sangre vivaz, se situaban paradójicamente en el centro del universo que yo quería describir: del libro que yo quería escribir. La música constituiría su materia nutricia: su matriz, su estructura formal imaginaria.”²⁵⁵

Pero su proyecto de escritura, de testimoniar a través del relato, también se encuentra presente en su relación con François y las pláticas que sostenían; en ellas vemos representado el momento en que se gestó la necesidad y el hábito de contar sus experiencias, así como la estructura básica de las narraciones a través de la mezcla de

²⁵⁴ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 175.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 174-175.

recuerdos: “En resumidas cuentas, yo le pagaba en tabaco para que él me escuchase contarle mi vida. A partir de entonces ya no hice nada más: mi vida de antes y la de Buchenwald, mezcladas, entrecruzadas. También mis sueños. Los de antes, obsesivos [...] y los sueños de Buchenwald, enfangados en la inasible y viscosa presencia de la muerte.”²⁵⁶

Los elementos metaficcionales que se asoman en estas referencias al proyecto de escritura se van a manifestar más claramente en aquellos fragmentos en que se habla del proceso de escritura de algunos de los libros de este autor. Así, menciona que *El largo viaje* es una especie de respuesta a la *Lettre* que le escribiera Claude-Edmonde Magny, ya que durante su escritura en Madrid tenía en mente las conversaciones que sostuvo con ella al respecto.²⁵⁷ También afirma que mientras escribía esta misma novela, y a partir de ella, “los demás libros que se refieren a la experiencia de los campos vagan y divagan prolongadamente en mi imaginación. En mi labor concreta de escritura. Me empecino en abandonarlos, en reescribirlos. Se empecinan en volver a mí, para ser escritos hasta el final del padecimiento que imponen. Así sucedió con *Aquel domingo*. Así iba a suceder otra vez, lo presentía.”²⁵⁸ Las obras que en este fragmento menciona no son las únicas que se gestan o influyen en la realización de otras. A partir de esta reflexión, este «yo» escritor habla de la génesis de otros relatos, de manera que el guión de *La guerra ha terminado* es el germen de *Netchaiev ha vuelto* y ésta, a su vez, ve nacer entre sus páginas las primeras quince cuartillas de lo que será *La escritura o la vida*, cuyo primer título fuera *La escritura o la*

²⁵⁶ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 61.

²⁵⁷ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 188.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 249.

muerte.²⁵⁹ Se trata de la manifestación e incluso del testimonio de la labor de escritura que resulta infinita.

Esta reflexión en torno al proceso de creación no solamente se encuentra en el conjunto de obras sino también en los personajes que las conforman; además del posible paralelo que se puede establecer entre sus protagonistas y el autor, así ocurre con el protagonista de *La montaña blanca*, Juan Larrea:

Así, las aficiones literarias de Juan Larrea, los proyectos que yo le había atribuido – deducidos de su propia constitución psicológica, de las circunstancias concretas de su vida imaginaria–, esas aficiones y esos proyectos me correspondían como algo personal: un porvenir en el que podría haber invertido por cuenta propia, alimentándolo con mis deseos y mis incertidumbres.²⁶⁰

Y es que para este escritor representado, la mezcla entre realidad y ficción que resultaba necesaria para transmitir el testimonio, no solamente corresponde a los acontecimientos, abarca también a los personajes que conforman sus relatos:

A veces invento personajes. O en mis relatos les doy nombres ficticios, aunque ellos sean reales. Las razones son diversas, pero dependen siempre de necesidades de carácter narrativo, de la relación que hay que establecer entre lo verdadero y lo verosímil. Kaminsky, por ejemplo, es un nombre ficticio. Pero el personaje es en parte real. Probablemente en lo esencial.²⁶¹

Para este intelectual y escritor, la narración de sus experiencias en los campos representa una constante lucha con la desorganización de la memoria, lo tortuoso del recuerdo de la muerte e incluso con la reflexión acerca de la misma escritura, por lo que afirma: “No se puede escribir realmente sin conocer momentos de desasosiego de esta índole. La distancia, a veces teñida de hastío, de insatisfacción al menos, que uno tome respecto a su propia escritura reproduce en cierto modo aquella, insuperable, que separa la imaginario de su

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 245-249.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 263.

²⁶¹ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 265.

realización narrativa.”²⁶² Finalmente, habría que considerar que se trata de un autor que dentro de su proceso de escritura lleva a cabo un exorcismo de la experiencia que le permite la sobrevivencia: “Tengo que fabricar vida con tanta muerte. Y la mejor forma de conseguirlo es la escritura. En eso estoy: sólo puedo vivir asumiendo esta muerte mediante la escritura [...]”²⁶³

Pero su labor de escritura y el elemento metaficcional no terminan en contar el proceso de escritura, abarcan también las distintas consideraciones y explicaciones que se dan al lector sobre el contenido y la organización de los textos. Así, en la primera novela, el autor indica, por ejemplo, que no está dispuesto a frenar los juegos de memoria que se realizan en sus relatos, aun cuando éstos le hagan parecer un escritor caprichoso: “Quizá no debiera hablar más que de esta gente que pasea y de esta sensación, tal como ha sido en este momento, en el valle del Mosela, para no trastornar el orden del relato. Pero esta historia la escribo yo, y hago lo que quiero.”²⁶⁴ Por el contrario, en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* se presenta a un escritor que hace lo posible por aclarar los detalles que puedan socorrer al lector en la adecuada comprensión del relato: “Había hecho recalentar un vasito metálico de ese líquido que seguiré llamando «café» para no desorientar al lector ni distraerlo de lo esencial.”²⁶⁵

Por otro lado, en ese mismo texto se hacen algunas precisiones respecto a lo que le es permitido hacer al escritor y cuáles son sus límites de exigencia para su lector; reflexión que es introducida a partir de la tendencia marcada por incluir fragmentos en español dentro

²⁶² Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 242.

²⁶³ *Ibid.*, p. 180.

²⁶⁴ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 24.

²⁶⁵ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 40.

del relato. Esto implica no sólo la imagen de este intelectual plurilingüe,²⁶⁶ sino también la necesidad de un lector dispuesto a reflexionar y con conocimientos específicos:

cómo me gustaría poder evocarla en español, o al menos mezclar las dos lenguas, sin que eso desconcertara al lector...

Porque tenemos derecho a sobresaltar al lector, a cogerle a contrapelo, a obligarle a reflexionar o a reaccionar en lo más profundo de sí mismo [...] Pero nunca hay que desconcertarle, no tenemos derecho; nunca hay que hacer que ya no sepa dónde está, en qué camino, aunque ignore a dónde le conduce tal camino.

Ahora necesitaría lectores bilingües, fueran lo que fuesen, que pudieran pasar de una lengua a otra, del francés al español y viceversa, no sólo sin esfuerzo, sino incluso con placer, disfrutando de los juegos idiomáticos.²⁶⁷

Por último, aunque no por eso menos importante, hay una consideración o explicación al lector que resulta interesante, pues proyecta a este «yo» de la narración como un autor y contribuye a consolidarlo como un testigo veraz, a pesar de que en algún momento sus afirmaciones pudieron haber generado la incredulidad de sus lectores. Esto se observa en un pasaje donde cuenta el asombro, incredulidad y/o suspicacia generada al mencionar la existencia de una biblioteca en Buchenwald, y dedica varias páginas para apoyar en una serie de documentos y en el propio museo del campo, la existencia de dicha biblioteca:

Si aquellos lectores asombrados o dubitativos eran de mala fe, ninguno de mis argumentos hubiera podido convencerles. Si eran de buena fe, llegarían por sí mismos a comprobar la absoluta veracidad de mi relato.

Porque había una biblioteca en Buchenwald. Las pruebas documentales están al alcance de cualquiera. Así, si se tiene tiempo y ganas de viajar, se puede visitar la ciudad de Weimar.²⁶⁸

Así mismo, y para aquellos que no tienen la posibilidad de viajar, incluye la recomendación de una serie de libros donde se documenta dicha existencia, ofreciendo a la vez una serie de

²⁶⁶ No está de más recordar que dentro de los tres textos y en varias ocasiones el sujeto (o sujetos) construido menciona que habla por lo menos tres lenguas: español, francés y alemán.

²⁶⁷ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, pp. 112-113.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

datos acerca del número de ejemplares que contenía, su fecha de creación y su desarrollo a través de la vida del campo.²⁶⁹

Si unimos todas las piezas que incluye este apartado, el «yo» construido por el autor para representarse en cada uno de los textos, tiene como características: un amplio bagaje cultural, sus experiencias estéticas, el gusto y aprecio por la poesía como compañera de batallas y experiencias, la vocación de escritor que se origina antes del campo pero que encuentra en él su principal motivación y/o imposibilidad, una amplia capacidad crítica en el estudio de la filosofía y la literatura, el dominio de varias lenguas, debido a su calidad de exiliado, y el interés por ser un combatiente informado que encuentra la razón de ser de su ímpetu de lucha en el razonamiento de lo que genera la injusticia.

3.1.3. Combatiente por vocación.

De la mano de los elementos observados en los apartados anteriores, se puede ver que el «yo» que se ha construido también es un combatiente por vocación, lo que se manifiesta en su condición de exiliado, a través de la cual se explican sus inicios en la resistencia (tanto al nazismo como al franquismo), su consolidación en su experiencia como militante del PCE, hasta llegar al desencanto con que ve sus ideales y convicciones de juventud una vez que ha pasado el tiempo.

Respecto a su condición de exiliado encontramos que en primer lugar se trata de una condición que no le es recordada por su entorno y que él guarda celosamente como una marca importante de su identidad; y por eso ha perfeccionado su uso de la lengua francesa para eliminar todo atisbo de acento extranjero, pues:

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 98-100. Las obras mencionadas de Eugen Kogon son *El estado SS* y *El infierno organizado*, de este último parece tomar la cita donde se incluyen los datos mencionados.

Si tuviera acento, mi condición de extranjero sería descubierta en cualquier momento, en cualquier circunstancia. Sería algo banal, superficial. Yo mismo me acostumbraría a esta banalidad de que me tomen por extranjero. Por lo tanto, ser extranjero ya no sería nada, ya no tendría ningún sentido. Por eso no tengo acento, he borrado cualquier posibilidad de que me tomen por extranjero a causa de mi lenguaje. Ser extranjero se ha convertido, de alguna manera, en una virtud interior.²⁷⁰

Pero esa calidad de extranjero, de exiliado, ha encontrado su mayor presencia en su portador justamente cuando este vuelve a Madrid, en 1953, y decide visitar su antigua casa en la calle Alfonso XI, donde la sensación de exilio lo invade:

Jamás, en todos los años vividos en el extranjero, había tenido una sensación tan desgarradora de exilio, de extrañamiento, como en aquel momento privilegiado del regreso al paisaje originario [...]

De golpe, no sólo resultaba evidente, claramente legible, que no estaba en mi casa, sino que tampoco estaba en parte alguna. O en cualquier sitio, lo que viene a ser lo mismo. Mis raíces, de ahora en adelante, siempre estarían en ninguna parte, o en cualquiera: en el desarraigo en todo caso.²⁷¹

A su vez, ser exiliado también está ligado a una etiqueta que lo acompañara hasta el campo de concentración, la de *rojo español* (o *Rotspanier*), y con la cual se identifica desde el momento mismo en que llega al puerto de Bayona en el barco pesquero que los saca de España. Los veraneantes que se encuentran en los alrededores del puerto le hacen saber que él es un rojo español, etiqueta no le molestará cargar y que, por el contrario, llevará con orgullo:

Fue en Bayona, justo en el muelle, al lado de la plaza mayor de Bayona, donde supe que yo era un rojo español [...] Después, ya no he dejado de ser un rojo español. Es una manera de ser válida en todas partes. Así, en el campo de concentración yo era un *Rotspanier*. Miraba los árboles y me alegraba de ser un rojo español. Conforme pasaban los años, más me alegraba de serlo.²⁷²

Y más adelante agrega: “Nos veían como rojos españoles, aquellos veraneantes, y eso nos sorprendía, en un primer momento, nos desbordaba, y sin embargo tenían razón, éramos rojos españoles, yo era un rojo español sin saberlo, y gracias a Dios, no está nada mal ser

²⁷⁰ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 102.

²⁷¹ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, pp. 166-167.

²⁷² Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 105-106.

un rojo español. Gracias a Dios sigo siendo un rojo español [...]»²⁷³ Como ya lo ha mencionado, esa calidad de rojo español lo va a acompañar hasta Buchenwald, y le permitirá reencontrarse con su cultura materna,²⁷⁴ con su lengua y con un nuevo punto de aplicación de sus convicciones políticas:

Así, en Buchenwald, en el lugar del exilio más lejano, en las mismas fronteras de la nada [...] en el último fondo del desarraigo, en cierto modo volví a encontrar mis puntos de referencia y mis raíces, que estaban tanto más vivas en la medida en que todo se orientaba hacia el porvenir [...]

En cualquier caso, fue en Buchenwald, entre los comunistas españoles de Buchenwald, donde se forjó esa idea de mí mismo que me condujo más tarde a la clandestinidad antifranquista.²⁷⁵

Esta no pertenencia más que al ser rojo español tendrá repercusiones en las convicciones personales y en los procesos burocráticos de la repatriación tras la liberación del campo, pues no hay patria a la cual volver:

No ignorábamos que tarde o temprano, porque habíamos sido detenidos en la Resistencia, acabaríamos devueltos a Francia. No me atrevo a decir «repatriados» [...] La mayoría de los españoles de Buchenwald –supervivientes de los maquis, de los grupos de choque de la M.O.I. o de las brigadas de guerrilleros al sureste de Francia– habrían sin duda aceptado este término de «repatriados». Quiero decir: su patria era el combate, la guerra antifascista, y así desde 1936. Francia era el segundo territorio de esa patria, no habrían rechistado con la palabra «repatriación».²⁷⁶

El problema de la no pertenencia en el empirismo de la patria, se manifiesta en los trámites burocráticos que hay que realizar a su regreso a Francia, pues no le proporcionan la ayuda de mil francos debido a que no se ha nacionalizado francés, por lo tanto, no tiene derecho a ellos, hecho que genera una discusión entre su compañero Haroux y la señorita que los atiende. A partir de esta discusión y de la argumentación en ella, el testigo en construcción se ha recordado a sí mismo que no es un excombatiente por Francia, que no ha sido

²⁷³ *Ibid.*, pp. 132-133.

²⁷⁴ Recordemos que, como se dijo en el apartado anterior, el conocimiento y profundización en la poesía española (o en español) vienen a partir de su estancia en Buchenwald.

²⁷⁵ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, pp. 121-122.

²⁷⁶ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, pp. 190-191.

repatriado y que no es residente, mientras que sí es un extranjero, un rojo español, un resistente y ante todo un combatiente.²⁷⁷

La convicción de no ser un excombatiente es la que lo lleva a establecer que su decisión de combate no fue tomada al calor de la época, orillado por las circunstancias, sino por una vocación, y por lo tanto no termina con la liberación del campo: “No quiero convertirme en un excombatiente. Yo no soy un excombatiente. Soy otra cosa, soy un futuro combatiente.”²⁷⁸ Su combate no se inició en la Resistencia, pues “había salido de la guerra de mi infancia para entrar en la guerra de mi adolescencia, con una leve parada en una montaña de libros.”²⁷⁹ De modo que su combate podría considerarse como parte de la inercia de la época, aún cuando no se deja arrastrar por ella de forma irreflexiva. Así podemos observar que el «yo» representado en *El largo viaje* se ha dado tiempo para comprender y cimentar sus motivos de lucha, al mismo tiempo que nos introduce en su paso por el servicio a sus convicciones políticas.

Su militancia política iniciará de manera inconsciente durante la guerra de la infancia en que se le considera un rojo español, continúa en la guerra de su adolescencia cuando, plenamente consciente, milita dentro de la Resistencia, y culmina en la guerra de su juventud, donde forma parte de la clandestinidad antifranquista a partir de su contacto con los comunistas españoles dentro del campo de concentración y su filiación al PCE. Confirma entonces que se trata de un combatiente constante y que ha sido fiel a su vocación, no olvidemos que inició y permaneció en esta lucha en pleno ejercicio de su libertad y de su reflexión:

²⁷⁷ Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 111-116.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 83.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 89.

Quisiera decir simplemente que, ante esta pregunta del soldado alemán de Auxerre: *Warum sind Sie verhaftet?*, sólo hay una respuesta posible. Estoy detenido porque soy un hombre libre, porque me he visto en la necesidad de ejercer mi libertad y he asumido esta necesidad. Del mismo modo, a la pregunta que hice al centinela aquel día de octubre: *Warum sind Sie hier?*, y que resulta una pregunta mucho más grave, sólo cabe también una respuesta posible. Está aquí porque no está en otra parte, porque no ha sentido la necesidad de estar en otra parte. Porque no es libre.²⁸⁰

En *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, el militante por convicción y por vocación ha seguido y vivido apasionadamente sus ideales políticos y sociales, así lo declara cuando recuerda las motivaciones que tuvo para unirse a Jean Marie Action: “Pero la decisión ya estaba tomada: iba a trabajar con Jean Marie Action, una organización Buckmaster. Allí manejaría armas, y yo necesitaba cambiar las armas del discurso por el discurso de las armas.”²⁸¹ Más interesante resulta la forma en que explica la inclusión de esta anécdota en su relato: “Si cito esta fórmula marxista es para que se comprenda cómo era yo a los diecinueve años: qué exigencia, qué ilusión, qué fiebre, qué voluntad de vivir.”²⁸² Al observar con detenimiento estas palabras queda claro que el narrador se está viendo a la distancia y ya no piensa igual, lo que se confirma en la narración de su encuentro con un joven ruso de quien recibió ayuda cuando llegó al campo de concentración, ayuda que por cierto le salvó la vida (o lo sacó “por lo menos de un gran apuro”), joven al que visualizara en ese momento como la encarnación del “Hombre nuevo soviético, tal como yo lo imaginaba, desprendiéndose de la triste ganga del pasado, no sólo en discursos políticos que podían parecer grandilocuentes, sino también en la realidad de las novelas de Platonov o de Pilniak, o de los poemas de Maiakovski.”²⁸³ Lo importante de esta remembranza es el

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

²⁸¹ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 137.

²⁸² *Id.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 70.

calificativo que le da a su reflexión y admiración a este hombre: “Desde luego, era idiota; como mínimo, ingenuo; de una inocencia ciega, ideológica.”²⁸⁴

Está claro que al paso del tiempo su postura ha cambiado, sus ideales se han visto derrumbados o modificados, y ésta es justamente una de las aportaciones más relevantes de *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, pues el *otro* que se ha formulado, ha cambiado no sólo implícita sino explícitamente, al mostrar un cierto desencanto político.²⁸⁵ Pese a esto, no hay que perder de vista que la militancia, el compromiso político y la ilusión, al igual que la escritura, forman parte de una vocación, de un proyecto planteado con anterioridad, y que la desilusión de los años no necesariamente implica arrepentimiento: “Y luego, en medio de mi angustia, me invadió aquel sentimiento, mezclado a mi angustia, pero distinto, como el canto de un pájaro mezclado con el silencio, de que sin duda yo había hecho lo que se debía hacer con mis veinte años, y que tal vez me quedarán todavía una o dos veces veinte años más para seguir haciendo lo que debía hacer.”²⁸⁶

A partir de la observación de los tres textos, se puede concluir que cada relato construye un *otro* del autor empírico y que al compararlos muestran una especie de evolución a la que aportan un nuevo aspecto las características del testigo: en ocasiones hace visible su cambio al paso del tiempo, en otras una aspectos que no fueron considerados en el relato anterior o simplemente confirma que algunas de sus convicciones siguen siendo las mismas. De este modo se puede observar –con la claridad que permiten

²⁸⁴ *Id.*

²⁸⁵ Aunque ya había sido señalado algo al respecto en *La escritura o la vida*: “Una especie de malestar, como una leve náusea, se apodera de mí hoy cuando invoco ese pasado. Los viajes clandestinos, la ilusión del porvenir, el compromiso político, la fraternidad auténtica de los militantes comunistas, la moneda falsa de nuestro discurso ideológico: todo eso, que constituyó mi vida, que también habrá sido el horizonte trágico de este siglo, todo esto parece hoy hartamente trasnochado: vetusto e irrisorio.” Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 275.

²⁸⁶ Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 152-153.

relatos escritos bajo el principio del caos de la memoria— que el testimonio que se lleva a cabo en ellos procede de un enunciador que es ante todo un **testigo** válido que ha decidido narrar, porque desde antes del campo tenía la intención de ser escritor y a partir de su experiencia ahí encontró su principal motivación, con todos los inconvenientes que eso implica; que se trata de un **intelectual** que encuentra en la metaficción de sus relatos una forma válida de consolidar su testimonio, que ha basado sus decisiones en la reflexión intelectual y que su unión con la cultura va más allá de datos curiosos, pues ésta constituyó su anclaje en la vida en los momentos de angustia y su punto de referencia en la memoria para lograr el testimonio. Y finalmente se observa que todas las experiencias narradas son producto de la convicción de participar en ellas y de un acto de libertad que le permitió explotar su vocación de **combatiente**.

3.2. El silencio como estrategia de representación.

“Pero ya no sólo el discurso —siempre subjetivo en Auschwitz— sino también el lenguaje es un problema para el momento de pensar Auschwitz. Por una parte, el terror no se puede narrar, se tiene que vivir, mientras que por otra parte el lenguaje es convención, y muchas veces la convención no es lo mejor para hablar de situaciones extremas.”

Antoni Raja I Vich, “Jean Améry y la experiencia concentracionaria”.

La representación y el medio de representación son algunas de las constantes cuando se reflexiona sobre los testimonios de los campos de concentración nazis, y es que como menciona Raja I Vich, las convenciones del lenguaje no son suficientes ni pertinentes en la transmisión del testimonio, por lo que cada testigo ha buscado la manera de adaptar los medios que tiene a su alrededor para transmitir su experiencia lo más completamente posible. Como se vio en el apartado dedicado a las características y herramientas del

testimonio sobre los campos, el silencio, su presencia y su inclusión en la palabra, es uno de los medios utilizados para concretar la representación, es la forma en que el testigo vence y se alía con las convenciones del lenguaje. En el caso de Jorge Semprún, el silencio tiende a presentarse de dos maneras: forma parte de la representación o es aludido en ella. A continuación se hace un análisis de esa presencia dentro de los tres textos que conforman nuestro *corpus*.

3.2.1. Leyendo el silencio.

Las obras de Jorge Semprún, al estar relacionadas por la representación de la experiencia de los campos de concentración, comparten ciertas características de estilo que son propias del autor, pero también comparten características propias del tema que tratan, una de esas características es la presencia del silencio y su relación con la reflexión sobre la imposibilidad de contar.

En el caso de *El largo viaje* la representación de la imposibilidad de contar está directamente relacionada con la necesidad de olvido por parte del narrador (testigo), quien encuentra su única posibilidad de vivir fuera del campo en silenciar el recuerdo:

Al escuchar todas aquellas preguntas, tomé de repente una decisión. Debo añadir que ya hacía tiempo que maduraba esta decisión. Había pensado en ella, de manera vaga, mirando los árboles, entre Eisenach y aquí [...] Tal vez yo ya estaba dispuesto para tomar esta decisión desde antes del regreso de ese viaje. De todas formas, al contestar maquinalmente todas aquellas preguntas estúpidas: “¿Pasaban mucha hambre?, ¿tenían frío?, ¿se sentían desgraciados?”, tomé la decisión de no hablar más de aquel viaje, de no ponerme jamás en situación de tener que responder a preguntas sobre aquel viaje. Por una parte, ya sabía que eso no iba a ser posible para siempre. Pero, al menos, la única manera de salvarse era guardar un largo periodo de silencio, Dios mío, años de silencio sobre aquel viaje. Quizá

más adelante, cuando ya nadie hable de estos viajes, quizás entonces tendré algo que decir. Esta posibilidad flotaba de manera confusa en el horizonte de mi decisión.²⁸⁷

Se trata de la necesidad de vivir pero también de asimilar lo vivido, la imposibilidad de contar está aquí íntimamente relacionada con la impotencia de transmitir lo que es imposible de imaginar para quien no ha estado ahí. La sensación de estupidez de las preguntas refleja la incapacidad de los interlocutores de escuchar, de imaginar...; su imaginación, como ya lo ha mencionado Antonio Zamora, ha sido desbordada y, para el narrador, esta incapacidad de comprender lo orilla a declarar su necesidad de guardar silencio. Toma su decisión a partir de los interlocutores, pero también a partir de los efectos que tienen en él las respuestas a esas “preguntas estúpidas”; asimilar lo vivido sólo será posible a través de la distancia y del silencio.

Este silencio como estrategia de supervivencia también se encuentra en *La escritura o la vida*, donde se le menciona como una forma de enfrentar la vida y como el único recurso para no sucumbir ante la muerte que se ha experimentado y que conforme se avanza en la escritura se va haciendo más palpable, se trata de un silencio que la mayoría de las veces se impone el propio superviviente. De este tipo de silencio encontramos tres ejemplos, en primer lugar está aquel que es una respuesta a la vida misma:

Nada indicaba a primera vista dónde había estado en los últimos años. Yo mismo callé al respecto por mucho tiempo. No con un silencio afectado, ni culpable, ni temeroso tampoco. Era, más bien, un silencio de supervivencia. Un silencio rumoroso de apetito de vivir. No es que me volviera mudo como una tumba. Sino mudo al estar deslumbrado por la hermosura del mundo, por sus riquezas, deseoso de vivir en ellas borrando las huellas de una agonía indeleble.²⁸⁸

²⁸⁷ Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 106-107.

²⁸⁸ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 123.

En este caso, como el narrador indica, no es un silencio culpable o angustiado, se trata de un silencio cómplice de la vida misma, necesario para apreciarla y también el producto de los distractores que ofrece. La vida le exige apagar la voz del testimonio, dejar no sólo de hablar de los campos, sino incluso dejar de frecuentar a sus compañeros de experiencia. La única excepción es Boris Taslitzky:

Quando ya huía de todos mis antiguos compañeros de Buchenwald, cuando ya había iniciado la cura del silencio y de amnesia concertada que se volvería radical unos meses más tarde, en Ascona, en el Tesino, el día que abandoné el libro que estaba intentando escribir –abandonando, al mismo tiempo, cualquier proyecto de escritura, por un tiempo indefinido–, seguía frecuentando a Boris Taslitzky.²⁸⁹

El hecho de que Taslitzky sea la única excepción, incluso por encima de la escritura, nos recuerda la decisión del testigo de imponerse el silencio como cura ante la muerte que invade y contamina su vida; la única salvación que encuentra está en el callar e imponer el olvido de la experiencia de Buchenwald, abandonar el ejercicio de la escritura aunque esto signifique abandonar una vocación. Esta cura no sólo implica al testigo y su memoria, también el silencio ante las personas que lo rodean aún cuando la memoria los traicione y se encuentren en el vértigo del recuerdo, así cuando el narrador se encuentra ante la única persona que no sabe de su estancia en el campo censura cualquier posibilidad de hablar al respecto pues “ella es la única persona a la que no puedo, no debo explicar. Su ignorancia es lo que puede salvarme, su inocencia es lo que me coloca de nuevo en las sendas de la

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 197. La excepción que hace con este personaje tiene como explicación dos características que lo distinguen de los demás sobrevivientes y que convergen con las del narrador: sus ganas de vivir y su sentido agudo de la experiencia vivida; así lo menciona algunas líneas más adelante: “Hoy en día, pensándolo de nuevo, tratando de comprender aquel comportamiento instintivo que me impulsaba a apartar a todos los demás compañeros de Buchenwald –salvo si me los encontraba por casualidad o inadvertencia- en beneficio exclusivo de Taslitzky, creo saber por qué. Y es que poseía dos cualidades que hacían que me resultara extraordinariamente fraternal. Unas ganas de vivir, para empezar, inagotables y tonificantes, abiertas a todos los asombros de la existencia. Y luego, como contrapunto tenebroso de esta radiante vitalidad, un sentido agudo de la experiencia vivida: muerte recorrida hasta un límite extremo y cegador.” (p. 198)

vida. Ni una palabra de las nieves de antaño, por lo tanto, cueste lo que cueste.”²⁹⁰ Es importante resaltar que este silencio no es producto de la perplejidad, del horror mismo o de la impotencia ante lo escuchado o vivido, es un silencio que procede de la voluntad de callar, un silencio premeditado, reflexionado por largo tiempo y que ha implicado una difícil decisión entre escribir o callar, entre la escritura o la vida:

En Ascona, pues, bajo un sol de invierno, decidí optar por el silencio rumoroso de la vida en contra del lenguaje asesino de la escritura. Lo convertí en la elección radical, no cabía otra forma de proceder. Escogí el olvido, dispuse, sin demasiada complacencia para con mi propia identidad, fundamentada esencialmente en el horror –y sin duda, el valor– de la experiencia del campo, todas las estratagemas, la estrategia de la amnesia voluntaria, cruelmente sistemática.²⁹¹

En este caso, como en *El largo viaje*, el silencio funciona como sinónimo de olvido; un olvido que, como ya mencioné, es voluntario y proporciona una verdadera posibilidad de vivir, de apreciar la vida de fuera; mientras que la escritura y el recuerdo implican la muerte, la angustia de la muerte, el alejamiento de la vida, de modo que el testigo declara a los lectores su fracaso ante el intento de un testimonio inmediato: “Me debatía para sobrevivir. Fracasé en mi intento de expresar la muerte para reducirla al silencio: si hubiera proseguido, la muerte, probablemente, me habría hecho enmudecer.”²⁹²

La dificultad que tienen los interlocutores para comprender el testimonio, se encuentra en los tres textos. En el caso de *La escritura o la vida*, el silencio nos hace partícipes de la respuesta de aquellos que escuchan el testimonio de primera mano; en el primer ejemplo que retomo, el narrador es parte de la respuesta ante lo que un superviviente de Auschwitz cuenta sobre las cámaras de gas a los habitantes de Buchenwald, su

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 229.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 244.

²⁹² *Ibid.*, p. 268.

silenciosa respuesta implica el proceso de comprensión del testimonio escuchado, sin que esto signifique incredulidad. Lo que se ha escuchado es creíble pero es necesario el silencio para asimilarlo. Así, al finalizar el relato del superviviente:

Hubo un silencio.

El superviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz, aquel judío polaco que no tenía nombre porque podía ser cualquier judío polaco, cualquier judío en cualquier parte, en realidad, el superviviente de Auschwitz, permaneció inmóvil, con las manos descansando en las rodillas: estatua de sal y de esperanza de la memoria.

Nosotros también permanecíamos inmóviles.²⁹³

Aquí el narrador y quienes le acompañan escuchando se percatan de que el silencio es la única respuesta posible cuando no se ha sido parte de aquellos que dan su testimonio, de tal manera que más adelante menciona: “Tuve la impresión entonces, en el silencio que siguió al relato del superviviente de Auschwitz, cuyo horror viscoso todavía nos impedía respirar con soltura, que una extraña continuidad, una coherencia misteriosa pero radiante gobernaba el devenir de las cosas.”²⁹⁴ De modo que no sólo se trata de la reflexión ante lo escuchado, sino también de la certeza de que lo escuchado, es verdad; el personaje reconoce en el relato y el testigo la verosimilitud y coherencia de los hechos.

La respuesta opuesta al testimonio es la incredulidad, que puede ser producto de una mala articulación y ordenamiento del discurso. Un ejemplo es el caso del soldado francés encargado de encontrar el rastro de Henri Frager y a quien el protagonista decide introducir en el horror de los campos a través de la narración de los domingos en Buchenwald y de la película *Mazurka* con Pola Negri, lo que produce en el receptor una incredulidad producto

²⁹³ *Ibid.*, p. 65.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 69.

de sus conocimientos previos y de los estereotipos de los campos que se ha forjado a través de otros relatos, de modo que este testimonio fracasa y obtiene como única respuesta el silencio de la desconfianza:

Me estuvo escuchando atentamente, pero con una perplejidad cada vez más perceptible. Mi testimonio no corresponde al estereotipo del relato de horror que estaba esperando. No me preguntó nada, no me pidió ninguna precisión. Al final permaneció sumido en un silencio embarazoso. Embarazoso, también. Mi primer relato sobre los domingos en Buchenwald había cosechado un fracaso de lo más sonado.²⁹⁵

Este silencio incrédulo se produce en aquellos que no están dispuestos a escuchar, que no saben lidiar con lo narrado y que prefieren no comprenderlo, de modo que también hace patente uno de los miedos constantes del testigo: no ser creído, no ser comprendido. Según dice el narrador, este silencio se presenta en la familia, en los allegados que no saben responder al testimonio y que deciden guardar silencio o dar la espalda a lo contado:

De este modo parecía cumplirse un sueño que describe, una pesadilla de deportado: uno ha vuelto a casa, cuenta con pasión y con todo tipo de detalles en el círculo familiar la experiencia vivida, los sufrimientos padecidos. Pero nadie le cree. Estos relatos acaban creando una especie de malestar, provocando un silencio cada vez más espeso. El propio entorno –la mujer amada, incluso, en las variantes más angustiadas de la pesadilla– acaba levantándose, volviéndole la espalda a uno, saliendo de la habitación.²⁹⁶

En este caso también se incluye la incomodidad como parte del silencio del receptor, lo que nos lleva a una tercera forma de silencio ante el testimonio y permite introducir un pasaje compartido entre *El largo viaje* y *La escritura o la vida*. Se trata de la narración de la visita al campo de unas “muchachas inverosímiles”, integrantes de la Mission France quienes buscan conocer el horror del que tanto han escuchado hablar. En *El largo viaje* se presenta como un fragmento que une la narración y el silencio para testimoniar, al mismo

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 268.

tiempo que deja ver la impotencia que siente el testigo al no ser comprendido. A la vez muestra la necesidad de que el silencio y las imágenes hablen por sí solos:

ya no tenía ninguna gana de que aquellas muchachas vinieran a visitar mi campo [...] No era para ellas aquella melodía de acordeón en la tibieza de abril. Tenía ganas de que se largaran, simplemente.

-Pues no parece que esté tan mal- dijo una de ellas en aquel momento.

El cigarrillo que yo estaba fumando adquirió un penoso sabor, y pensé que, pese a todo, iba a enseñarles algo.

-Sígueme –les dije.

Y me encaminé hacia el edificio del crematorio.

-¿Eso es la cocina? –preguntó otra muchacha.

-Ya verán –contesté.²⁹⁷

Al conducir las al crematorio, el personaje ha tomado la decisión de dejar que las cosas, los lugares y los cadáveres hablen; él sólo proporciona la información estrictamente necesaria, y al igual que él, las muchachas callan. Para el narrador es necesario que sus interlocutoras imaginen, que rompan la barrera impuesta a su imaginación; una vez que han observado el interior del crematorio, su silencio le hace saber que tal vez sean capaces de imaginar el horror que se ha vivido en Buchenwald:

Ya no dicen nada, tal vez ya están imaginando. Es posible que incluso estas señoritas de Passy y de “Mission France” sean capaces de imaginar. Las hago salir del crematorio al patio interior rodeado por una valla muy alta. Allí, ya no les digo nada en absoluto, les dejo que miren. Hay, en medio del patio, un hacinamiento de cadáveres que alcanzará tal vez los cuatro metros de altura.²⁹⁸

Hacia el final de este recorrido, Gérard se da cuenta de que las muchachas han huido del espectáculo que el campo les presenta, las imágenes acompañadas por el silencio han sido suficientes para que logren imaginar lo ocurrido durante los años que ha durado la guerra. Y para nosotros, como lectores, su huida y su silencio han dicho más que las propias

²⁹⁷ Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 73-74.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 76.

palabras del narrador, más que las imágenes que Gérard nos presenta; la respuesta de las muchachas es lo que logra transmitir el testimonio.

Cuando este mismo pasaje es narrado en *La escritura o la vida*, se deja ver la reacción completa de quien lo recibe, su incomodidad expresada a través del silencio:

Subimos a la planta baja y les enseñé los hornos. Ya no tenían nada que decir. No más risas, ni conversaciones, ruidosa pajarera: silencio. Suficientemente pesado, suficientemente espeso como para desvelar su presencia detrás de mí. Me seguían, como una masa de silencio angustiado, de repente. Sentía el peso de su silencio a mis espaldas.

Les enseñé la hilera de hornos, los cadáveres medio calcinados que habían quedado en su interior. Casi no les hablaba. Les nombraba sencillamente las cosas, sin comentarios. Era necesario que vieran, que trataran de imaginar. Después las hice salir del crematorio, al patio interior rodeado de una alta empalizada. Una vez ahí, ya no dije nada, nada en absoluto. Las dejé que vieran. Había, en medio del patio, un amasijo de cadáveres que superaba con mucho los tres metros de altura.²⁹⁹

En este caso, la narración se construye a partir de las imágenes que el narrador presenta, él deja que las imágenes sean las que hablen produciendo en las visitantes y receptoras de su testimonio la densidad de un silencio que parece “rebotar” y volver al narrador con todo el peso que produce en estas chicas inverosímiles. La forma de la narración ha cambiado considerablemente en relación con *El largo viaje*, se ha vuelto más explícita y se menciona con mayor frecuencia el silencio (cuatro veces para ser exactos); se trata de un silencio que se califica como pesado, espeso y angustiado que se materializa a espaldas del narrador. Es un silencio que tiene como objetivo la imaginación de sus receptores y que a su vez nos exige como lectores visualizar imágenes concretas: los hornos, los cuerpos calcinados o a medio calcinar, la pila de cadáveres en el patio; incluso el lector, a partir de estos dos

²⁹⁹ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 137.

párrafos, puede imaginar la mirada de las muchachas y su angustia ante la presencia del horror del *Lager*.

Al comparar ambos fragmentos, encontramos que el primero resulta ser más tajante, el narrador toma distancia de sus interlocutores, no se incluye como parte del grupo que recorre el campo (“las hago salir”) y las considera unas intrusas (“mi campo”). Si retomamos lo dicho en el apartado del «yo», recordaremos que el *otro* construido en *El largo viaje* está concentrado en sí mismo, en sus sensaciones y en ser él quien mira, quien observa el campo, desde fuera o desde dentro, se ha asumido como un sobreviviente que existe, por lo tanto todo lo vivido y su entorno le pertenece, forma parte de él. En cambio el exterior, la casa visitada y todos aquellos que no habitaron el campo ni la experiencia son ajenos a él, le parecen extraños y sin capacidad de imaginar lo que ha sucedido, su experiencia. Este testigo se considera el único capaz de observar y comprender, pues ha estado ahí y para él es la melodía de acordeón; en cambio las muchachas de la Mission France y todo aquel que no ha habitado el campo (¿el lector?) es ajeno, lejano, un intruso en su experiencia, y tal vez por eso la narración se interrumpe (“ya no les digo nada en absoluto”) para sólo presentar las imágenes del horno y de los cadáveres: “les dejo que miren”.

En *La escritura o la vida* la narración ha cambiado, se hace en pasado y la actitud hacia las muchachas no parece ser la misma, pues el *otro* construido ha pasado de “ya no dicen nada” (ellas) a “siento el peso de su silencio”, se ha involucrado con las reacciones que lo rodean y se muestra afectado por ellas. La frase “las hago salir”, que muestra su distancia con el grupo, cambia a un “salimos”, va de un acompañante distante que les deja

mirar, a un guía a través de su propia visión (“les enseñé”); es decir, el narrador forma parte del grupo, observa con ellas y las guía a través de su visita. Otro cambio es que el beneficio de la duda que les concede a las muchachas en *El largo viaje* se muestra ahora como una necesidad, ya no basta con que tal vez sean capaces de imaginar, pues ahora es necesario que lo intenten y lo logren, se necesita que el receptor de este testimonio (¿también el lector?) sea capaz de recibirlo. Este último cambio me parece importante, pues en *El largo viaje* el narrador concibe el campo y la experiencia como algo propio e imposible de compartir, mientras que en *La escritura o la vida*, compartir la vivencia no sólo es posible sino necesario. Recordemos que el *otro* construido en este texto basa su relato en la reflexión de su experiencia y esta necesidad puede ser generadora y a la vez producto de esa reflexión.

Pero estas manifestaciones del silencio alrededor del hecho mismo del testimonio se presentan también para mostrar una necesidad que pareciera compartida por los supervivientes que han decidido contar, la necesidad de testimoniar por aquellos que no pueden hacerlo, es decir, por los hundidos. Uno de los pasajes que en este sentido me parece más significativo se encuentra en *El largo viaje*, se trata de la narración de la llegada al campo de unos niños judíos procedentes de Polonia: “La historia de los niños judíos, de su muerte en la gran avenida del campo, en el corazón del último invierno de aquella guerra, esta historia jamás contada, hundida como un tesoro mortal en el fondo de mi memoria, royéndola como un sufrimiento estéril, tal vez ha llegado ya el momento de contarla [...]”³⁰⁰ Es una historia que no ha contado antes: “Tal vez por orgullo. Como si esta historia no incumbiera a todos [...] como si yo tuviera el derecho, incluso la

³⁰⁰ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 165.

posibilidad, de guardármela para mí durante más tiempo.”³⁰¹ El narrador justifica dos cosas: por un lado, su decisión de callar, por otro, la de contar. En el primer caso, ese no contar “por orgullo” podría interpretarse como culpa, pues contar la historia implica que ha sido presenciada sin hacer nada al respecto; pero recordemos que la culpa no es algo que este «yo» esté dispuesto admitir, pues la considera un constructo de quienes no estuvieron ahí, así que otra forma de interpretar ese orgullo es como la impotencia de haber presenciado esa muerte sin poder hacer nada. Ahora ya no siente ese orgullo, ¿qué ha cambiado?, él mismo menciona que ha recordado como si hubiera roto o traspasado la barrera auto impuesta del silencio y del olvido, es decir, la impotencia se contrarresta con el testimonio, el silencio sólo se rompe ante la necesidad de hablar por aquellos que ya no pueden hacerlo:

Es decir, que ahora, tras estos largos años de olvido voluntario, no sólo puedo ya contar esta historia, sino que debo contarla. Debo hablar en nombre de lo que sucedió, no en mi nombre personal. La historia de los niños judíos en nombre de los niños judíos. La historia de su muerte, en la amplia avenida que conducía a la entrada del campo, bajo la mirada de piedra de las águilas nazis y entre las risas de los de las SS, en nombre de esta misma muerte.³⁰²

Si *escuchamos* más allá de lo dicho y la forma en que está dicho, podríamos decir que hasta este punto el narrador declara no sólo la decisión de contar, también el deber de hacerlo, pues “ha sanado” y vivido su proceso de olvido y ahora es el momento de recordar para cumplir con un deber: “no sólo puedo ya contar esta historia, sino que **debo** contarla”. Sin embargo, el inicio de la historia se retrasa y las frases cortas, las pausas continuas en la narración y en la reflexión que contiene, parecen sugerir un titubeo, un proceso de convencimiento para contar, parece enumerar las razones por las que debe hacerlo; el

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 165-166.

³⁰² *Ibid.*, p. 166.

narrador se convence a sí mismo de que es momento de recordar, de dejar de lado el olvido en nombre de aquellos niños que llegaron al campo a morir, es decir, se convence de que es momento de ceder al deber de testimoniar en nombre del otro. Sin embargo, al iniciar la narración de la llegada y, sobre todo, de la muerte de los niños judíos, la velocidad del relato (lograda con el listado de frases breves que describen a los participantes y el uso de la conjunción y para unir las oraciones) muestra una prisa por terminarlo, a la vez que transmite la agitación y angustia de los niños, y la rapidez misma del acontecimiento:

Pronto no quedaron más que dos, uno mayor y otro pequeño, que habían perdido sus gorras en la carrera desesperada, y cuyos ojos brillaban como reflejos de hielo en sus rostros grises, y el más pequeño comenzaba ya a perder terreno, los de las SS aullaban detrás de ellos, y los perros también comenzaron a aullar, pues el olor a sangre les volvía locos, y entonces el mayor de los niños aminoró la marcha para coger la mano del más pequeño, que ya iba tropezando, y recorrieron juntos unos cuantos metros más, la mano derecha del mayor apretando la mano izquierda del pequeño, rectos hasta que los porrazos les derribaron juntos, con la cara sobre la tierra y las manos unidas ya para siempre.³⁰³

Esta narración será interrumpida abruptamente introduciendo uno de los constantes cambios temporales del texto y sin mayor comentario del narrador, es decir, por una nueva forma de silencio y con la imagen del mudo testimonio de las águilas hitlerianas a la entrada del campo, dejando al lector tal vez en la misma perplejidad y angustia que en su momento pudieron experimentar los testigos oculares.

En *La escritura o la vida* encontramos otro ejemplo que, aunque más breve, también resulta significativo, pues se trata de la narración en nombre de los que probablemente se hundieron en el horror del *Lager*, un relato que al final les devuelve la palabra. Dos días después de su regreso a París, el narrador pasa la noche en casa de Pierre Aimé Touchard y ahí se percata del dolor y la incertidumbre que su presencia provoca en Jeanine, hijastra de

³⁰³ *Ibid.*, p. 169.

Touchard, quien espera ansiosa el regreso de Yann Dessau. Ante la consternación que la chica manifiesta con un llanto silencioso, Semprún se ve obligado a olvidar su decisión de callar para hablar en nombre de ese ausente que podría formar parte de los hundidos en el horror:

Entonces, sin tenerlo premeditado, sin haberlo decidido por así decirlo –si decisión había, por mi parte, más bien era de callar– empecé a hablar. Quizá porque nadie me pedía nada, porque nadie me hacía preguntas, porque nadie me exigía cuentas. Quizá porque Yann Dessau no regresaría y había que hablar en su nombre, en nombre de su silencio, de todos los silencios: miles de gritos ahogados. Quizá porque los aparecidos tienen que hablar en el lugar de los desaparecidos, a veces, los salvados en el lugar de los hundidos.³⁰⁴

Como el propio narrador declara, no se trata de una decisión de hablar, no en sentido estricto, sino de una necesidad, de una especie de obligación que a más de un sobreviviente ha asaltado; el mismo impulso que siguieron autores como Primo Levi, un compromiso compartido y del cual se ha sido consciente desde el momento en que se discutía la mejor forma de contarlo, la misma necesidad que llevó al superviviente del Sonderkommando a narrar su labor en Auschwitz ante los habitantes de Buchenwald. En este fragmento se nota nuevamente el interés y la labor reflexiva por parte del «yo» que enuncia; sabe que algo ha cambiado y por eso ha decidido contar y se cuestiona si la diferencia está en el receptor que no le exige nada, en el ausente que sí comprendería la totalidad de lo dicho o en que ha asumido su obligación de hablar. La narración de su experiencia, compartida en un punto con Yann, manifiesta también la reacción de quienes le escuchan: “Jeanine se había ido deslizando hasta el suelo y estaba de rodillas encima de la alfombra. Pierre-Aimé Touchard se acurrucaba en su butaca.”³⁰⁵ Se han quedado sin palabras o las palabras los han dejado sin ellos mismos pues su reacción es meramente física; de alguna manera estos receptores

³⁰⁴ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 154.

³⁰⁵ *Id.*

experimentan la incapacidad del lenguaje ante la experiencia, sólo que ahora es su incapacidad para formular una reacción. En contraste, para el Semprún de la narración, el relato significó un esfuerzo y a la vez un desahogo que le permitirá el silencio de los siguientes dieciséis años, al menos así parece declararlo unas líneas más adelante cuando indica:

Hablé por primera y última vez, por lo menos en lo que a los dieciséis años siguientes se refiere. Por lo menos con tanta precisión en los detalles. Hablé hasta el alba, hasta que se me puso la voz ronca y se quebró, hasta quedarme sin voz. Conté la desesperanza a grandes rasgos, la muerte en todos sus recovecos.³⁰⁶

Ha exprimido su memoria y ha llevado su lenguaje al extremo para agotar el discurso “hasta quedarse sin voz” al menos por dieciséis años; lo narrado no ha sido sólo el efecto de los acontecimientos en quienes habitaron el *Lager*, en su mayoría ha contado la muerte, cuyos recovecos abarcan tal vez desde la humillación de la llegada hasta el abandono de los musulmanes, la agonía del hambre y el exilio de la dignidad humana, las pilas de cadáveres y los hornos crematorios, todo condensado en una misma palabra, todo versiones diferentes de ese significante: muerte. Sin embargo, este esfuerzo al invocar la memoria de la muerte para hablar por los ausentes le parece que no fue en vano, pues Yann Dessau volvió tiempo después del campo de Neuengamme, de modo que el narrador concluye que: “Sin duda a veces hay que hablar en nombre de los náufragos. Hablar en su nombre, en su silencio, para devolverles la palabra.”³⁰⁷

Este hablar por aquellos que no están, por los hundidos, también se encuentra en el pasaje de *Viviré con su nombre, morirá con el mío* que considero el centro de la novela, el encuentro del narrador con François en la enfermería:

³⁰⁶ *Id.*

³⁰⁷ *Id.*

Nuestras caras se encontraban a pocos centímetros la una de la otra, y me reconoció enseguida.

-No, tú no –dijo con voz casi inaudible.

No, yo no, François, yo no voy a morir. Por lo menos no esta noche, te lo prometo. Voy a sobrevivir a esta noche, voy a tratar de sobrevivir a muchas otras noches para acordarme.

Sin duda, y te pido perdón de antemano, a veces olvidaré. No podré vivir siempre en esta memoria, François: sabes muy bien que es una memoria mortífera. Pero volveré a este recuerdo como se vuelve a la vida [...] Volveré a este recuerdo de la casa de los muertos, de la sala de espera de la muerte en Buchenwald, para volver a encontrarle gusto a la vida.

Voy a tratar de sobrevivir para acordarme de ti. Para acordarme de los libros que tú habías leído, de los que me hablaste, en el barracón de las letrinas del Campo Pequeño.³⁰⁸

François se encuentra al borde del silencio definitivo mientras que el narrador le promete la memoria, el no olvido a pesar de su posterior silencio de supervivencia. Nuevamente se presenta ante el lector la idea de la memoria como una forma de muerte, pero se agrega un nuevo matiz, en ella se encuentra la motivación para disfrutar de la vida; recordemos que el *otro* construido en este texto afirma su existencia a partir y a pesar de la experiencia del campo, al no cuestionarse y al admitir la muerte como parte de su vida, no es de extrañar que esté dispuesto a volver a ella “como se vuelve a la vida”. Pero el silencio real de esta parte de la novela se encuentra en las líneas posteriores, pues a partir de las últimas líneas la narración comienza a desviarse hacia los libros que justamente han tenido en común, plantea un paralelo vivencial, físico e intelectual, cuenta las convergencias y divergencias en los gustos literarios e incluso habla de los conocidos en común. Como es costumbre en este autor una anécdota lleva a otra y poco a poco se aleja de este encuentro mortuorio hasta que llega a la figura de Jacqueline B. y la última vez que la vio. Este alejamiento puede ser interpretado como una evasión del reconocimiento, evasión que inicia en el momento justo en que hace su promesa de testimoniar; de modo que es una forma de silenciar algo tan doloroso como la muerte de una especie de *alter ego*, de una versión de él mismo que no logró sobrevivir.

³⁰⁸ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, pp. 226-227.

Como ya se ha ido observando a lo largo de estas páginas, además de la imposibilidad de contar y de las dificultades al escuchar el testimonio, otro de los motivos que manifiestan la presencia del silencio es la experiencia de la muerte. Al respecto hay un episodio que se narra tanto en *La escritura o la vida* como en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* y que recuerda la muerte de Maurice Halbwachs. En el primer texto se introduce el fragmento a partir de que el narrador ha encontrado, contra todo pronóstico, un sobreviviente en el campo pequeño; ante la muerte se encuentra en una desolación total, en medio de un silencio que se hace presente a través del viaje de la memoria, en la mezcla temporal de la muerte de Maurice Halbwachs y la sobrevivencia de este judío recién encontrado:

Me he arrodillado junto al superviviente judío. No sé qué hacer para mantener con vida a mi Cristo del *kaddish*. [...]

A Maurice Halbwachs también lo había estrechado entre mis brazos ese último domingo. Estaba tumbado en la litera del medio del camastro de tres niveles, justo a la altura de mi pecho. Deslicé mi brazo por debajo de sus hombros, me incliné hacia su rostro, para hablarle muy de cerca, lo más suavemente posible. Le acababa de recitar el poema de Baudelaire, como se recita la oración de los agonizantes. Él, Halbwachs, ya no tenía fuerzas para hablar. Había ido al encuentro de la muerte todavía más lejos que este judío desconocido sobre el que yo me inclinaba ahora. Este todavía tenía la fuerza, inimaginable por lo demás, de recitarse la oración de los agonizantes, de acompañar su propia muerte con unas palabras para celebrar la muerte. Para hacer que se volviera inmortal, por lo menos. Halbwachs ya no tenía fuerzas para ello. O la debilidad necesaria, ¿quién sabe? En cualquier caso, ya no tenía la posibilidad. O el deseo.³⁰⁹

Esta presencia del presente y del pasado, la memoria que difumina y mezcla dos tiempos de la narración, genera en el hilo de lo narrado una sensación de evasión, de silencio que sólo se alude, que no es textualizado, a diferencia del pasaje de las “muchachas inverosímiles” donde se menciona constantemente. En el caso que ahora nos ocupa se

³⁰⁹ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, pp. 54-55.

genera una relación entre la palabra y la muerte, Semprún se cuestiona a partir de qué y para qué se emite la palabra, ¿para morir? ¿para aferrarse a la vida? El Cristo del *kaddish* se ha recitado la oración de los muertos para acompañar su muerte y ha sobrevivido, en cambio Halbwachs parece guardar sus fuerzas, sólo emite el silencio con la intención de vivir, para alejarse de la muerte, y ha fallecido. Hablar o callar, la escritura o la vida, como reza el título del texto... Al menos en este pasaje, el silencio ante la experiencia de la muerte no parece ser la mejor opción pues conduce a la muerte misma, al triunfo de los operadores del horror. Como puede verse, aquí no solamente se presenta el silencio en la representación, sino también la reflexión acerca del silencio como respuesta a la experiencia.

Dentro de *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, también se menciona a Maurice Halbwachs y se le relaciona con la relevancia de la palabra como medio de resistencia ante la nada de la muerte. Sin embargo, es interesante observar cómo en este caso la palabra dentro del campo es una forma de resistencia, mientras que fuera de él, después del campo, se vuelve cómplice de la muerte. Este doble uso se debe a que dentro del campo de concentración la palabra refiere al pasado, antes de la experiencia del campo, a “la vida de antes”: “Ahora, moribundo, al recibirme con la palabra *Potlatch* casi inaudible, aunque sin duda gritada con todas sus fuerzas, no sólo quería demostrar que me había reconocido, sino además recordarme también, con una única palabra, toda su vida anterior, el mundo de fuera, la realidad de su propio oficio de sociólogo.”³¹⁰ La palabra dentro del campo trae consigo la memoria de fuera y representa una forma de resistencia a la deshumanización que busca el campo, es la manifestación y la apropiación de la vida: “«Potlatch» y

³¹⁰ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 129.

«Bastogne»: dos palabras dirigidas al aire bastaron para que Halbwachs afirmase, contra la muerte que le devoraba, contra la nada que ya estaba invadiéndole, que pertenecía a la vida y al mundo.”³¹¹ La diferencia entre ambos pasajes está en quién emite la palabra, pero su función es la misma; en el caso del Cristo del *kaddish* es una oración la que lo mantiene en la vida física, es la que lo hace un sobreviviente; mientras que en el caso de Halbwachs, la palabra contiene la vida que está por abandonar. Así, en el caso de ambos textos la palabra funcionará como remedio contra la muerte, física o en la memoria, es el único camino para contrarrestar los objetivos y efectos del proceso de deshumanización, por eso es importante el testimonio y hablar por los hundidos, porque el silencio que ignora lo ocurrido se convierte en cómplice del horror. Más interesante aún es el cambio que se da a la presencia y significado del silencio y de la palabra, pues una vez que se ha vuelto a la vida, la palabra trae consigo la memoria de la muerte y la imposibilidad de la representación, mientras que el silencio se convierte en el cómplice necesario para emitir el testimonio de la memoria de la muerte y de la incapacidad del lenguaje para transmitirla.

Hasta este punto se han observado la muerte, la imposibilidad de contar y la respuesta de quien escucha el testimonio representadas a través del silencio, pero existe al menos otro elemento de la experiencia que se apoya en el silencio para ser transmitido: la representación de las decepciones ideológicas; esta representación se llevará a cabo en *La escritura o la vida* y será profundizado en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Ambos pasajes hacen referencia a la peor época del campo de Buchenwald y a la experiencia de los comunistas alemanes de aquella época, quienes no sólo fueron sus primeros habitantes sino también sus constructores. En *La escritura o la vida*, el silencio no sólo da cuenta de la

³¹¹ *Ibid.*, p. 130.

experiencia de la muerte sino que en ocasiones muestra la indiferencia, producto del proceso de deshumanización del que han sido objeto quienes habitaron el campo:

No es imposible suponer qué historia más terrible se ocultaba y se mostraba a la vez en las miradas, en los silencios, en las palabras veladas de los comunistas alemanes que conocí en Buchenwald. A los que unas veces consideré aborrecibles, y otras admirables. Pero cuya parte oscura de sombra, de abominable horror existencial, siempre he respetado, aunque respeto –espero haya quedado claro– no significa perdón. Y menos aún olvido.³¹²

Semprún declara que a estos comunistas alemanes les ha tocado la peor parte, no solamente por la estancia en el campo, también porque ésta coincidió con la existencia de un supuesto pacto entre Hitler y Stalin, lo que implicaba ya no sólo la carga física sino también la moral, la que recae en las convicciones políticas y en los ideales. Si observamos con detenimiento, estos comunistas alemanes no son tratados del todo como víctimas, hay algo a lo que se alude en este fragmento, pues ¿por qué se les considera aborrecibles si han sido víctimas del horror? ¿por qué la necesidad de distinguir entre respeto, perdón y olvido? Son esos mismos comunistas alemanes los que declaran que el campo ya no es más que un “balneario”, son ellos mismos los encargados de mantener el orden en los bloques; recordemos que gran parte del “trabajo sucio” que se lleva a cabo en los campos de concentración es realizado por los internos, de tal manera que ese énfasis en distinguir entre respeto y perdón responde a que esos comunistas también se convirtieron en verdugos y se mostraron indiferentes ante el dolor de los recién llegados, anulando cualquier atisbo de camaradería.

En el caso de *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, la mirada hacia los comunistas se hace más reflexiva, hay acotaciones más precisas y, sobre todo, brinda una

³¹² Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 322.

posible explicación a su actitud para hablar del pasado del campo. La introducción de este tema y el silencio que lo acompaña se presenta a partir de un personaje llamado Walter, quien es descrito como “uno de los pocos veteranos comunistas alemanes con que se podía hablar.”³¹³ El narrador nos señala que gran parte del conocimiento que tiene del pasado del campo se lo debe a sus charlas con Walter; sin embargo, hay un periodo del cual no sabe nada debido a la negativa de todos los comunistas alemanes (incluido Walter) de hablar al respecto; dicho periodo corresponde al tiempo que duró el pacto hecho entre Stalin y Hitler. Contextualizar este comentario respecto al silencio de Walter resulta particularmente significativo, porque el hecho histórico es nombrado primero como pacto, líneas más adelante como alianza y finalmente, en el momento del silencio por parte de Walter, como amistad entre Hitler y Stalin; esta gradación en la cercanía entre dichos personajes explica y enfatiza la negativa a hablar al respecto y, podríamos considerar, la negativa de admitir la decepción que esto generó en los comunistas alemanes.³¹⁴ De modo que al llegar a la pregunta concreta por parte del narrador hacia Walter, el resultado, que ahora nos resulta comprensible, es: “Nada, ni una palabra: silencio obstinado, *mirada deliberadamente vacía*, como si no comprendiese mis preguntas, como si no tuviera verdaderamente nada qué decir. En resumen, como si nunca hubiera habido un pacto de amistad entre Hitler y Stalin.”³¹⁵ Se trata de un silencio deliberado que manifiesta la decisión de Walter no solamente de callar sino de ignorar lo que pudiera haber sucedido. Se observa también una relación entre la “mirada vacía” y el silencio, ¿algo parecido al vacío de la muerte? La

³¹³ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 89.

³¹⁴ *Ibid.*, pp. 89-90. Esta mención de una “relación” entre Hitler y Stalin hace referencia al “Tratado de no agresión entre el Tercer Reich y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas”, firmado el 23 de agosto de 1939, roto por Alemania en 1941.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 90. Las cursivas son mías.

mirada vacía se relaciona constantemente con los musulmanes, ¿por qué tiene el mismo calificativo la mirada del comunista alemán? ¿Qué se ha vaciado en él, qué habita esa “nada” que en los musulmanes era habitada por el abandono de sí mismos y eventualmente por la muerte? Acaso la negación, el vacío y la nada muestran otra forma de muerte: la de las convicciones, el abandono de los ideales.

El silencio por las decepciones ideológicas encuentra otro ejemplo en un testigo de los campos de reeducación soviéticos. En este caso también se trata de un testimonio previo que se ha topado con la negativa a ser comprendido y que pretende ser contado por Otto, un testigo de Jehová que critica la manía de las dictaduras de nombrar los campos de concentración como campos de reeducación, lo que incluye aquellos presidios soviéticos que tenían la misma “finalidad” de algunos campos del nazismo. A Otto le interesa que el narrador-personaje conozca a un testigo de esos campos soviéticos (un *raskolnik*), de modo que arreglan una cita para conocerse y charlar al respecto. Sin embargo, llegada la fecha, el testigo decide no presentarse. Cuando el narrador cuestiona a Otto la razón de la ausencia, éste le contesta que ante su negativa de escuchar (de entender lo que sería relatado) el *raskolnik* ha decidido callar. Hacia el final del pasaje, el narrador reflexiona sobre lo acertado de la afirmación de Otto: “Es verdad que no hubiera querido oír al *raskolnik*, que no hubiese querido escucharle. Para ser sincero del todo, creo que en cierto modo me sentí aliviado ante aquella negativa del viejo creyente. Su silencio me permitía permanecer en la comodidad de mi sordera voluntaria.”³¹⁶ Se trata de un silencio que deja tranquilas las conciencias y las convicciones políticas del momento narrado, que sustrae al personaje de una verdad que no está dispuesto a conocer y que curiosamente convierte a este testigo del

³¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

horror del nazismo en un no-receptor del horror de la dictadura soviética, de un testimonio que perturbaría sus convicciones, que en parte serán las que lo ayuden a sobrevivir.

Finalmente, el silencio en este tema también se encuentra cuando la realidad les da en la cara a dos antiguos creyentes del comunismo, Semprún y Jiri Zak, quienes veinticinco años después de los hechos narrados se encuentran en Praga. Semprún pregunta qué ha sido de los dirigentes comunistas Ernst Busse y Walter Bartel:

– ¿Y qué ha sido de Ernst Busse y de Walter Bartel?
Me mira con expresión sombría, de pronto se queda sin voz.
Pasa el tiempo, el silencio se espesa. Me refiero al silencio entre los dos, porque la *kavarna* está llena de gente, de humo, de música.³¹⁷

Lo que ha pasado con ellos es que fueron juzgados como traidores en los últimos procesos estalinistas, de modo que este silencio va más allá de expresar aquello que pasó en el campo y que no se puede contar, sino también de lo que pasó después y que cuesta trabajo admitir por la desilusión que trajeron consigo los crímenes cometidos por el estalinismo contra su propia gente.

Un último ejemplo de este silencio ante la decepción de las convicciones ideológicas y la negativa a admitirla se encuentra en la imposibilidad del narrador para hacer comprender a un lector que actualmente cuente con 17 años el entusiasmo que despertaba en los jóvenes de su generación el comunismo:

No sé cómo hacer comprender a un joven de hoy –ni siquiera si es posible, y aún menos si es útil–, a un joven de diecisiete años que esté en el último curso de filosofía, ahora que el comunismo no es más que un mal recuerdo, como máximo un objeto de investigación arqueológica; cómo hacerle sentir con toda su alma, con todo su cuerpo, lo que llegó a ser

³¹⁷ *Ibid.*, p. 280.

para una generación que cumplió los veinte años en la época de la batalla de Stalingrado, el descubrimiento de Marx.³¹⁸

Como puede verse, la imposibilidad no se encuentra en el testimonio mismo sino en el fracaso posterior de algo que en su momento anunciaba la posibilidad de hacer realidad una utopía. Lo que separa al receptor de la comprensión no es el desconocimiento, sino la brecha generacional y la historia misma.

Por último, me interesa mencionar la manifestación del silencio presente en la segunda parte de *El largo viaje*, donde parece que se lleva al extremo pues existe un cambio en la voz narrativa que deja claramente establecido el distanciamiento del autor y el personaje principal. Durante toda la primera parte la narración se realiza en primera persona, es Gérard quien narra, ese *alter ego* que ya de por sí omite o evita la identificación directa y sin reservas con el autor. Mientras que en la segunda parte se cambia a un narrador en tercera persona que conoce los pensamientos de Gérard, pero no desde la propia experiencia sino desde su omnisciencia. Este nuevo distanciamiento marca un énfasis al silencio aludido, pues el discurso de este narrador es el elemento a través del cual se transmite y en quien se esconde la voz del testigo que parece haber sido vencido por el horror de la experiencia y que decide guardar distancia con lo narrado; y a su vez, el distanciamiento contribuye a brindar de nuevas significaciones a los silencios textuales que se presentan en esta parte del relato.

Más allá del alejamiento que mencionaba, o tal vez reforzándolo, la sección se construye alrededor de dos elementos: el cuerpo y el silencio. Este silencio está introducido o anunciado por la muerte del chico de Semur; ya no hay un intercambio tan directo, el

³¹⁸ *Ibid.*, p. 143.

interlocutor también ha cambiado, o ha desaparecido y en su lugar ha sido introducido un nuevo chico anónimo cuya presencia parece subrayar la imposibilidad del diálogo: “Si se hubiera podido entablar esta conversación, si el de las SS no estuviera ahí, tan cerca, acechando, quizá con una sonrisa, un desfallecimiento, su compañero, quién sabe, hubiera podido explicar a Gérard que la música no suele faltar en el ceremonial de las SS.”³¹⁹

En la segunda parte, el silencio también connota la soledad y/o el abandono en que se encuentran los prisioneros, es también el anuncio de la muerte propia o ajena hacia la que se dirigen:

A medida que la columna penetraba en la ciudad, en filas de a seis, encadenados de dos en dos, se esparcía un silencio pesado. No se oía nada excepto el ruido de sus pasos. No había nada vivo excepto el ruido de sus pasos, el ruido de su muerte en marcha. Las gentes se quedaban inmóviles, en su sitio, petrificadas, al borde de las aceras. Algunos volvían la cabeza, otros desaparecían por las calles adyacentes.³²⁰

Ese “ruido de pasos” enfatizado es la alerta del peligro inminente, el anuncio de que la muerte se ha puesto en marcha, la “nada” que no se oye y que no vive es el nombre que designa el peligro y el destino hasta ese momento desconocido. El silencio pesado, y como tal inamovible e ineludible, manifiesta la presencia del peligro y el miedo de los prisioneros ante él, el movimiento mecánico de los verdugos y la posible vergüenza, incomprensión, impotencia o indiferencia de un pueblo derrotado, de un conjunto social dominado por los vencedores y petrificado ante esa marcha a la muerte.

Pero esa constante del silencio también permite al narrador manifestar las muestras de camaradería, de complicidad:

³¹⁹ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 238.

³²⁰ *Ibid.*, p. 232.

Se vuelve hacia el tipo de su derecha, y el tipo de su derecha lo ha visto todo, y se aproxima insensiblemente a Gérard para que Gérard pueda apoyarse en su hombro izquierdo, en su pierna izquierda. Esto pasará, le dice Gérard con el pensamiento, con la mirada, pues el de las SS sigue ahí, acechándoles, esto pasará, gracias, le dice Gérard sin abrir la boca, sin mover los labios, sin decirle nada, en realidad, sólo con la mirada, lo último que nos queda, ese último lujo humano de una mirada libre, que escapa definitivamente a las voluntades de los de las SS.³²¹

Ante la insuficiencia ya declarada del lenguaje, ante la necesidad de un nuevo lenguaje para narrar el horror concentracionario y más aún para poder comunicarse dentro del campo, el silencio no sólo se erige como la ausencia de comunicación, como su imposibilidad, sino que en casos como éste sugiere y presenta al lector las otras formas de comunicación no verbal que se desarrollan en los campos. Parece interesante que en este caso la mirada sea una forma de comunicación, pues no olvidemos que uno de los efectos del campo, de la estancia en él, será el vaciamiento de la mirada; mientras que en este caso la mirada aún contiene la libertad, es efectivamente un lujo humano que será abandonado por el habitante del *Lager*.

Por otro lado, la superación de la imaginación que los campos significan para quien no ha estado ahí también es referida por el narrador en tercera persona de esta parte de la novela. La diferencia es que ya no se trata de la referencia de quien tiene el temor de que no se le entienda, la limitación de la imaginación no es sugerida por el testigo, se trata de la certeza de quien observa de lejos y aún así conoce los detalles de lo observado, de quien tiene la cualidad de la omnisciencia y está consciente de que la irrepresentabilidad de los campos de concentración radica en los límites de la imaginación del receptor de la experiencia, del testimonio, pues quien ya ha estado en ellos sabe que toda manifestación del horror es posible:

³²¹ *Ibid.*, p. 238.

Muy pronto, cuando hayan franqueado los escasos centenares de metros que les separan todavía de la puerta monumental de este recinto, ya no tendrá sentido decir algo, no importa qué, que es inimaginable, pero por el momento siguen todavía trabados por los prejuicios, por las realidades de otro tiempo, que hacen posible imaginar lo que, en resumidas cuentas, resultará ser perfectamente real.³²²

La palabra ha dejado de funcionar, utilizarla para decir algo (la vida, la muerte, la fraternidad, el hambre, el horror) ya “no tendrá sentido”, pues lo presenciado a partir de ese momento supera toda idea preconcebida; las realidades han cambiado y han sido separadas por las puertas con las águilas hitlerianas que presenciaron la muerte de los niños judíos.

3.2.2. La función del silencio.

Más allá de lo que aquellos que han estudiado los diferentes testimonios de los campos de concentración digan, el silencio ha constituido para Jorge Semprún una forma de identificación, acercamiento y comprensión de esta experiencia extrema. Él mismo como receptor y como testigo ha experimentado el silencio como lenguaje, al menos así lo declara en el ensayo “Cultura judía y cultura europea en los umbrales del siglo XXI”, que en 1999 leyó ante la Fundación del Judaísmo Francés y donde dice:

Fue, pues, escuchando aquel silencio, escuchando aquella experiencia, como me acerqué, como me interesé y como a veces me identifiqué con la experiencia del pueblo judío, y pienso que, sin saberlo, por eso me han invitado ustedes aquí, a pesar de que sea un *goy* y más bien laico, e incluso cada vez más laico, porque aun así compartimos esa experiencia, compartimos ese silencio.³²³

Si el silencio en su experiencia como receptor ha sido tan relevante, no es descabellado pensar, en una intuición de lectura, que también lo sea en su emisión del testimonio. Ante

³²² *Ibid.*, p. 240.

³²³ Jorge Semprún, “Cultura judía y cultura europea en los umbrales del siglo XXI” en *Pensar en Europa*, Tusquets, Barcelona, 2006, p. 271.

esta intuición de lectura se inició el estudio que da como resultado este texto, y si atendemos al análisis realizado en la sección anterior, veremos que el silencio en las obras estudiadas no sólo está presente sino que se expresa de diferentes formas.

La primera es la que se presenta a través de las referencias textuales, es decir, en aquellos pasajes que mencionan el silencio directamente, ya sea como la respuesta de quienes han escuchado el testimonio, por ejemplo en el pasaje de las “muchachas inverosímiles” de la *Mission France*,³²⁴ ya sea como la manifestación de la imposibilidad de contar y/o la necesidad de callar como única forma de supervivencia al horror. Para esta forma de silencio propongo la categoría de **silencio textual**, mismo que se lleva a cabo en el ámbito de lo representado, es decir, forma parte de la presentación que hace el narrador de los acontecimientos, pues al ser la respuesta a ellos forma parte de la narración y por lo tanto de lo que los receptores del testimonio imaginamos. Así, la mención de este silencio nos permite visualizar el ambiente que se generó entre las chicas de la *Mission France* ante lo visto en su recorrido por Buchenwald, o la incomodidad generada en un comunista alemán cuando se le cuestiona sobre el periodo de relaciones entre Hitler y Stalin,³²⁵ o la perplejidad de los habitantes de Buchenwald que han escuchado el testimonio de un sobreviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz.³²⁶

Por otro lado, los textos presentan una segunda forma de silencio, aquel que se infiere de la narración y que yo propongo denominar como un **silencio aludido**. Considero que este silencio se encuentra en el ámbito de la representación, pues connota la imposibilidad de contar sin mencionarla, introduciéndola desde la omisión en lo

³²⁴ Véase *supra*, pp. 88-91.

³²⁵ Véase *supra*, pp. 98-100.

³²⁶ Véase *supra*, pp. 85-88.

representado. Este tipo de silencio se encuentra en los pasajes donde hay cambios bruscos en la anécdota, cambios temporales en lo narrado que desvían la atención de lo que se estaba contando originalmente o que llevan hacia recuerdos que, aunque relacionados, alejan al narrador y al lector de la situación que en general parece ser dolorosa para el testigo.³²⁷ A este tipo de silencio corresponden pasajes como el que refiere el encuentro entre Semprún y François,³²⁸ o el cambio abrupto de tema tras la narración de la llegada y muerte en el campo de concentración de unos niños judíos.³²⁹ Pero el ejemplo más significativo de este silencio se encuentra en el cambio de la voz narrativa en la segunda parte de *El largo viaje*,³³⁰ pues en éste se manifiesta la llegada al campo y, por lo tanto, al lugar donde la memoria es más lacerante para el testigo que parece no estar listo aún para contar su experiencia dentro de él, lo que genera un distanciamiento entre personaje-narrador y, más aún, enfatiza el distanciamiento entre autor y narrador. Otra forma de aludir se presenta en la narración a través de nombrar el horror o la muerte como la *nada*, el *vacío* de la mirada, el *algo* que ya no vale la pena decir, lo *pesado* del silencio, el *quizá* que llama a la reflexión, o a través de las conjunciones que apresuran una narración dolorosa.

Si puntualizamos las diferentes manifestaciones del silencio, cómo funcionan y lo que, en mi lectura, podrían estar significando, podemos mencionar que en el caso de *El largo viaje* el silencio textual pone ante el lector al menos tres significaciones y/o funciones. La primera de ellas es la ya antes mencionada imposibilidad de contar qué siente el testigo, imposibilidad que al ser manifestada por el silencio nos indica su necesidad de

³²⁷ Pero la presencia de las elipsis dentro de los textos también presenta una función diferente si se estudian desde la perspectiva de la memoria, al respecto véase el siguiente capítulo.

³²⁸ Véase *supra*, pp. 94-95.

³²⁹ Véase *supra*, pp. 90-92.

³³⁰ Véase *supra*, p. 101-102.

vivir y, conforme el narrador reflexiona al respecto, su decisión de vivir lejos de la memoria de la muerte.

En segundo lugar, pone de manifiesto la labor de testimoniar por los hundidos. En este caso, el silencio hace visible al lector la convicción de los testigos de que la experiencia plena de los campos de concentración sólo es poseída por aquellos que no han logrado sobrevivir al *Lager*; por lo tanto, quien emite este texto sólo posee un testimonio incompleto. Esta significación del silencio la encontramos en el pasaje que describe la llegada de los niños judíos al campo de Buchenwald, mismo que mezcla los dos tipos de silencio de que he hablado. El silencio textual se encuentra en la decisión que declara el narrador de contar por los hundidos, de romper su silencio para contar esta anécdota: “Es decir, que ahora, tras estos largos años de olvido voluntario, no sólo puedo ya contar esta historia, sino que debo contarla. Debo hablar en nombre de lo que sucedió, no en mi nombre personal.”³³¹ Por su parte, el silencio aludido está presente en el corte abrupto de la narración para cambiar de tema y en la velocidad lograda por la coordinación de oraciones con la conjunción y.

En tercer lugar, el silencio textual en esta novela indica una forma de testimonio que consiste en callar la palabra para que sean las imágenes las que hablen y quienes transmitan el testimonio: “Allí ya no les digo nada en absoluto, les dejo que miren.”³³² En ese mismo pasaje encontramos que el silencio como respuesta a lo que las chicas de la Mission France han visto es lo que logra transmitir el testimonio; su perplejidad, su angustia nos es

³³¹ Jorge Semprún, *El largo viaje*, p. 166.

³³² *Ibid.*, p. 76.

proporcionada a través de su silencio y, en última instancia, de su ausencia una vez concluido el recorrido.

En lo que se refiere al silencio aludido, *El largo viaje* lo incluye de dos maneras bastante significativas. En primer lugar, la utilización del personaje Gérard como *alter ego* de Jorge Semprún puede ser leída a partir de la imposibilidad de contar y de la necesidad de distanciamiento para poder romper el silencio voluntariamente impuesto. En segundo lugar, los saltos temporales contribuyen a anular la representación completa de las experiencias, de las reflexiones y de las sensaciones, fragmentan el discurso y, por lo tanto, omiten los alcances de dichas reflexiones, las huellas de las sensaciones y la crudeza de las experiencias. Es importante recordar que en esta novela la decisión de contar aún es muy velada, la utilización del *alter ego* sirve para indicar un titubeo en dicha decisión, por lo que el silencio aludido por los cambios de tiempo connota también la situación fragmentada de la memoria del testigo, pues el propio narrador refiere la situación fragmentada de su memoria: “Cuando pienso en todo aquello, se superponen varias capas de imágenes que provienen de lugares diferentes y de distintas épocas de mi vida”,³³³ y alude indirectamente a los elementos metaficticiales de la construcción narrativa, ya que mencionar la fragmentación de su memoria justifica la fragmentación de su relato. Si se va un poco más lejos en esta línea de lectura, podemos decir que el distanciamiento autor-personaje-narrador que se presenta en la segunda parte de la novela funciona como manifestación de los primeros intentos del autor por volver a lo que él denomina la “memoria de la muerte”, es decir, se trata de sus primeros pasos en el testimonio, lo que implica la desorganización

³³³ *Ibid.*, p. 164.

de la memoria como producto de los dieciséis años de olvido auto impuesto, olvido que a su vez se muestra al lector por medio de las constantes digresiones.

Por su parte, en *La escritura o la vida* se encuentra que el silencio textual se presenta para manifestar al menos tres elementos del testimonio. El primero de ellos es la respuesta del receptor: la angustia de las chicas de la Mission France, la perplejidad de los que han escuchado el relato del sobreviviente del *Sonderkommando* (que a su vez ayuda a ubicar al testigo también como receptor) y la incredulidad o fracaso ante un testimonio mal elaborado: “Al final permaneció sumido en un silencio embarazado. Embarazoso, también.”³³⁴

En este texto, el silencio también funciona para mostrar la imposibilidad misma del relato por parte del testigo. *La escritura o la vida* presenta al lector de manera más extensa la disyuntiva que para el autor significa la decisión de contar, de escribir o vivir, y una de las herramientas que utiliza para transmitir esa disyuntiva es el silencio. A su vez, mientras trata de justificar los dieciséis años de silencio que pasaron entre su experiencia y la escritura de su primera novela, desarrollará uno de los fragmentos metaficcionales del relato.

Como se vio en el análisis de la primera sección de este capítulo, a través del relato de la muerte de Maurice Halbwachs, Semprún muestra la presencia constante de la muerte por medio del silencio textual y a través de la relación que se establece entre palabra/silencio y vida/muerte. Pero el silencio también se establece como un medio para

³³⁴ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, p. 88. Lo que su vez dará pie al cuestionamiento de ¿cómo contar la experiencia de los campos para que los de fuera la entiendan? ¿cómo hacer el relato verosímil? Cuestiones a las que a través de la metaficción el narrador va dando respuesta a lo largo del texto.

transmitir el testimonio, se constituye como un nuevo lenguaje, un tipo de discurso que se presenta ante lo limitado del lenguaje convencional, ante la descripción del horror del *Lager*, porque como indica el narrador: “sólo un grito que proviniera del fondo de las entrañas, sólo un silencio de muerte habría podido expresar el sufrimiento”.³³⁵

Finalmente, el silencio textual en *La escritura o la vida* remitirá a la necesidad de testimoniar en lugar de aquellos que no han vuelto de los campos, de hablar por los hundidos, tal como sucede en el pasaje donde Semprún le cuenta a Jeanine, debido al no retorno de Jean Dessau, sus experiencias en el campo de concentración de Buchenwald. Dicho testimonio hace un paréntesis en su decisión de callar, pues la necesidad de hablar por el ausente resulta más fuerte que su necesidad de olvido.

En cuanto al silencio aludido, podemos mencionar que en esta novela no se encuentra tan frecuentemente como en la anterior; sin embargo, las veces que aparece sirve para crear lazos más fuertes con otros elementos del testimonio, como son los viajes de la memoria y los constantes saltos temporales que provoca, el proceso de deshumanización a que han sido sometidos a través del aislamiento, la intratextualidad en la obra de Jorge Semprún y, por supuesto, su marcado carácter autobiográfico.

Me parece importante señalar que en este texto el autor parece estar instalado más “cómodamente” en su labor de testigo, pues los demonios ya hace tiempo que comenzaron a ser exorcizados. También resalta su interés en el proceso de escritura que requiere esa labor testimonial; infiero que precisamente a esta aceptación de su labor como testigo se

³³⁵ *Ibid.*, p. 175.

debe la identificación que hace el autor con el narrador-personaje a través de la eliminación del seudónimo y la utilización de su propio nombre.

En cuanto a *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, también se encuentran manifestaciones de ambos tipos de silencio aunque se repite la situación de *La escritura o la vida*, donde el silencio aludido es un poco menos trabajado. En el caso del silencio textual, éste se encuentra expresando tres partes del testimonio; en primer lugar manifiesta la negativa de los personajes, incluyendo al narrador, de aceptar los fracasos ideológicos que se presentan durante su estancia en el campo, tal es el caso de los comunistas alemanes que vivieron la época de cercanía entre Hitler y Stalin. Dicha negativa también deja ver al narrador como receptor del testimonio; en esta ocasión, a diferencia de *La escritura o la vida*, se va a negar a recibir noticias de los campos soviéticos, de modo que se trata de un silencio que mantiene tranquilas las conciencias y las convicciones políticas del momento narrado, que sustrae al personaje de una realidad que no está dispuesto a conocer y que curiosamente convierte a este testigo del horror del nazismo en un no-receptor del horror de la dictadura soviética, de un testimonio que perturba sus convicciones.

Este primer tipo de silencio también deja ver la presencia de la muerte como parte integral de la experiencia de los campos, tal es el caso de la narración de la muerte de Maurice Halbwachs y la comparación que realiza con la casi muerte del llamado “Cristo del *kaddish*”, o de la referencia que se hace a las últimas palabras de François. En ambos casos se vuelve a llevar a cabo la relación entre palabra/silencio y vida/muerte que se encontraba en *La escritura o la vida* y que en este caso deja su mejor ejemplo en la reproducción de los últimos momentos de François:

A nuestro alrededor, en aquella sala de espera de la muerte, los estertores, los gemidos, las débiles exclamaciones de terror habían callado, habían ido apagándose unos tras otros. En torno a mí sólo quedaban cadáveres: carne para el horno crematorio. En un estremecimiento de todo su cuerpo, François abrió los ojos, habló. [...] Muy poco después su cuerpo adquirió una rigidez definitiva.³³⁶

Justamente esas últimas palabras de François son la declaración de la nada y, por lo tanto, del silencio de la muerte a la que se aproxima: “*Post mortem nihil est ipsaque mors nihil...*”³³⁷ A esta alusión hay que agregar la necesidad de testimoniar por los hundidos, misma que se representa en el encuentro entre François y Semprún, del cual surge una promesa de volver a ese recuerdo de la muerte a pesar de la necesidad de olvido.

La última función que tiene el silencio textual en esta novela es la de representar la imposibilidad de contar por parte de los diferentes testigos, aunque en este caso se podría afirmar que más que tratarse de la imposibilidad de contar es la negativa a hacerlo, como cuando los comunistas alemanes que se niegan siquiera a convivir con los deportados recientes y menos aun a contar los principios del campos y la época de relaciones entre Stalin y Hitler.

En relación con el silencio aludido, presente en la digresión que sigue al encuentro entre François y Jorge Semprún, nos hace ver la imposibilidad del narrador para representar el dolor que le produce la muerte de un personaje tan similar a él. El narrador personaje se evade en las memorias de fuera del campo y aleja al lector del momento central que da nombre al libro, nuevamente se presenta la dicotomía vida/muerte e implícitamente recordar/olvidar.

³³⁶ Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, pp. 234-235.

³³⁷ *Ibid.*, p. 236. ‘Tras la muerte no hay nada, y la muerte no es nada’.

Como puede verse, el silencio que se mantiene constante dentro de los tres textos es el silencio textual, el de la representación. Mientras que el silencio aludido ha ido disminuyendo de un texto a otro; pareciera que al ir disminuyendo lo silenciado la exploración de la memoria y, por lo tanto, lo representado, va en aumento; esto por supuesto no implica que ya no quede nada que callar o que la memoria resulte menos dolorosa. Lo que sí implica es que el hilo conductor de la narración resulta más estable y fluido en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* que en *El largo viaje*, lo que hace de esta última un testimonio más complejo. Así, el ejercicio de escritura abre paso a la memoria hasta que el testimonio surge en *El largo viaje* de forma predominantemente silenciada, en *La escritura o la vida* con un silencio que interactúa con otros aspectos del testimonio, con la intertextualidad y la metaficción, y en *Viviré con su nombre, vivirá con el mío* con un silencio que nombra aquello que ha quedado en el tintero y refuerza los elementos testimoniales de la novela.

3.3. Tiempo y memoria.

*No podré vivir siempre en esta memoria, François:
sabes muy bien que es una memoria mortífera.
Pero volveré a este recuerdo como se vuelve a la vida [...]*

Jorge Semprún, Viviré con su nombre, vivirá con el mío.

En los apartados anteriores se han considerado al silencio y al autor como elementos fundamentales en la realización del testimonio que Jorge Semprún lleva a cabo en las obras que constituyen el *corpus* de esta investigación, en ambos análisis se señaló el papel que tienen los saltos temporales que constantemente interrumpen la narración para conducir al

lector hacia anécdotas diversas; por esa presencia y relevancia es necesario considerar el manejo del tiempo en las diferentes situaciones representadas. Se puede ver que en los tres textos la mención y el manejo del tiempo narrativo y de lo narrado se encuentran directamente relacionadas con el ejercicio de memoria que el autor/narrador lleva a cabo en ellos. De este modo, las referencias al tiempo en ocasiones pueden tener el propósito de ubicar al lector en la anécdota, en otras ocasiones muestran a la memoria como refugio ante lo vivido (es decir, como medio de resistencia) o ante la necesidad de olvido (permite al narrador evadir o mostrar lo difícil del recuerdo), también son un recurso que permite el testimonio a partir de la metaficción en el relato; todas estas posibilidades funcionan en los tres textos y tienen en común una estructura parecida a la de un conjunto de muñecas rusas en la narración,³³⁸ es decir, las referencias al tiempo y/o los constantes saltos temporales facilitan al narrador la inclusión de varias anécdotas, una dentro de otra, que son introducidas por pequeños detalles, tal como puede suceder con la memoria que dispara el recuerdo a partir de la unión de pequeñas observaciones.

Un primer acercamiento a los textos que se estudian en este trabajo debe señalar que cada uno de ellos sitúa la anécdota principal, es decir, la que sirve de guía para el relato, en tiempos distintos en relación con la experiencia de Buchenwald. En *El largo viaje* la anécdota principal hace referencia a la experiencia **anterior** al campo, como el nombre lo indica; su objetivo es contar el traslado de la prisión de Auxerre hacia el campo de concentración de Buchenwald. En *La escritura o la vida* encontramos que la anécdota se encuentra en la vida **posterior** al campo, en el periodo de regreso y reinsertión en la vida cotidiana, lo que refuerza la reflexión sobre la labor de testimonio que el autor ha llevado a

³³⁸ En el caso de *Viviré con su nombre, morirá con el mío* el modelo variará un poco, por lo que se acerca más a la idea de relato marco y relato enmarcado.

cabo. Finalmente en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, la anécdota central relata lo sucedido en un lapso de cuarenta y ocho horas **dentro** del campo de concentración.

Para el desarrollo de este capítulo he optado por separar las observaciones realizadas en los tres textos, para posteriormente establecer semejanzas y diferencias en su manejo del tiempo y, por consiguiente, de la memoria.

3.3.1. *El largo viaje: ¿ordenando la memoria?*

Esta novela presenta el manejo del tiempo y de la memoria a partir de tres motivos básicos. El primero de ellos consiste en ubicar al lector en la temporalidad de lo que se está narrando, es decir, hace visible al lector que se introducirá la narración de un pasaje que no corresponde a lo que se presenta en la anécdota central del texto. Esta ubicación se realiza a partir del chico de Semur y de aquello que el narrador no puede contarle, pues en el momento del viaje aún no lo ha vivido. Encontramos tres ejemplos que son suficientemente ilustrativos. El primero forma parte del principio del relato donde se unen en un mismo plano narrativo el viaje que realiza con el chico de Semur hacia el campo de concentración, el recuerdo de la casi pérdida de una moto en el «Tabou» durante la Resistencia y la muerte de Julien, compañero en esta aventura de Gérard; este último suceso no puede ser contado al chico de Semur:

Ya te contaré esta historia dentro de un rato, te alegrará saber que no se perdió la moto. La llevamos hasta el maquis del «Tabou», en las alturas de Larrey, entre Laignes y Châtillon. Pero no te contaré la muerte de Julien. ¿Para qué contártela? De todos modos, *todavía no sé si* ha muerto Julien. Julien no ha muerto, *todavía*, va en la moto conmigo, nos largamos hacia Laignes bajo el sol del otoño, y aquella moto fantasma por los caminos otoñales trastorna a las patrullas de la Feld [...] No te contaré la muerte de Julien, tendría demasiadas muertes que contar. Incluso tú morirás, antes de que acabe este viaje. Antes de que regresemos de este viaje.³³⁹

³³⁹ Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 16-17. Las cursivas son mías.

En este fragmento ya encontramos la sugerencia de la dificultad del narrador para continuar el relato lineal, pues su punto de vista se establece no sólo después del viaje que realiza con el chico de Semur, sino también después de la experiencia completa del campo de concentración y de la vuelta a la vida, de tal manera que contempla el panorama completo de los acontecimientos que ignoraba en el momento del viaje que pretende narrar, incluso la muerte del chico de Semur. Se adelanta una parte importante del final de la novela, lo que se vuelve relevante, pues deja claro que lo importante en ella podría no encontrarse en esta anécdota, sino en el entramado completo que incluye la dificultad de narrar linealmente. El caos de la memoria del testigo se hace presente en la forma caótica de la narración. Pero la nota que permite al lector no perderse tempranamente en dicho caos se encuentra en el uso de la palabra “todavía”, misma que recuerda que no se está narrando ni el pasaje de la moto, ni la muerte de Julien, que el relato y el lector deben centrarse en la narración del viaje. Esta idea la confirmamos al prestar atención a una de las últimas frases del fragmento citado: “No te contaré la muerte de Julien”, porque eso no es lo importante y porque esa muerte llevaría más allá, a otras muertes, incluso la del chico de Semur. En este mismo fragmento es importante observar que la narración marco va dirigida al lector, a su receptor del testimonio, pero el relato enmarcado (recuerdo) del pasaje de la moto está y estará dirigido al chico de Semur, y así seguirá siendo en la mayoría de los recuerdos relatados.

Unas páginas más adelante nuevamente el lector se topa con la imposibilidad de confirmar algo al chico de Semur, pues la confirmación fue obtenida por el narrador después del viaje:

No conozco *todavía* el vino del Mosela. No lo probé hasta más tarde, en Eisenach. Cuando volvimos de este viaje. En un hotel de Eisenach, donde estaba instalado el centro de repatriación. Fue una noche curiosa, la primera de la repatriación. Para vomitar. En

realidad, nos sentíamos más bien desplazados. [...] Desplazados, pero muy como es debido, contando nuestras anécdotas a esos oficiales franceses que metían mano a las chicas. Nuestros ridículos recuerdos de hornos crematorios y de formaciones interminables bajo la nieve.³⁴⁰

De nuevo el uso del adverbio de tiempo “todavía” indica la conciencia y aviso de que se está adelantando a lo que pretende contar. Pero también hace referencia a la labor testimonial basada sólo en recuerdos, en el ejercicio de memoria que los sobrevivientes llevan a cabo desde su liberación y que resultan ridículos para quienes los escuchan e incluso para este testigo, pero por razones distintas, pues su demérito se encuentra en la imposibilidad de imaginar de quien los escucha y en lo increíble de lo vivido. El testigo no siente que vuelve a la patria, por el contrario, se sabe inadaptado a las circunstancias y al ambiente que lo rodea, ajeno a los soldados franceses, a las muchachas e incluso a esas anécdotas que en el ambiente del hotel parecen ridículas. También podemos señalar que en este fragmento ocurre una ubicación temporal y espacial, ahora no sólo especifica que esto no corresponde al tren en que se lleva a cabo el viaje sino al regreso de éste, a un hotel de Eisenach.³⁴¹

La ubicación de los recuerdos, de su lugar en la memoria se va a complicar conforme avanza la narración, por lo que se vuelve necesario para el narrador especificar a qué momento pertenece cada anécdota contada:

Más adelante, recuerdo —es decir, no lo recuerdo *todavía*, en esta estación alemana, pues *todavía* no ha ocurrido—, más adelante vi como no sólo era preciso apagar las luces. Había también que apagar el crematorio. Los altavoces difundían los comunicados que señalaban los movimientos de escuadras aéreas por encima de Alemania. [...] Pero todo esto pasó mucho más tarde. Después de este viaje. Por el momento estamos en esta estación alemana, y yo ignoro *todavía* la existencia y los inconvenientes de los crematorios, las noches de alerta.³⁴²

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

³⁴¹ Esta observación puede adquirir importancia si se toma en cuenta que en *La escritura o la vida* la ubicación temporal y espacial de lo que se cuenta serán constantes.

³⁴² Jorge Semprún, *El largo viaje*, pp. 36-37.

Podemos notar la importancia que el narrador da a la especificación del tiempo en que ocurrió cada cosa contada, al observar que el uso del adverbio “todavía” de los ejemplos anteriores ya no es suficiente, pues agrega un par de afirmaciones que resultan más contundentes: “Pero todo esto pasó más tarde. Después de este viaje”. También se observa que en este caso no es el chico de Semur quien le hace recordar lo que pasó después del viaje, específicamente en el campo, sino la espera en una estación de trenes donde han apagado todas las luces; un recuerdo introduce otro, y nuevamente vemos cómo una anécdota lleva a otra en un viaje caótico a través de la memoria.

El segundo motivo en el manejo del tiempo y la memoria está relacionado con la necesidad de ordenar esos recuerdos que se presentan de manera caótica, la necesidad de seleccionarlos y de marcar su relevancia o irrelevancia. El propósito de contar este viaje, de volver a él, es precisamente ordenar y seleccionar esos recuerdos:

Pero todavía estamos en la hora turbia de los recuerdos. Suben a la garganta, ahogan, debilitan la voluntad. Expulso los recuerdos. Hay otra solución también. Es aprovechar este viaje para seleccionar. Hacer un balance de todo lo que contará en mi vida, y de lo que no dejará ni rastro. El tren silba en el valle del Mosela, y dejo escapar los recuerdos ligeros. Tengo veinte años, puedo todavía permitirme el lujo de escoger en mi vida lo que asumiré y lo que rechazo. Tengo veinte años, puedo borrar de mi vida muchas cosas. Dentro de quince años los recuerdos serán menos ligeros. El peso de tu vida, tal vez, será algo irremediable. Pero esta noche, en el valle del Mosela, con el tren que silba y mi compañero de Semur, tengo veinte años y mando a la mierda el pasado.³⁴³

Tal parece que no sólo se refiere al viaje narrado sino al ejercicio de narrar, como se mostró anteriormente; los recuerdos se introducen uno en otro, Gérard está viajando en los recuerdos que ha ido acumulando a lo largo de quince años, aquellos que pesan y que tal vez busca exorcizar. Hizo ese balance durante el viaje a sus veinte años y en la narración de ese viaje hará un nuevo balance o al menos lo intentará, pues la traición de esa “hora

³⁴³ *Ibid.*, pp. 30-31.

turbia” volverá en la narración. Este proceso de clasificación va desde el antes del viaje, al que nombra como la prehistoria y el presente del viaje narrado, su experiencia de él, es decir, la historia: “Pienso en la calle Blainville. Ahora, aquello es la prehistoria. El espíritu absoluto, la reificación, la objetivación, la dialéctica del siervo y el señor, todo eso no es más que la prehistoria de esta otra historia real, donde está la Gestapo, las preguntas del tipo de la Feld y Vacheron. Vacheron también pertenece a la historia real.”³⁴⁴

Los recuerdos que ordena y presenta a lo largo de la narración no son dóciles o estáticos, por el contrario, parecen ser autónomos y traicioneros en varios planos, uno de ellos es la tendencia que tienen a reelaborarse: “El muchacho del bosque de Othe vino a pegarse a la puerta entornada, junto a mí. Si recuerdo bien –y no creo que este recuerdo haya sido reelaborado en mi memoria–, se hizo un gran silencio en la prisión. En el paso superior, el de las mujeres, se hizo también un gran silencio.”³⁴⁵ Como puede verse, el narrador no sólo es consciente de esta tendencia a la reelaboración sino que le hace dudar de la veracidad de los detalles que narra. Otra forma en que los recuerdos traicionan al narrador es a través de su presencia inesperada, asaltando la memoria de su protagonista:

Desde que llegué a Solduno, me había limitado a absorber el sol por todos los poros de mi piel y a escribir ese libro del cual ya sabía que sólo serviría para poner en orden mi pasado ante mis propios ojos. *Fue entonces, en Ascona, delante de mi café, de un auténtico café, y feliz bajo el sol, desesperadamente feliz con una felicidad vacía y brumosa, cuando recordé aquella parada en la pequeña ciudad alemana en el curso de este viaje. Hay que decir que, a lo largo de los años, algunos recuerdos me han asaltado en ocasiones con perfecta precisión, surgiendo del olvido voluntario de este viaje, con la pulida perfección de los diamantes que nada puede empañar.*³⁴⁶

En este fragmento se pueden observar dos cosas, la función que desde el regreso de este viaje ha tenido la escritura: poner en orden el pasado, fue así al regreso del campo con ese

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 128. Las cursivas son mías.

primer libro y parece ser así durante el relato de este otro texto que sí ha llegado a nuestras manos; y en segundo lugar, la ya mencionada traición de los recuerdos, mismos que se presentan en el momento menos esperado, cuando todo parece marchar tan bien que podría resultar imposible su presencia, hay un auténtico café (no como el del campo), hay sol, descanso y una felicidad que se desborda (desesperada), y en medio de estos elementos se instala el recuerdo de ese viaje que trae consigo lo contrario: hambre, frío, dolor, etc. Pero esta inesperada presencia no ha sido un caso único, es algo que tiende a repetirse, que “asalta”, toma por sorpresa en esos momentos en que no se le espera, son recuerdos involuntarios que roban esa “felicidad vacía” que se ha alcanzado momentáneamente.

Esos recuerdos que asaltan la memoria son constantes, vuelven una y otra vez, haciendo que su portador se cuestione y trate de explicarse su presencia y su retorno:

El chico de Semur había dicho: «Vamos, tío, reacciona», justo antes de que parase el tren en esta pequeña estación alemana, me acabo de acordar. He encendido un cigarrillo y me he preguntado *por qué aquel recuerdo volvía a surgir*. No había ninguna razón para que emergiera, pero quizá por ello surgió como un **punzante recuerdo**, en medio de este sol de Ascona, como una **aguda llamada** de la densidad de aquel pasado, pues tal vez era precisamente la **espesa densidad** de aquel pasado lo que convertía en vacía y nebulosa esta felicidad de Ascona, y de ahora en adelante todas las felicidades posibles. El hecho es que el recuerdo de la pequeña estación, el recuerdo de mi amigo de Semur afloró a la superficie. Permanecía inmóvil, saboreando a pequeños sorbos mi café una vez más, y *otra vez más herido de muerte por los recuerdos de aquel viaje*. El chico de Semur había dicho: «Vamos, tío, reacciona», y enseguida paramos en aquella estación alemana. Y en aquel momento se acercó a mi mesa una joven de linda boca pintada y ojos claros.³⁴⁷

El pasado que trae consigo este recuerdo punzante, espeso, denso, agudo, hiere a quien lo evoca, y el narrador agrega una característica más: es cíclico, vuelve una y otra vez, sin previo aviso, en el momento menos esperado pero siempre vuelve, a pesar de su portador. Se trata del pasado, pero sus características lo hacen determinante para el presente de la

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 130-131. Cursivas y negritas son mías.

narración y para la vivencia después del campo, de tal manera que es capaz de empañar y mezclarse con la felicidad del descanso en Ascona y con “todas las felicidades posibles”.

Esta aparición y vuelta constante del pasado hace consciente al narrador de la imposibilidad del olvido, le recuerda no sólo los acontecimientos sino también los intentos fallidos de olvidarlos y las consecuencias que genera su constante retorno, no sólo en su vida sino incluso en el relato:

Cuando acabe esta velada, cuando recuerde esta velada, en la que, de repente, el recuerdo agudo de aquel pasado tan bien olvidado, tan perfectamente hundido en mi memoria, me despertó del sueño que era mi vida, cuando intente contar esta confusa velada, atravesada de acontecimientos tal vez fútiles, pero repletos para mí de significado, advertiré que la joven alemana de ojos verdes, Sigrí, insensiblemente, se convierte en mi relato en el eje de esta velada, y luego de toda la noche. Sigrí, en mi relato, cobrará un particular relieve quizá naturalmente porque es, intenta con todas sus fuerzas ser, el olvido de aquel pasado que no se puede olvidar, la voluntad de olvidar aquel pasado que nada podrá abolir jamás, pero que Sigrí rechaza, expulsa de sí misma, de su vida, de todas las vidas de su alrededor, con su felicidad de cada momento presente, su aguda certeza de existir, opuesta a la aguda certeza de la muerte que aquel pasado hace rezumar como una áspera resina tonificante.³⁴⁸

Como ya mencioné, se trata de un asalto que saca a la luz la experiencia que durante mucho tiempo el testigo se ha dedicado a olvidar; también deja claro que su vida no es sólo aquella felicidad vacía de la que hablaba páginas atrás, sino también está conformada de este pasado agudo, denso e inolvidable. Cabe destacar que esta reflexión tiene un toque de metaficción, pues el momento en que advierte la importancia de Sigrí es precisamente el momento de la escritura. Asimismo, en este fragmento se enuncia indirectamente una forma de organización que tendrá el relato para recuperar la memoria y los recuerdos: la presentación en una especie de “muñecas rusas”, el recuerdo de la velada incluye a su vez la vuelta del recuerdo de aquel pasado que se intenta olvidar.

Pero este asalto de la memoria no resulta del todo claro, los recuerdos están fragmentados al grado que tienen la misma importancia que los sueños, reelaboraciones o

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 149-150.

retazos que se niegan a perderse en el olvido y que tampoco se revelan en su totalidad aunque se haga un esfuerzo por completarlos:

Después, el vacío. Desde hace dieciséis años, intento evocar aquellas horas que transcurrieron entre la conversación con el muchacho del «Tabou» y la noche de locura que nos esperaba, intento penetrar en la niebla de aquellas pocas horas que debieron transcurrir forzosamente, intento arrancar, brizna a brizna, la realidad de aquellas pocas horas, pero casi inútilmente. En ocasiones, como en un relámpago, me acuerdo, no de lo que sucedió, porque allí no sucedió nada, jamás sucedió nada en ningún momento de este viaje, sino de los recuerdos y los sueños que me han obsesionado o habitado a lo largo de aquellas horas que faltan a este viaje [...] De todo ello, no vuelvo a encontrar sino retazos.³⁴⁹

Esos asaltos del recuerdo son veloces, iluminan fragmentos y no la totalidad, como el relámpago en medio de la noche, para después dejar el vacío. En el caso de la memoria que permite narrar el viaje hacia el campo, lo que ilumina no son precisamente los acontecimientos del viaje, sino lo que este sobreviviente pensaba o recordaba durante el trayecto, lo que permitiría explicar los constantes cambios de anécdotas y la aparente imposibilidad de permanecer en el marco del viaje. Pero también hay ocasiones en que la luminosidad del recuerdo ha sido tanta que deslumbra por su claridad, que abruma al testigo y le señala que al ser un acontecimiento que va más allá de lo imaginable se vuelve también algo con pocas posibilidades de ser transmitido en su totalidad:

(Más tarde, y siempre, en los repliegues de la memoria más secreta, mejor protegida, esta llegada a la estación del campo, entre los bosques de hayas y los grandes abetos, explotó de repente, como un enorme chisporroteo de luz fulgurante y de ladridos rabiosos. En mi recuerdo se produce siempre, todas las veces, una estridente equivalencia entre los ruidos y la luz, el rumor, hubiera apostado, de decenas de perros ladrando y la cegadora claridad de todos los focos proyectores, inundando con sus luces heladas este paisaje de nieve. [...] Tanta desmesura impresionaba la imaginación. Todavía hoy, de modo imprevisto, en los más banales momentos de la existencia, estalla este chisporroteo en la memoria. [...] Y si le preguntan a uno: «¿En qué piensas?», porque se ha quedado petrificado, tiene que responder: «En nada», desde luego. En primer lugar es un recuerdo difícilmente comunicable, y además, hay que arreglárselas solo.)³⁵⁰

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 203-204.

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 219-220.

Y es que la imposibilidad de transmitir lo que la memoria ha traído a la mente del testigo no sólo se debe a lo que hay que contar, a la inmensidad del relato que en otras ocasiones ha mencionado, sino también a las tantas veces mencionada incomprensión de quien escuche; además existe una necesidad de olvido para poder vivir, tal como más adelante se mencionará en *La escritura o la vida*.

La selección de los recuerdos no es exclusiva de este sobreviviente, otros testigos la realizan por la amargura que en ellos ha dejado la experiencia, por el peso que han dado a lo negativo de la experiencia, que ha eliminado parte de su ser:

«No le conozco a usted», dice ella. Le digo que yo la he reconocido enseguida, es decir, que supe enseguida que la conocía, incluso antes de reconocerla. Sigue llorando en silencio. «Yo no sé quién es usted», vuelve a decir, «déjeme sola.» «Usted no sabe quién soy yo, pero una vez me reconoció», le digo. Recuerdo su mirada de antaño, en la calle Vaugirard, pero no, ya no tiene aquella mirada implacable. [...] «Usted se había extraviado», le digo, «no sabía cómo encontrar la estación de Montparnasse. Yo la ayudé.» Entonces ella me mira y grita, casi: «Nadie me ha ayudado nunca». Tengo la sensación de que todo ha terminado, que debo marcharme. «A mí» le digo «a mí me han ayudado siempre». «Nadie», dice ella, «nunca». La miro y veo que es sincera del todo, que está completamente convencida de lo que dice. [...] Sigue luego un silencio, y es preciso que me vaya de una vez. «¿Está usted seguro de haberme visto en la calle Vaugirard, en el 42?», dice. Hago un gesto con la mano. «Si usted lo ha olvidado, es como si no la hubiera visto.» «¿Cómo?», dice ella. «Si usted lo ha olvidado, es cierto que no la he visto. Es verdad que no nos conocemos.» Después de decir esto me levanto. «Ha sido un malentendido», le digo, «perdóneme.» «No recuerdo», dice, «lo lamento.» «No tiene importancia», le digo, y me voy.³⁵¹

En este caso, la selección de recuerdos se centra en la negación de un hecho, señala lo profundo de las huellas que ha dejado la experiencia del *Lager* (ha cambiado su mirada), a la vez que muestra la diferencia que puede existir entre los sobrevivientes. Por un lado la “desmemoria” como producto del horror del campo y su proceso de deshumanización, de ese *nadie* y el *nunca* que condensan la muerte en todas sus formas, la indiferencia de quienes no hicieron nada por ayudar, así como el arraigo del rencor y/o la desesperanza; por

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 97-98.

otro lado, la selección del narrador muestra su fortalecimiento y reconocimiento en la experiencia, la mirada hacia delante a pesar de lo que no se ha logrado olvidar. Asimismo, hace patente que no todos comparten los mismos recuerdos y la necesidad de recuerdo, pues el olvido equivale a negar lo sucedido, sobre todo en lo que a estos acontecimientos se refiere.

Como ya antes mencioné, el ir y venir en el tiempo y, por lo tanto, en la memoria, en ocasiones estará organizado como las muñecas rusas, es decir, un recuerdo dentro de otro, marcando un constante devenir que asemeja al caos de esta memoria sorprendida por el recuerdo. Esa presencia cuasi-simultánea de los recuerdos suele tener como principio introductor al chico de Semur:

Por lo visto encuentro muy sencillo que haya comprendido esto, que me recuerda a alguien de otro tiempo. Por lo visto todo lo encuentro normal esta noche, en este hotel de Eisenach de un encanto envejecido.

–Venga a verme a Semur –dice ella–. Hay árboles altos, una larga alameda por entre los árboles y tal vez hasta hojas muertas. Con un poco de suerte.

–No lo creo –le digo–, no creo que vaya.

–*Qué noche, Dios mío, esta noche no acabará nunca* –decía el chico de Semur.

Bebo un largo trago de coñac francés y era la cuarta noche de viaje hacia ese campo de Alemania, cerca de Weimar. De repente oigo música, una melodía que conozco muy bien y ya no sé dónde estoy. ¿Qué pinta aquí «In the shade of the old Apple tree»?³⁵²

Como se puede observar en este caso, la conciencia de que se trata de la coincidencia de varios momentos en un mismo instante narrativo se encuentra justamente cuando toma la palabra el chico de Semur, quien murió al final del viaje y que no estaba en aquel hotel de Eisenach bebiendo coñac, del mismo modo que el narrador no puede estar bebiendo coñac en la cuarta noche de aquel viaje interminable a su lado. Así, se puede concluir que se trata de al menos dos momentos diferentes, el primero en el hotel de Eisenach con la chica que le recuerda al chico de Semur y que introduce el segundo momento, la cuarta noche del viaje.

³⁵² *Ibid.*, pp. 86-87. Las cursivas son mías.

El narrador va a ser consciente de la mezcla de estos momentos cuando le parece incongruente la presencia de la canción «In the shade of the old Apple tree», presencia que a su vez anula la evocación del viaje y le hace volver a la charla con la chica que lo ha invitado a Semur.

Pero no solamente la presencia del chico irrumpe en medio de un diálogo que nada tenía que ver con él, sino que también sucede al revés, en medio de una charla entre el chico de Semur y Gérard irrumpen recuerdos de otro tiempo, mezclándose entre los diálogos:

– ¿Qué quiere decir –pregunto al chico de Semur– tener el corazón muerto?

Era hace un año, poco más o menos, en la calle de Vaugirard. Ella me dijo: «Tengo el corazón muerto, estoy como muerta por dentro». Me pregunto si su corazón ha vuelto a vivir de nuevo. Ella no sabía si podría quedarse mucho tiempo en casa de aquellos amigos. Tal vez se haya visto obligada a ponerse de nuevo en marcha. Me pregunto si no ha hecho este viaje ya, este viaje que estamos haciendo el chico de Semur y yo.

–No sabría decirte –dice el chico de Semur–, ya no sientes nada, es como un hueco, como una piedra pesada en el lugar del corazón.

Me pregunto si ella ha hecho finalmente este viaje que estamos haciendo. *Todavía no sé* que, de todas formas, si ha hecho este viaje, no lo habría hecho como nosotros. Pues para los judíos hay otra manera de viajar, eso lo vi más tarde. Pienso en ese viaje que tal vez ella ha hecho de una manera vaga, pues *todavía no sé* de manera precisa qué clase de viajes obligan a hacer a los judíos. Lo sabré más adelante, de manera precisa.

Tampoco sé que volveré a ver a esta mujer una vez más, cuando estos viajes hayan sido olvidados.³⁵³

En este caso se presentan cuatro momentos: la charla con el chico de Semur durante el viaje, la charla con la mujer extraviada (de la que ya hemos hablado antes), el conocimiento que tiene de cómo realizan los judíos esos viajes y la introducción a su reencuentro con la mujer israelí, al cual aludí en páginas anteriores. Los dos primeros funcionan a partir del diálogo que conduce al recuerdo de aquella mujer, los otros dos se apoyan en la fórmula que ya antes se observó: “todavía no sé” o “tampoco sé”, que indican que estos dos

³⁵³ *Ibid.*, pp. 94-95.

momentos corresponden al después del viaje, cuando el chico de Semur ya ha muerto y cuando estos viajes han sido olvidados.

Un efecto similar se encuentra en la narración que hace respecto al dolor que siente durante el viaje y que a su vez lo remite a su infancia:

Desde que amaneció, tengo la impresión de que mi cuerpo se va a quebrar en mil pedazos. Siento cada pedazo por separado, como si mi cuerpo ya no fuera un todo. Los dolores de mi cuerpo se diseminan a los cuatro vientos. Recuerdo que cuando era niño, en aquel gran salón de peluquería adonde nos llevaban, no lejos del Bijenkorf, en la Haya, me esforzaba en sentir frente a mí, [...] las vibraciones de la rasuradora eléctrica o el escalofrío del filo de la navaja de afeitar en los pómulos y en la nuca. Era un gran salón de peluquería de caballeros, con una buena decena de sillones frente a aquel largo espejo que ocupaba toda la pared de enfrente. [...] Ahora que lo pienso, en la gran sala de desinfección del campo había el mismo sistema de rasuradoras que corrían en una especie de riel. Pero allí no había sillones, claro está. Me sentaba en el sillón, en aquel salón de peluquería al lado del Bijenkorf, y me relajaba. [...]

Hoy, sin embargo, ya no necesito jugar dolorosamente a dispersar a mi alrededor mis propias sensaciones corporales, hoy todos los pedazos rotos y pisoteados de mi cuerpo se diseminan a los cuatro vientos de este horizonte restringido del vagón.³⁵⁴

En este fragmento se presentan nuevamente cuatro recuerdos, los cuales, a diferencia del fragmento anterior, siguen la misma estrategia narrativa a la manera de las muñecas rusas; esos cuatro momentos son: su infancia, el viaje, la llegada al campo y el momento de la escritura; no son presentados de forma lineal y según fueron vividos, por el contrario, ejemplifican el desorden que provoca el asalto de los recuerdos del que se habló anteriormente y el desorden de la memoria. Así, el punto de partida es el momento del viaje y ese amanecer que por fin ha llegado pero que trajo consigo la conciencia del dolor; este dolor diseminado le hace trasladarse a su infancia, cuando intentaba concientizarse plenamente de las sensaciones producidas por las rasuradoras eléctricas; la organización en línea de esas rasuradoras y los sillones de la peluquería lo llevarán, en el momento de la escritura (“Ahora que lo pienso”), a reflexionar sobre el parecido que guarda con la sala de

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 124-126.

desinfección del campo; esta reflexión permite que nos describa brevemente cómo recuerda que era la sección de las rasuradoras eléctricas en dicha sala y al marcar la diferencia entre la peluquería y el campo (“Pero allí no había sillones, claro está.”) nuevamente se traslada a su infancia: “Me sentaba en el sillón, de aquel salón de peluquería”. Finalmente, tras concluir la remembranza de su proceso de concientización infantil, vuelve al viaje y al dolor diseminado en el vagón. De este modo, los cuatro recuerdos se entrelazan de la siguiente manera:

Viaje → Infancia → Escritura → Campo → Infancia → Viaje

Un recuerdo incluye al otro y al final todos vuelven al viaje que constituye la anécdota central de esta novela.

Dentro del mismo texto, el narrador muestra su conciencia de esta superposición de los recuerdos que, al igual que en su memoria, se hacen presentes en su escritura, reflexión que resulta metaficcional pues explica la organización del relato:

Hoy, diecisiete años después de aquel viaje, cuando recuerdo aquel día, en el transcurso de aquel viaje de hace diecisiete años, en que trataba de imaginar qué clase de vida podía hacerse en un campo de concentración, se superponen imágenes diversas, capas sucesivas de imágenes. Del mismo modo que, cuando un avión pica hacia tierra, hacia la pista de aterrizaje, atraviesa varias capas de formaciones nubosas, a veces pesadas y espesas y otras algodonosas y lateralmente iluminadas por los rayos de un sol invisible, o entra, entre dos capas de nubes, una franja de cielo libre y azul, por encima del aborregamiento algodonoso en el que se va a hundir después, en su vuelo hacia tierra firme. Cuando pienso hoy en todo aquello, se superponen varias capas de imágenes que provienen de lugares diferentes y de distintas épocas de mi vida. Primero están las imágenes que se fijaron en mi memoria durante los primeros días que siguieron a la liberación del campo, aquellos quince días en los que se puede ver el campo desde fuera, desde el exterior, con una mirada completamente nueva, aun cuando seguía viviendo dentro de él, estando en su interior.³⁵⁵

Dentro de esta novela también se presenta una primera muestra de la memoria como punto de fuga, punto que se va a desarrollar con mayor constancia en los otros dos textos analizados. Los recuerdos sólo son escalas que la memoria hace al recordar y narrar el viaje

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 163-164.

hacia el campo de concentración y su vida como exiliado: “La librería de Nijhoff, los olores a encerrado, el crujido de las páginas arrugadas, el calor adormecedor tras la larga carrera flanqueando los canales helados, entre los fantasmas de árboles despojados por el invierno, no era más que un alto, una parada relativamente breve, en este interminable viaje del exilio.”³⁵⁶

Antes de concluir esta revisión de *El largo viaje*, merece la pena observar lo que sucede en la segunda sección del texto y el cambio de la voz narrativa de la primera a la tercera persona, cambio que no necesariamente ha implicado la omnisciencia del narrador, pues el tiempo que ha transcurrido durante el viaje sigue siendo relativo y no será aclarado por él:

Gérard intenta todavía contar los días de este viaje que termina, las noches de este viaje. Pero todo está terriblemente enmarañado. En Dijon no pasaron más que una noche, de eso está seguro. Luego viene la niebla, poco más o menos. Entre Dijon y Compiègne hubo al menos un alto. Recuerda una noche pasada en un barracón, en el interior de un cuartel, o de un edificio administrativo cualquiera, vetusto y destartado.³⁵⁷

Este narrador nos presenta la intención que tiene Gérard de guardar en su memoria los acontecimientos que le rodean y que más tarde contará, como vimos en la primera parte del libro y en los relatos que analizaremos más adelante:

Gérard siente que el frío empieza a paralizarle, que el frío se apodera, como un reguero de lava helada, de todo el interior de su cuerpo. Hace un esfuerzo para no cerrar los ojos, para fijar bien en su memoria las imágenes de esta larga avenida flanqueada de altas columnas, la masa sombría de los árboles y las construcciones, más allá de la zona luminosa. Se dice que semejante aventura no sucede frecuentemente, que hay que aprovecharla al máximo, llenarse bien los ojos con estas imágenes.³⁵⁸

Imágenes que no son precisamente parte de este relato y que habrán de esperar un poco más para ser compartidas por el testigo.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 207.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 228.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 237.

3.3.2. *La escritura o la vida: la memoria inagotable.*

Dentro de este texto el tiempo y la memoria son presentados de cuatro formas principales: la primera corresponde a la conciencia del tiempo que muestra el narrador a través del establecimiento de fechas exactas; la segunda, nuevamente consiste en la reutilización de un sistema parecido al de las muñecas rusas, donde un recuerdo es introducido por otro; la tercera se realiza a partir de la idea de que el narrador posee una memoria de contenido inagotable y que en ocasiones puede parecer cíclica; finalmente, la cuarta presentación del tiempo se encuentra directamente relacionada con los elementos metaficcionales de la obra.

La conciencia del tiempo será presentada a través de la explícita intención de establecer las fechas exactas de los acontecimientos; así dentro de un mismo pasaje vamos a encontrar la sensación de traición de la memoria que ya se veía en *El largo viaje*, unida a la lucha del narrador por dejar clara la fecha del acontecimiento:

Puedo estar seguro de la fecha del 14 de abril, puedo afirmarla con total seguridad. Sin embargo, el periodo de mi vida que va de la liberación de Buchenwald a mi retorno a París es confuso, está invadido por brumas de olvido. De imprecisión, en cualquier caso. He echado a menudo la cuenta de los días, la cuenta de las noches. Siempre llego a un resultado desconcertante. Entre la liberación de Buchenwald y mi retorno a París transcurrieron dieciocho días, no hay vuelta de hoja. Pero en el recuerdo, sin embargo, perduran contadísimas imágenes. Brillantes, qué duda cabe, iluminadas por una luz cruda, pero envueltas en un halo espeso de sombra nebulosa. Suficientes para llenar unas pocas y breves horas de una vida, pero no más.³⁵⁹

Y es que la confusión de la memoria, esos recuerdos agolpados se hacen visibles al momento de la narración y vuelven imperante la necesidad de dejar clara la fecha de que se habla, así como del acontecimiento narrado: “Aquella mañana –no la del 12 de abril, entendámonos, que es el día que me topé con Stalin: otra mañana cualquiera entre el 14 y el 19 de abril, únicos días respecto a los cuales tengo referencias precisas–, aquella mañana de

³⁵⁹ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, pp. 39-40.

la que estamos hablando, me habían sacado del sueño con la llamada de mi nombre, insistente.”³⁶⁰

Pero no solamente se trata de establecer las fechas de los grandes acontecimientos, para eso se puede recurrir a los libros de Historia, sino también de aquellos que permiten al narrador contar su vivencia de esas fechas significativas y los días que las rodearon y/o gestaron; desde esta perspectiva aprovecha la oportunidad de reflexionar acerca de la diferencia que existe entre el recuerdo como vivencia y la Historia como memorización:

Unos días más tarde, el 8 de mayo de 1945, bajo un sol radiante, atravesé el patio del hospicio del Kremlin-Bicêtre.

Era el día de la victoria sobre los ejércitos nazis, como probablemente todo el mundo recordará. Y aunque no lo recuerde, puede haber memorizado esta fecha. Acordarse y memorizar fechas no es lo mismo. Tampoco se acuerda uno de la batalla de las Navas de Tolosa y sin embargo es una fecha que se tiene memorizada.

Por mi parte, yo me acuerdo realmente del 8 de mayo de 1945. No se trata meramente de una fecha para manuales escolares. Me acuerdo del cielo radiante, de lo rubias que eran las chicas, del fervor de las multitudes. Me acuerdo de la angustia de las familias arracimadas y afligidas en la entrada del Hotel Lutétia, esperando a sus allegados, que todavía no habían vuelto de los campos.³⁶¹

Al mismo tiempo que marca esta diferencia entre recuerdo y memorización, el narrador está validando su carácter de testigo pues nadie le ha contado los detalles, no ha memorizado la fecha sino que la recuerda, se acuerda “realmente” de los detalles de ese día y de aquellos días que lo rodearon, forman parte de sus vivencias.

Este mismo establecimiento de fechas va a permitir al narrador contextualizar su relato, recalcando nuevamente su valor como testigo al mismo tiempo que pone en perspectiva lo que es realmente relevante en su narración:

La conocí en 1939, con motivo de un congreso de *Espirit*. Antes del verano, pero después de la derrota de la República española. Fue en Jouy-en-Josas, si recuerdo bien. Mi padre había sido corresponsal general del movimiento personalista de Mounier en España. Asistía a ese congreso, le acompañé. Yo tenía quince años, estaba interno en el liceo Henri-IV

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 128-129.

desde la caída de Madrid en manos de las tropas de Franco. El encuentro se celebraba sin duda durante unas vacaciones escolares. Tal vez las de Pascua, se podría comprobar. O durante un fin de semana. Pero la fecha exacta carece de importancia. La guerra de España estaba perdida, nosotros en el exilio, la guerra mundial no iba a tardar en empezar: eso es lo esencial. Recuerdo que la sombra de su proximidad se cernía sobre todos los debates del congreso de *Espirit*.³⁶²

Esta necesidad de establecer las fechas así como de validar su recuerdo de ellas, alcanza una expresión plena en el momento en que el narrador menciona cómo ordena su memoria para dejarlas claras; en este caso no solamente se está validando como testigo sino también como narrador, incidiendo en la estructura metaficcional que es predominante en este texto:

En cualquier caso, si quiero establecer la fecha de mi último día en Buchenwald –aquel en que volví a acordarme de Wittgenstein y de la sentencia abrupta y hueca de su *Tractatus*–, más me vale partir del final de la historia para ir remontando el decurso del tiempo mediante unos puntos de referencia indiscutibles. Y el final se sitúa precisamente el 1 de mayo.

[...]

La víspera, el 30 de abril, por lo tanto, había pasado el día en Saint-Prix, en la casa donde mi familia había vivido bajo la Ocupación, en la colonia que une Montlignon a Saint-Leu y a la que alude Victor Hugo en un poema célebre. La antevíspera, indefectiblemente, había llegado yo a París. Pasé la noche en la Rue du Dragon, en casa de Pierre Touchard. Y el día antes, el 28, el convoy de camiones de la misión Rodhain había llegado al campo de repatriación de Longuyon. [...] Así, de una cosa a otra, llego a la conclusión de que el 27 de abril, víspera de mi regreso a Francia a través de Longuyon, a pesar de mi capacidad fundamental a ser considerado como un repatriado, fue el día dedicado a recorrer la distancia que media entre Eisenach, punto de partida del convoy, y Frankfurt, donde pernoctamos en un barracón de un campo para personas desplazadas. Por lo tanto, ésa es la conclusión de este breve itinerario, el 26 de abril es el día en que Yves Darriet vino a buscarme para conducirme a Eisenach: mi último día en Buchenwald.³⁶³

Es importante destacar que una vez establecida la fecha exacta de su último día en Buchenwald, el narrador va a continuar con la anécdota que dos páginas antes ha dejado interrumpida. Esta remembranza cronológica permite contextualizar el relato y dotarlo de la verosimilitud que goza aquel que no ha memorizado fechas sino que las recuerda como parte de sus experiencias.

³⁶² *Ibid.*, p. 161. En esta misma cita se puede notar que el narrador indirectamente está aludiendo a sus experiencias intelectuales, mismas que fueron mencionadas en el apartado correspondiente a la construcción del “yo”.

³⁶³ *Ibid.*, pp. 192-193.

Al igual que en *El largo viaje*, otra forma de hacer referencia al tiempo y la memoria en *La escritura o la vida* es a partir de la utilización de una estructura que imita a las muñecas rusas, un recuerdo que incluye y guía hacia otro, con lo que se muestra en el texto la desorganización y traición de la memoria de quien narra:

Usted es estudiante, supongo. ¿Pero estudiante de qué? –preguntó el teniente Rosenfeld.

Eso me recordó algo, un episodio remoto.

–De filosofía –le dije mientras recordaba ese remoto episodio.

– ¿Le hace sonreír la filosofía? –preguntó el teniente Rosenfeld.

Yo había sonreído, aparentemente.

Pero no era la filosofía lo que me había hecho sonreír. En todo caso, no la de mis estudios en la Sorbona. Las clases de Le Senne no podían suscitar la más mínima sonrisa, ni siquiera retrospectivamente. Más bien un discreto bostezo. Era el recuerdo surgido en el momento de responder lo que me había hecho sonreír.

Había corrido por el largo subterráneo. Descalzo, sobre el suelo de cemento irregular. Desnudo, completamente desnudo: desnudo de la cabeza a los pies. En cueros vivos. Como todos los demás deportados de mi convoy, que corrían conmigo. [...]

Dos años antes, cuando jugaba con el equipo de primera de mi club, en el campeonato francés de baloncesto, ya me las había visto con los chicos del B.B.C.R. Me acordaba perfectamente de los hermanos Fabrikant y del resto de sus compañeros de equipo. Muy buenos jugadores de baloncesto, por cierto, esos hijos de inmigrantes rusos blancos. Los había oído hablar entre ellos, en los vestuarios o en la pista, y no cabía albergar duda alguna: esos tipos jóvenes que nos hostigaban para que nos diéramos prisa (la única palabra de su lengua que se mezclaba con los *Schnell*, *Los*, *Scheisse* alemanes, era *Bistro*, por supuesto) hablaban ruso entre ellos. [...]

Pero no era este recuerdo el que me había hecho sonreír, como se comprende sin dificultad. Era la palabra «filosofía», la idea de que yo era estudiante de filosofía, tal como acababa de declararle al teniente Rosenfeld. Es que, al final de aquella larga carrera por el pasillo subterráneo de Buchenwald, el día de mi llegada al campo me habían hecho la misma pregunta y yo había dado la misma respuesta.³⁶⁴

En este extenso paseo por la memoria, el narrador nos sitúa en tres planos narrativos: el diálogo con el teniente Rosenfeld que lo lleva al recuerdo de su llegada al campo (segundo plano), llegada que a su vez le ha recordado un campeonato de baloncesto de su época escolar (tercer plano). En este caso los recuerdos se presentan de la siguiente manera:

Teniente Rosenfeld → Campo → Campeonato → Campo → Teniente Rosenfeld

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 96-101.

Con este breve esquema se puede ver que el manejo de estos recuerdos es circular, pues empieza en la anécdota de su charla con el Teniente haciendo una pausa en la memoria para después continuar con la anécdota.

Pero ese viaje de la memoria no siempre va a presentarse de forma desordenada en la narración, sino también en la memoria del narrador:

El mundo se borró a mi alrededor en una especie de vértigo. Las casas, la multitud, París, la primavera, las banderas, los cantos, las consignas coreadas: todo se borró. Comprendí de dónde provenía la tristeza que me afligía, a pesar de la impresión engañosa de estar ahí, vivo, en la Place de la Nation, aquel 1 de mayo. Y es que precisamente no estaba del todo seguro de estar ahí, de haber vuelto realmente.

Una especie de vértigo me arrastró consigo en el recuerdo de la nieve en el Ettersberg. La nieve y el humo en el Ettersberg. Un vértigo perfectamente sereno, lúcido hasta el desgarramiento. Me sentía flotar en el futuro de ese recuerdo. Siempre había ese recuerdo, esa soledad: esta nieve en todos los soles, este humo en todas las primaveras.³⁶⁵

El recuerdo que vuelve una y otra vez, que se agolpa en la memoria, se hace presente en la narración, y el narrador es consciente de su presencia pues, según dice, así ha sido desde su regreso del campo. Esta superposición de recuerdos es constante, se trata de una memoria que resulta inagotable para quien la posee y que requiere de tiempo no solamente para ser asimilada (si es que eso es posible) sino también para ser contada:

Puede decirse de todo de esta experiencia. Basta con pensarlo. Con ponerse en ello. Con disponer del tiempo, sin duda, y del valor, de un relato ilimitado, probablemente interminable, iluminado –acotado también, por supuesto– por esta posibilidad de proseguir hasta el infinito. Corriendo el riesgo de caer en la repetición más machacona.³⁶⁶

Indirectamente este breve fragmento hace alusión al proyecto de escritura de Jorge Semprún; los campos de concentración y su experiencia en ellos hacen que la escritura sea inagotable y recurrente el tema, tal como lo muestran sus propias obras. Pero el punto nodal de esta memoria inagotable se encuentra en el elemento que todos los testigos consideran

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 156.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

esencial del campo: la muerte; la cual se coloca como punto de partida y vuelta del recuerdo y, por lo tanto, del testimonio:

Comprendí que la muerte volvía a estar en mi porvenir, en el horizonte del futuro. Desde que había regresado de Buchenwald –y más exactamente aún: desde que en Ascona, había abandonado el proyecto de escribir–, había vivido alejándome de la muerte. Se situaba en mi pasado, más lejana a medida que iban pasando los días: como la infancia, los primeros amores, las primeras lecturas. La muerte era una vivencia cuyo recuerdo se iba desdibujando.

Vivía en la inmortalidad desenvuelta del aparecido.

Esta sensación se modificó más adelante, cuando publiqué *El largo viaje*. A partir de entonces la muerte seguía estando en el pasado, pero éste había dejado de alejarse, de desvanecerse. Al contrario, se volvía presente otra vez. Empezaba a remontar el curso de mi vida hacia esta fuente, esa nada originaria.

De repente, el anuncio de la muerte de Primo Levi, la noticia de su suicidio, invertía radicalmente la perspectiva. Volvía a ser mortal. Tal vez no sólo me quedarán cinco años de vida, los que me faltaban para alcanzar la edad de Primo Levi, sino que la muerte se inscribía de nuevo en mi porvenir. Me pregunté si iba a seguir teniendo recuerdos de la muerte. O bien tan sólo presentimientos a partir de entonces.³⁶⁷

Así, la experiencia de la muerte en un primer momento se sitúa en el pasado del narrador, pero una vez que se hace presente como una posibilidad futura se encuentra relacionada con la memoria que implicó la escritura (publicación de *El largo viaje*) y la muerte de otros sobrevivientes, en este caso de Primo Levi. Este anuncio de la muerte, de su propia finitud, también determinará el paso del tiempo y la conciencia que se tiene de él; es un elemento que marca un antes y un después en la memoria y en la personalidad del narrador, pues ha dejado una huella tan profunda que parece situarse en la eternidad del pasado:

Han transcurrido dos años desde que Julia me hizo descubrir la poesía de Bertolt Brecht. Sólo dos años. Tengo la impresión, sin embargo, de que una eternidad nos separa de aquella primavera, de aquella noche de primavera en la Rue Vasconti. Una certidumbre me pasa por la cabeza, sonrío. Una certidumbre incongruente pero serena. Una eternidad, sin duda: la de la muerte. Dos años de eternidad mortal me separan de aquel que yo era en la Rue Visconti. Aquel, aquel otro, que escuchaba a Julia recitar poemas de Bertolt Brecht.³⁶⁸

El tiempo en la vida de este sobreviviente de Buchenwald se ha vuelto tan relativo que se confunde con la eternidad, pero al ser contabilizado no corresponde con todas las

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 266.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 120.

experiencias que se han acumulado. Al observar este pasaje, no está de más recordar que este *otro* construido en la narración cuestiona su verdadero regreso a la vida de fuera, su existencia y, como podemos ver, el tiempo que parece condensar demasiado (en sólo dos años) el paso por la experiencia de la muerte; asimismo, a través de este pasaje y de la reflexión que incluye, el narrador declara su no correspondencia con aquel que era dos años antes de su estancia en Buchenwald.

Al igual que en *El largo viaje*, en *La escritura o la vida* el narrador plantea la posibilidad de realizar una selección de recuerdos; sin embargo, ha pasado el tiempo y esos recuerdos que se consideraron eliminados volvieron como en una especie de *boomerang*:

Desde hacía quince años, ya nunca más había caído la nieve sobre mi sueño. La tenía olvidada, reprimida, censurada. Controlaba mis sueños, había expulsado de ellos la nieve y el humo sobre el Ettersberg. A veces, sin duda, un dolor agudo, breve, me había atravesado el corazón. [...] A veces, un dolor agudo como la punta de un estilete me había asestado de golpe en el corazón. Quizás al escuchar un solo de Armstrong. Alguna vez al pegarle un bocado a una hogaza de pan negro. Al fumar hasta quemarme los labios una colilla de Gitane. [...] Pero a veces, brutal, deliciosamente, surgía el recuerdo: la colilla de *machorka* compartida con los compañeros, circulando de mano en mano, droga dulce de la fraternidad.³⁶⁹

Esta memoria que traiciona, que vuelve en el momento menos esperado a pesar de haberla creído controlada hasta en los sueños, se detona por detalles que podrían parecer insignificantes (el solo de Armstrong, el pan negro, un cigarrillo) pero que representan lo más significativo de la experiencia, pues en su momento fueron los asideros que lo mantuvieron con vida y que ahora sirven para recordar al narrador, y al lector, que el tiempo transcurrido no ha sido sinónimo de olvido sino que, al igual que la muerte, trae consigo la fortaleza del recuerdo.

Pero esta misma memoria infinita tiende a ser cíclica, o podríamos decir que es infinita porque es cíclica; vuelve una y otra vez trayendo consigo las cicatrices del pasado

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 259.

pero también sus fortalezas, de tal manera que años después de la liberación, al volver a Buchenwald dice:

No puedo decir que estuviera emocionado, el término es demasiado débil. Supe que volvía a casa. No era la esperanza lo que tenía que abandonar, en la puerta de este infierno, sino todo lo contrario. Abandonaba mi vejez, mis decepciones, los fracasos y los errores de mi vida. Volvía a casa, quiero decir, al mundo de mis veinte años: a sus iras, a sus pasiones, a su curiosidad, a sus risas. A su esperanza, sobre todo. Abandonaba todas las desesperaciones mortales que se van acumulando en el alma, a lo largo de una vida, para recobrar la esperanza de mis veinte años que la muerte había arrinconado.³⁷⁰

Se trata de una vuelta en el tiempo, no sólo a través del recuerdo, sino a través del espacio físico, un retorno que le permite recobrar todo aquello que la experiencia le hizo olvidar y que marcó en su personalidad el antes y después que mencionaba al hablar de Julia y la poesía de Bertolt Brecht; a través de esta vuelta en el tiempo, el narrador se permite eliminar el balance que arroja saldos en contra (decepciones, fracasos y errores) para volver al lugar al que considera pertenecer, en Buchenwald vuelve a la verdadera vida que le fue arrebatada y a su condición de estudiante de filosofía, vuelta que a su vez eliminará la sensación de desplazado que le ha invadido desde su salida del campo.

Una de las características de este viaje en la memoria del testigo es que, al igual que la experiencia (o como producto de ella), sólo puede ser realizado en soledad, nadie le puede acompañar ni alcanzar en el pasado; así lo expresa cuando hacia el final del texto regresa a ese pasado y se instala en él para concluirlo:

De repente, ya no conseguían seguirme. Se quedaban rezagados, atascados en la nieve profunda. De repente, yo tenía veinte años y caminaba muy deprisa entre los torbellinos de nieve, aquí mismo, pero muchos años antes. Aquel remoto domingo, cuando Kaminsky me convocó a la reunión donde escuchamos al superviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz.

Me desperté, en la habitación del Hotel Elephant.

Ya no estaba soñando, había regresado a ese sueño que había sido mi vida, que será mi vida.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 311.

Me encontraba en el cuchitril acristalado de Ludwig G., el *kapo* del barracón de Buchenwald. Estaba solo, todos los demás compañeros se habían marchado. La luz de una lámpara iluminaba débilmente las manos de Ludwig que descansaban sobre la mesa. Permanecíamos callados, y en ese silencio todavía retumbaba el eco del relato del superviviente de Auschwitz.³⁷¹

En este fragmento, el autor ha superpuesto el sueño, la estancia en el hotel Elephant y la reunión al rededor del testimonio del sobreviviente de Auschwitz, tal vez con el objetivo de mostrar a al lector que el recuerdo no solamente remite a los acontecimiento en sí, sino a las sensaciones que producen en él: la de juventud, de la soledad y el impacto del silencio.

La última manifestación del tiempo y la memoria dentro de *La escritura o la vida* se relaciona estrechamente con los elementos metaficcionales que dominan en el texto. De modo que el narrador menciona que también en el proceso de escritura se hace presente la superposición de recuerdos, mismos que se convierten en marcas del estilo narrativo, haciendo que los saltos temporales presentes en el texto (¿y en otros textos?) se conviertan en reflejo del caos de la memoria que intenta relatar su experiencia:

Mi problema, que no es técnico sino moral, es que no consigo, por medio de la escritura, penetrar en el presente del campo, narrarlo en presente... Como si existiera una prohibición de la figuración en presente... De este modo, en todos mis borradores la cosa empieza dentro del campo. Y cuando por fin he conseguido llegar al interior, cuando estoy dentro, la escritura se bloquea... Me alcanza la angustia, vuelvo a sumirme en el vacío, abandono... Para volver a empezar de otro modo, en otro lugar, de forma distinta... Y el mismo proceso vuelve a repetirse...³⁷²

Este ir y venir en la memoria, el corte abrupto entre recuerdo y recuerdo puede también ser visto como una estrategia de evasión por parte del narrador, quien trata de esquivar y silenciar la angustia que le produce. Pero la memoria se niega a ser seleccionada y

³⁷¹ *Ibid.*, p. 327. Al concluir el relato con la mención del testimonio del superviviente de Auschwitz, el narrador también esta dando cuenta de la importancia de lo que se cuenta y de la necesidad de que ese retumbar de la voz del testigo se siga reproduciendo a partir de todos los testimonios y en sus receptores.

³⁷² *Ibid.*, p. 182. Este fragmento, tomado como una especie de poética, explicaría los diferentes momentos en que se ubica la anécdota central de los tres relatos que constituyen el *corpus* de esta investigación, aspecto que fue mencionado al principio de este capítulo. No habría que olvidar que *Viviré con su nombre, morirá con el mío* es un texto posterior, de modo que esta imposibilidad de narrar el adentro del campo parecería ya haber sido superada.

organizada, traicionando la voluntad de olvido de quien la posee y mostrando una vez más que se trata de una memoria cíclica que requiere una labor infinita de escritura:

A pesar de los rodeos, de los ardides del inconsciente, de las censuras deliberadas o involuntarias, de la estrategia del olvido; a pesar de las huidas hacia delante y de las interferencias del recuerdo; a pesar de tantas páginas ya escritas para exorcizar esta experiencia, volverla por lo menos parcialmente habitable; a pesar de todo eso, el pasado seguía conservando su resplandor de nieve y de humo, como el primer día.³⁷³

Además se puede observar que el paso del tiempo no sólo tiene repercusiones en la memoria sino también en el proceso de escritura, pues en ocasiones va a permitir la corrección y reelaboración del relato. Habrá que recordar que muchas veces el asalto de los recuerdos va unido a la necesidad imperiosa de escribir:

Por otro lado, el momento mismo de la escritura, el presente inmediato en el que se inscriben las palabras, las frases, las tachaduras, las repeticiones y los fallos del texto, tampoco viene mal. Pues de este libro, nacido de improviso en un vértigo de la memoria el 11 de abril de 1987 –unas horas antes de oír por la radio la noticia del suicidio de Primo Levi –, de este libro estoy corrigiendo una última versión siete años más tarde, día más, día menos: en el desasosiego que despierta de nuevo en mí el paso del mes de abril.³⁷⁴

Por último, en este texto el elemento metaficcional se marca especialmente cuando el narrador decide congelar el tiempo de lo narrado para recordar, para reflexionar e incluso para establecer su estatus de escritor omnipotente, de modo que al contar los pormenores de la ceremonia en que recibió el premio Formentor por la publicación de *El largo viaje* decide hacer una pausa para hablar de su expulsión del Partido Comunista de España y de Milena Jesenskà:

Carlos Barral está delante de mí. Me tiende un ejemplar de mi libro en español, *El largo viaje*. Me dice algo que no comprendo en el acto. Que no acabo de captar. Todavía estoy inmerso en mis recuerdos de Praga, en las imágenes íntimas de mi último paseo por Praga, unas semanas antes.

[...] Pero no voy a hacer esperar más a Carlos Barral.

Lleva un tiempo indefinido de pie junto a mi mesa, con el ejemplar español de mi novela en la mano. Una sonrisa en los labios, petrificada. Voy a devolver vida, colores, movimiento a Carlos Barral. Hasta voy a escuchar las palabras que trata, hasta el momento en vano, de

³⁷³ *Ibid.*, p. 248.

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 275-276.

hacerme oír. Es muy magnánimo por mi parte: un Dios de la narración no suele conceder la palabra a los personajes secundarios de su relato, por temor a que abusen y hagan lo que les venga en gana, creyéndose protagonistas y perturbando así el curso de la narración.³⁷⁵

Dentro de esta parte del texto, que en sí es mucho más extensa que los párrafos citados, el narrador hace partícipe al lector de sus viajes en la memoria, ya no solamente en el texto y las anécdotas contadas, sino también, como narrador-personaje, dice lo que está pensando y/o recordando durante el hecho narrado. Asimismo, deja en claro que es consciente de lo que puede hacer como autor, de modo que juega con el tiempo de la narración: la congela, la adelanta o la atrasa a su gusto.

3.3.3. *Viviré con su nombre, morirá con el mío: un recuerdo de cuarenta y ocho horas.*

En esta novela el manejo del tiempo es relativamente distinto del utilizado en los textos anteriores ya que, a diferencia de ellos, en ésta la narración se enmarca dentro de un rango específico de tiempo: cuarenta y ocho horas. La anécdota principal se ubica dentro del campo de concentración y se retoman acontecimientos del pasado, presente y futuro del campo y de los personajes que participaron en ella. La novela inicia tratando de delimitar el lapso que envuelve los acontecimientos que se van a relatar, pero, a diferencia de *La escritura o la vida*, no se establecerán fechas exactas, sólo aproximadas, pues incluso en ese momento la realidad de lo que se vivía estaba mezclada con la ficción de los sueños:

Aquello empezó el día anterior.

O sea, el sábado por la mañana, a una hora difícil de precisar. De pronto sonaron unos golpes sordos, insistentes, mientras dormía profundamente. Un sueño se había coagulado en torno a aquel ruido. Clavaban un ataúd en algún lugar del fondo de mi sueño, más o menos hacia la izquierda, a lo lejos, en el oscuro territorio del sueño.

Yo sabía que estaba soñando, sabía qué ataúd se clavaba en aquel sueño. Sabía sobre todo que me iba a despertar, que aquellos golpes repetidos – ¿un martillo en la madera del ataúd?– me despertarían de un momento a otro.³⁷⁶

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 288-290.

³⁷⁶ Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, pp. 21-22.

Hay que señalar que aun cuando apenas está ubicando el inicio de la anécdota, el narrador no deja de dar un salto hacia atrás, pues todo “empezó el día anterior” al día referido en el inicio del texto, lo que anuncia su posterior organización.

Por su parte, el tiempo que abarca la anécdota central va ser señalado por uno de los personajes, Kaminsky: “–Tenemos dos días –añadió Kaminsky–. Pister tenía prisa, se iba de viaje. La nota no se entregará a la *Politische Abteilung* hasta el lunes [...] –Tenemos tiempo hasta el lunes –repitió Kaminsky.”³⁷⁷ Y más adelante es el mismo personaje quien informa al protagonista el plan que se seguirá:

–Sí, hoy no pasa nada. Puedes seguir durmiendo. Esta noche te presentas en la *Arbeitsstatistik*, tal como esperan, para el otro turno. Pero mañana domingo, después de la lista de las doce, nosotros nos encargaremos de ti. Vas a ingresar en la enfermería con una enfermedad grave y súbita... Ya veremos cuál. O sea, que cuando pasen lista el lunes por la mañana, constarás oficialmente como uno de los enfermos del *Revier*. Luego, según las noticias que tengamos, o vuelves a la vida del campo, después de cuarenta y ocho horas o unos cuantos días de ausencia justificada, o desapareces. Si la nota de Berlín es verdaderamente inquietante, hay que tratar de hacerte morir administrativamente.³⁷⁸

De esas cuarenta ocho horas ya se nos ha contado lo principal, las situaciones se desarrollarán tal como Kaminsky ha indicado, pero la intención de la narración no está centrada en ese lapso y en la posible desaparición del narrador; el relato se alarga y se detiene en los intermedios de esas horas, en los recuerdos que surgieron a lo largo de esos dos días y en cómo se ven a la distancia aquellos años. Así, este nuevo ejercicio de memoria a través de la escritura encuentra la presentación del tiempo a partir de tres estrategias: la memoria como forma de evasión, como forma de validación del relato y, en menor medida, como elemento metaficcional.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 24-25.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

La memoria como forma de evasión también la encontramos desde el inicio del texto y directamente relacionada con la importancia de los domingos en Buchenwald, pues es el único día en que los internos gozan de unas cuantas horas de “tiempo libre”:

Un domingo de diciembre: sol de invierno. [...]

Furtivamente, al sol, en la ausencia del viento mortífero, era posible olvidar, pensar en otra cosa. Eso me dije al llegar al lugar de la cita, ante el barracón de las letrinas colectivas. Uno podría decirse que acababan de pasar lista, que tenía por delante, como todos los domingos, unas cuantas horas de vida: una fracción apreciable de tiempo que no iba a pertenecer a los SS.

Uno podría cerrar los ojos al sol, imaginarse con qué llenar aquel tiempo disponible, milagro semanal.³⁷⁹

Así, los domingos se constituyen como tiempo de olvido, tiempo disponible, tiempo de imaginar, como horas de vida para los habitantes de Buchenwald; un domingo también era el día ideal para hacer memoria de tiempos pasados, de lo que era la vida antes del campo:

Nunca había pan suficiente como para ‘hacer memoria’, como se hubiera dicho en español. Y enseguida volvía el hambre, insidiosa, invasora, como una sorda pulsión de náusea.

Sólo podía hacerse memoria con recuerdos. Con lo irreal, es decir, con lo imaginario.

Por eso el domingo los deportados se reunían en pequeños grupos de vecinos o compañeros para contarse comilonas. Nadie podía acordarse de la sopa del día anterior, ni de la de aquel mismo día –desaparecidas sin dejar huellas en olvidados rincones del cuerpo–, pero era posible reunirse para escuchar contar a alguien en detalle el banquete de boda de la prima Dupont, que se había celebrado cinco años antes. Un solo día podía saciarse en el recuerdo.³⁸⁰

Los domingos eran el día en que la memoria permitía la evasión de las condiciones adversas en que se vivía dentro del campo; a través del recuerdo de comidas pasadas se evadía el hambre presente y constante. Pero los domingos también eran el punto de unión entre diferentes memorias, el día para compartir los recuerdos comunes a partir de la poseía o de otras manifestaciones artísticas que recordaban la patria: “En principio nuestros

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

espectáculos sólo estaban destinados a la pequeña comunidad española, a la que podían dar el consuelo nostálgico de algo propio, de la memoria compartida.”³⁸¹

Pero la memoria y los recuerdos que en ella habitan no solamente permiten evadir momentos vagos de la experiencia en Buchenwald, también permiten al narrador evadirse de lo que está relatando, de su propio recuerdo; un claro ejemplo se encuentra en el reconocimiento entre François y el narrador dentro del *Revier*, esta evasión, mencionada en el capítulo anterior de este trabajo, la realiza a partir de la enumeración de sus puntos en común y de los divergentes, reflexión que poco a poco lo va alejando del momento en que sucede el encuentro hasta llegar a un futuro lejano, inalcanzable para François, que aleja al narrador por completo de ese encuentro y del impacto que le produce, conduciéndolo hasta el afuera del campo: “Unos meses más tarde, en los primeros días de aquel hermoso mes de mayo de 1945, una carta de Jacqueline B. llegó a mi nombre a la dirección de mi familia: 47 Rue Auguste-Rey, Gros-Noyer-Saint-Prix, Seine-et-Oise. Hacía poco que yo había vuelto de Buchenwald.”³⁸²

Pero también la memoria trae consigo la posibilidad y el deseo del recuerdo, es decir, ya no se trata de la memoria que traiciona la vida del testigo o que sólo trae consigo

³⁸¹ *Ibid.*, p. 173.

³⁸² *Ibid.*, p. 231. Ya había mencionado esta observación a partir de la reflexión sobre el silencio, en ese apartado señalaba que: François se encuentra al borde del silencio definitivo mientras que Semprún le promete la memoria, el no olvido, a pesar de su posterior silencio de supervivencia. Pero el silencio real de esta parte de la novela se encuentra en las líneas posteriores, pues a partir de las últimas líneas la narración comienza a desviarse hacia los libros que justamente han tenido en común, plantea un paralelo vivencial, físico e intelectual, cuenta las convergencias y divergencias en los gustos literarios e incluso habla de los conocidos en común; como es costumbre una anécdota lleva a otra y poco a poco se aleja de este encuentro mortuario hasta que llega a la figura de Jacqueline B. y la última vez que la vio. Este alejamiento puede ser interpretado como una evasión del reconocimiento, evasión que inicia en el momento justo en que hace su promesa de testimoniar, de modo que es una forma de silenciar algo tan doloroso como la muerte de una especie de *alter ego*, de una versión de él mismo que no logró sobrevivir.

la presencia del dolor y de la muerte, también es la salvaguarda de aquellos momentos que ha decidido conservar:

Hans Magnos Enzensberger me regaló su ejemplar de *Absalom! Absalom!*

Lo tengo siempre al alcance de la mano, por si acaso.

En recuerdo de Enzensberger y de nuestros recuerdos comunes. Más de tres decenios de recuerdos comunes, desde Cuba en 1968, cuando asistimos juntos a la instauración por Fidel Castro del partido comunista de tipo leninista que necesitaba para transformar una revolución democrática –que había podido prescindir perfectamente de esa clase de partido para triunfar sobre el dictador Batista– en un sistema de socialismo real.

En recuerdo de la lectura de Faulkner, hace tanto tiempo, en Buchenwald, de aquellas noches de diciembre de 1944, cuando los soldados norteamericanos no cedieron ni un palmo de terreno en Bastogne, a pesar de no ser fanáticos.³⁸³

En este relato, la memoria y el recuerdo también van a permitir al narrador dotar de validez a su texto. En las secciones que corresponden al silencio y especialmente en la que corresponde a la configuración de un “yo” dentro de la narración, se habló de la necesidad del narrador (y del autor) de dotar de veracidad a su relato, y ahora podemos añadir que uno de los elementos que permiten esta validación es el establecimiento de fechas, ya sea de fechas históricas, ya sea de fechas que sólo para él resultan significativas pero que lo ubican en un espacio-tiempo que efectivamente existió. Así, cuando habla de la biblioteca de Buchenwald y defiende su existencia, no solamente recurre a otros testimonios, sino al momento de creación del campo y a sus objetivos iniciales, incluyendo por supuesto el año de su edificación:

Eso no era de extrañar: cuando se creó el campo de Weimar-Buchenwald en 1937, los jerarcas nazis quisieron hacer de él un modelo de campo de reeducación. Con este propósito, para que sirviera al *Umschulung* de los militantes y jefes antifascistas internados en la colina del Ettersberg, se instaló una colección de libros nazis en la biblioteca del campo.³⁸⁴

Este recurrir a las fechas también le permite poner en la perspectiva del lector la agonía de sus compañeros, tal como sucede con la muerte de Maurice Halbwachs, que morirá casi tres

³⁸³ *Ibid.*, p. 116.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 109.

meses después de haber caído en la ataraxia de su enfermedad: “Pero aquel día Maurice Halbwachs no conseguía reaccionar ante mis preguntas, participar en una conversación. Estábamos a fines del mes de diciembre de 1944, no iba a morir hasta mediados de marzo de 1945, semanas más tarde, pero ya estaba sumido en una inmovilidad soñolienta, atarácica.”³⁸⁵

El narrador de este relato, el *otro* construido por el autor, también recurre a su conciencia del tiempo y a las fechas exactas de los acontecimientos que cuenta para dar a conocer sus acercamientos intelectuales, la evolución de sus convicciones ideológicas y como apoyo para demostrar que esas convicciones pertenecen a su juventud más temprana y fueron adquiridas de forma casi autodidacta, tal como se mostró al hablar de la configuración del «yo». De modo que encontramos declaraciones como: “Así pues, Emmanuel Levinas me descubrió a Husserl y a Heidegger en el invierno de 1940-1941. Leí todo lo que era accesible a estos autores y todo lo que se había escrito sobre ellos [...]”³⁸⁶ Y páginas más adelante dirá que su descubrimiento de las obras de Karl Marx sucedió entre 1941 y 1943, siendo este un acontecimiento de especial importancia en su vida.³⁸⁷

Otra función de las fechas históricas unidas a su experiencia de ellas será la de justificar o aclarar el uso de términos como “fachas” dentro de su escritura, sin que esto pueda ser considerado anacrónico en el momento narrado:

Tengo que interrumpir a Manglano por un segundo: «fachas» no es un anacronismo, aunque lo parezca. Aunque esta manera familiar de decir fascistas es, en efecto, muy posterior a la

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 128-129.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 135.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 143. Nuevamente no valida solamente su participación en la historia, sino también su calidad de testigo veraz y confiable. Tal vez una forma de entender esta necesidad de validar el relato se encuentre relacionada con la inminente ausencia de testigos que confirmen sus declaraciones, no olvidemos que éste es un texto publicado por primera vez en 2001, casi sesenta años después de la liberación de Buchenwald.

fecha de mi conversación con Manglano, no es un anacronismo. En español se dice ‘fachas’ por fascistas desde la guerra civil de 1936.³⁸⁸

Asimismo, recurre a las fechas para validar sus recuerdos más personales que, aunque tienen su anclaje en fechas históricas, sólo corresponden a su intimidad; debido a la subjetividad que esto implica, no quiere dejar cabos sueltos acerca de la época a la que se refiere, por lo que proporciona la fecha exacta al lector:

En mi memoria infantil, el 14 de abril de 1931, día en que se proclamó la República en España, y en la que su hermano menor, Miguel Maura, salió de la prisión de Madrid, la cárcel Modelo, para convertirse en ministro de la Gobernación del nuevo régimen, mi madre colgó en los balcones de nuestro piso, de la calle Alfonso XI –en el que iba a morir unos meses más tarde– banderas con los colores republicanos: rojo, amarillo y morado.³⁸⁹

Los recuerdos, la memoria y el tiempo incluidos en la novela no solamente hacen referencia a una forma de evasión o a la validación del relato, también permiten al narrador incluir los elementos metaficcionales que explican la organización de este o de otros textos, tal es el caso de *El largo viaje*, pues según declara, la idea para organizar esa novela viene originalmente de François:

«Si salgo de aquí y escribo, aparecerás en mi historia», decía. «¿Estás conforme?» « ¡Pero si no sabes nada de mí!» le respondí. «¿De qué te voy a servir en tu historia?» Sabía lo suficiente, afirmaba, para hacer de mí un personaje de ficción. «Porque te convertirás en un personaje de ficción, amigo mío, aunque no invente nada.»
Quince años después, en Madrid, en un piso clandestino, seguí su consejo y empecé a escribir *El largo viaje*. Inventé al chico de Semur para que me hiciera compañía en el vagón. En la ficción hicimos aquel viaje juntos para borrar mi soledad en la vida real.³⁹⁰

También ese elemento metaficcional incluido o introducido a partir del tiempo y de las fechas, permite al narrador delimitar su relato:

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 178-179. No hay que ignorar el hecho de que en este mismo pasaje se muestra el carácter metaficcional de las referencias al tiempo.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 243.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 213. A partir de esta declaración ha surgido una incógnita; si la tomáramos literalmente ¿podríamos decir que a partir de la lectura de *Viviré con su nombre, morirá con el mío* el elemento metaficcional de *El largo viaje* se encuentra velado en la presencia del chico de Semur y su papel como detonador de los recuerdos?

Pero no conté mi vida a Jiri Zak en Praga, en 1969, cuando se desplegaba la nueva glaciación de la sociedad checa, después de la invasión de las tropas soviéticas. O sea, que no hay razón alguna para que la cuente aquí, para que diga todo lo que se agita en mi memoria, en mi alma –en la medida en que sea posible distinguir una de otra– en la evocación de Louis Armstrong.³⁹¹

Resulta relevante observar que al igual que en *La escritura o la vida*, dentro de esta novela se establece una relación del recuerdo con ciertos elementos que disparan el ejercicio de memoria y su superposición; en este caso la música de Louis Armstrong permite presentar el encuentro con Jiri Zak en Praga, el momento de la escritura y, de forma censurada, los recuerdos que el narrador relaciona con Armstrong. Del mismo modo, la presencia de otras melodías hace al narrador evocar el pasado, causando incluso la confusión que vuelve necesario establecer desde qué año se está recordando: “Por eso no reconocí la melodía, pero la letra de pronto me resultó familiar. *Der Wind*, claro, *der Wind hat mire in Lied erzählt*... No era Zarah Leander, era Ingrid Caven, el 28 de noviembre de 2000, en el teatro Odéon.”³⁹²

A partir de la comparación entre esta novela y los otros dos textos analizados es posible observar que mientras aquellos presentan una estructura parecida a la de las muñecas rusas para organizar los recuerdos dentro del relato, ésta parece recurrir a una organización de relato marco y relato enmarcado:

Aquel cerdo no sabe nada de mí: se lo voy a explicar.

No estaba allí en aquella noche de septiembre de 1943, en el bosque de Othe. Tropezamos con un control de la *Feldgendarmerie* cuando transportábamos un cargamento de armas y de explosivos que habían lanzado en paracaídas a la Jean-Marie Action. Bajo el fuego cruzado de la emboscada, nos vimos obligados a abandonar los Citroën pato, con los neumáticos reventados por las ráfagas de armas automáticas [...] Mientras, todos los demás, cargados como mulos, nos llevamos las armas y los explosivos, transportándolos hasta el escondite previsto: unos quince kilómetros de recorrido en el bosque nocturno, bajo el peso de aquella preciosa carga.

Ni una sola metralleta Sten, ni un gramo de plástico, se perdieron.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 261.

³⁹² *Ibid.*, p. 221.

Finalmente, al amanecer, cuando todo estuvo guardado en el sótano de las patatas que iba a servir de almacén provisional, me acordé de una página de Saint-Exupéry: ¡en efecto, ningún animal hubiese sido capaz de hacer aquello!

*Cojo el pesadísimo pedrusco, lo levanto hasta mi hombro derecho. Me empuja una sombra cólera, una ráfaga de odio que me caldea el corazón.*³⁹³

En este fragmento podemos observar que el relato marco hace referencia a la estancia dentro del campo (indicado en cursivas), específicamente a los trabajos forzados que tuvo que realizar durante sus primeros días en él, mientras que el relato enmarcado corresponde a su lucha en la Resistencia. Aquí, el narrador va a encontrar en su vida de combatiente la fortaleza, coraje o motivación para demostrar que puede con los trabajos del campo de concentración e incluso para resistirlos.

Finalmente, hay que mencionar que al igual que en *La escritura o la vida*, esta novela hace al menos una referencia a la relatividad del tiempo y a la eternidad del relato y de la memoria que en él se plasma; esto lo podemos observar en un pasaje que también es mencionado en *La escritura o la vida*:

Dos años antes –toda una vida: varias muerte antes–, una joven me hizo leer una novela de William Faulkner, *Sartoris*.

Me cambió la vida. Quiero decir mi vida soñada, aún muy improbable, de escritor.

Una mujer muy joven me había hecho descubrir a William Faulkner.

Era en el París austero y fraternal de la Ocupación, en un café de Saint-Germain-des-Prés.

Ya en otra ocasión he evocado el fantasma de aquella joven de ojos azules...³⁹⁴

Y efectivamente, si hemos asumido que los narradores de los tres textos son una reelaboración de un mismo testigo, entonces podemos decir que ya ha evocado a esa chica en *La escritura o la vida* justo cuando narra su encuentro con la poesía de Bertolt Brecht, incluso es posible afirmar que no es gratuito el parecido que existe entre ambos pasajes.³⁹⁵

³⁹³ *Ibid.*, p. 73. Las cursivas son mías.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 112.

³⁹⁵ Véase *supra*, p. 136.

Como se ha observado, dentro de estos textos la relación entre el tiempo y la memoria resulta estrecha, se trata de un entretejido que a partir de uno u otro extremo sirve para llevar a cabo el testimonio, dotándolo en ocasiones de la angustia de una memoria desorganizada y traicionera, permitiendo la reflexión acerca de lo que se cuenta, de lo que vale la pena recordar o suprimir, ofreciendo al narrador un refugio ante el horror durante la remembranza o durante la experiencia misma; es decir, esta relación tiempo-memoria permite la organización del relato mientras que indirectamente lo contextualiza y lo dota de verosimilitud. Del mismo modo, el hecho de que cada relato se sitúe en un momento distinto en relación con la estancia en Buchenwald, indica también el paso del tiempo para el testigo, es un indicador de la propia asimilación de la experiencia y de su avance en el proyecto de escritura, misma que ha logrado exorcizar el recuerdo hasta el punto en que el testigo es capaz de narrar los acontecimientos correspondientes a su estancia en el campo y no solamente los efectos que ésta tuvo en su vida.

CONCLUSIÓN

Al pensar el acontecimiento de Auschwitz, sus realidades y sus consecuencias, es difícil imaginar que puedan surgir manifestaciones artísticas de lo que fue considerado por muchos como la mayor manifestación del mal en la historia de la humanidad; más aún, se puede considerar increíble que los mismos supervivientes puedan ser los autores de dichas manifestaciones, pero ¿hay algo creíble en la vivencia de la muerte? Justamente por la necesidad de transmitir su experiencia del horror, han creado mecanismos que les permitan transmitirlo.

En el caso de la literatura ha sido necesaria una revisión a los parámetros de aquello que es considerado “literatura”, de modo que sea posible adscribir en ella un nuevo modelo, el testimonio. Como se pudo ver en la primera parte de este texto, el testimonio es un género literario que surge y llama a la polémica, que no solamente expresa las experiencias del *Lager* sino muchas otras relacionadas con el totalitarismo, por lo que ha adquirido una función que puede ser considerada social a la vez que personal; al igual que la novela recurre a procesos de ficcionalización que le permiten la representación de los acontecimientos sin que esto signifique faltar a la verdad, pues cada testimonio construye y se inserta en un contexto histórico existente. Asimismo, se ha establecido que los diversos testimonios pueden ser clasificados de acuerdo con su temática o por su utilización de técnicas narrativas específicas. En el caso de esta investigación se observó que generalmente aquellos testimonios que tienen como referente los campos de concentración nazis, utilizan para la representación diferentes elementos como las alusiones al cuerpo que ya no pertenece a quien lo habita y que es una muestra del proceso de deshumanización a la que el testigo fue sometido, la utilización y presencia del silencio como una redirección del

lenguaje para transmitir aquello que supera la imaginación del receptor del testimonio, la fragmentación y superposición de recuerdo, tiempo y espacio en la memoria del testigo, así como la constante mención de la imposibilidad de contar e imaginar lo ocurrido dentro de los campos; de acuerdo con los estudiosos del tema, gran parte de los testigos que han decidido transmitir su experiencia tienen como motivación una serie de compromisos que van de la necesidad de contar en nombre de aquéllos que no volvieron de la muerte, hasta el de que Auschwitz no se repita.

Tomando en cuenta estas características se analizaron tres textos de Jorge Semprún que transmiten algunos aspectos de su experiencia en los campos de concentración, lo que dio como resultado la identificación de tres de las herramientas para representar esa experiencia: la auto-representación y la superposición del recuerdo, el silencio, el tiempo y el espacio en la memoria.

En el caso del silencio, se mostró que la constante mención y representación de la imposibilidad de transmitir la experiencia de los campos de concentración y la dificultad de los interlocutores para asimilar lo que el testigo tiene que decir, son elementos que permiten establecer un eje que relaciona los tres textos y su pertenencia a un mismo proyecto de escritura. Asimismo, se propuso una clasificación que facilitó el estudio del silencio en el *corpus* la cual consiste en distinguir entre el silencio que forma parte de lo representado (silencio textual) y el silencio al que se alude mediante la representación y que le permite al autor llegar más allá de lo permitido por las convenciones del lenguaje (silencio aludido). Las diferencias observadas sobre la inclusión del silencio, aludido o textual, permiten afirmar que el silencio aludido disminuye de un texto a otro mientras que el representado aumenta, lo que facilita la lectura de aquello que se representa en él y hace la narración un

poco más fluida de un texto a otro, pues la presencia de las anécdotas, aunque desorganizada, será más fácil de comprender y reorganizar para el lector mientras más detalles le son proporcionados por el narrador. Del mismo modo, se encontró que los silencios, especialmente los aludidos, se sirven de herramientas como las digresiones temporales, la intertextualidad y la metaficción para ser transmitidos.

En cuanto a la auto-representación que el autor hace, se observó que cada texto presenta diferentes versiones de un mismo testigo, que al ser comparadas muestran una especie de evolución en la que cada uno aporta un nuevo aspecto a las características del testigo: en ocasiones hace visible su cambio al paso del tiempo, en otras uno aspectos que no fueron considerados en el relato anterior, o simplemente se confirma en sus convicciones. Las características que los tres textos presentan del sobreviviente construido son su calidad de testigo válido, su identidad como intelectual (donde nuevamente el papel de la metaficción es relevante) y su vocación de combatiente.

Finalmente, se estableció que el tiempo y la memoria representados cumplen con diferentes funciones que varían o se repiten en cada texto. En *El largo viaje* su función predominante es permitir al narrador evadirse de los recuerdos dolorosos, emitir los silencios necesarios para que el testigo sea comprendido y facilitar la reflexión que permita ordenar los acontecimientos narrados. En el caso de *La escritura o la vida*, las digresiones y los recuerdos serán quienes introduzcan la organización de la memoria, la reflexión sobre aquello de la experiencia que vale la pena contar –lo que manifiesta la conciencia creadora necesaria para la presencia de la metaficción– y los elementos intertextuales que predominan en el texto para validar al testigo. En cuanto a *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, el tiempo y la memoria se encuentran presentes como marco de la anécdota

principal, validan el relato del autor con la referencia a fechas y permiten mostrar a un testigo maduro y consciente de sus aciertos y fracasos ideológicos. Fue interesante observar que la facilidad mostrada por el testigo construido para volver a sus recuerdos, facilita la ubicación de la anécdota principal de cada texto un poco más cerca de lo que fue la vida dentro del campo.

Para cerrar esta investigación, es necesario señalar que los elementos de metaficción e intertextualidad que saltan a la vista desde una primera lectura del *corpus*, no solamente corresponden a un estilo propio del autor, sino que permiten introducir elementos, explícitos o implícitos, correspondientes al testimonio que en estos textos se elabora. De ahí el título de este trabajo, pues los textos van más allá de los elementos que explican o ejemplifican el proceso creativo, con el objetivo de construir un testimonio a través de la elaboración de un *otro* –que tiene su referente en el autor–, de la presencia de los dos tipos de silencio y de la exploración de los recuerdos que habitan caóticamente la memoria.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

Directa:

SEMPRÚN, Jorge. *El largo viaje*, 2ª ed., Tusquets, Barcelona, 2004.

-----, *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 2002.

-----, *L'écriture ou la vie*, Éditions Gallimard, 1994.

-----, *Pensar en Europa*, Tusquets, Barcelona, 2006.

-----, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Tusquets, Barcelona, 2002.

Indirecta:

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, 2ª ed., Pre-Textos, Valencia, 2005.

ALLIER Montaña, Eugenia. "Las voces del pasado", *Fractal* 44, XII (Enero-Marzo, 2007) [Revista en línea] Disponible desde internet en: <<http://www.fractal.com.mx/Fractal44Allier.html>> [con acceso el 4-9-2009]

ALTED Vigil, Alicia y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998.

AMAR Sánchez, Ana María. "La ficción del testimonio", *Revista Iberoamericana* LVI, 151(Abr.-Jun., 1990), pp. 447-461.

ARAÚJO, Nara y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2003.

AZNAR Soler, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, vol. 2, GEXEL, Barcelona, 1995.

-----, "El Partido Comunista de España y la literatura del exilio republicano (1939-1953)" en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, vol. 2, GEXEL, Barcelona, 1995, pp. 15-56.

BAER, Alejandro. "Saul Friedländer: La (im)posible representación del Holocausto" en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 380-384.

BAJTÍN, Mijaíl. "La actitud del autor hacia el héroe" en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, UNAM, México, 2009, pp. 13-29.

BÁRCENA, Fernando y Joan-Carles Mèlich, “La lección de Auschwitz” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 257-276.

BARTHES, Roland. “La muerte del autor” en Nara Araújo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2003, pp. 339-345.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., Porrúa, México, 2006.

BOU, Enric. “Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y colectiva”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 30, 1 (Otoño 2005), pp. 17-32.

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en V.V. A.A., *Problemas del estructuralismo*, trad. de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto Escurrída, Siglo XXI, México, 1967.

CASAUS, Víctor. *Defensa del testimonio*, Letras Cubanas, La Habana, 1990.

CAYUELA Gally, Ricardo. “Entrevista con Jorge Semprún. La memoria como escritura”, *Letras Libres* 5, 60(Diciembre 2003), 36-42.

COHEN, Esther. *Los narradores de Auschwitz*, Fineo-Lilmond, México, 2006.

DÍAZ Arenas, Ángel. “Jorge Semprún: retrato de una movida vida” disponible en <http://toulouse.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/autores/semprun.pdf>

FERRÁN, Ofelia. “El largo viaje del exilio: Jorge Semprún” en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, vol. 2,

GEXEL, Barcelona, 1995, pp. 107-115.

-----, “‘Cuanto más escribo, más me queda por decir’: Memory, trauma, and Writing in the work of Jorge Semprún”, *MLN* 116, 2(Mar. 2001), pp. 266-294.

FOUCAULT, Michael. “¿Qué es un autor?” en Nara Araújo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2003, pp. 351-386.

FUNKENSTEIN, Amos. “Historia, contrahistoria y narrativa” en Saúl Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2007, pp. 109-132.

GARCÍA, Gustavo V. “Hacia una conceptualización del testimonio”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23, 3(Primavera 2001), pp. 425-444.

GARCÍA Peinado, Miguel Ángel. *Hacia una teoría general de la novela*, Arcos, Madrid, 1998.

GARCÍA Viñó, Manuel. *Teoría de la novela*, Anthropos, Barcelona, 2005.

GASPAR, Catalina. *Escritura y metaficción*, Ediciones La casa de Bello, Caracas, 1996.

HEINZ Holz, Hans *et al.*, *Conversaciones con Lukács*, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1971.

ILLESCAS, Raúl. “Jorge Semprún: *La escritura o la vida*. Holocausto y literatura” en Isaiás Lerner *et al.* (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. III, Juan de la Cuesta-Asociación Internacional de Hispanistas, New York, 2001, 315-322.

LABANYI, Jo. “Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea”, *Revista Iberoamericana* VI, 24(Diciembre 2006), pp. 87-98.

LONDERO, Eleanor. “Sobrevivir a la escritura: el caso Jorge Semprún”, *Quaderni del Dipartimento di Linguistica* 18, Serie Literatura 8 (1999), pp. 35-51.

LOUREIRO, Angel G. “Semprún: memorial de ausencias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617(Nov. 2001), pp. 21-29.

LIANO, Dante. “Sobre el testimonio y la literatura” en Patrick Collard (ed.), *Murales, figuras, fronteras: Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2003, pp. 205-217.

MARINAS, José-Miguel. “Como cantar en tierra extraña. Para una memoria española del Holocausto” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 235-254.

MATE, Reyes (ed.). *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002.

----- “Jorge Semprún: El testimonio literario” en *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 349-353.

----- *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Trotta, Madrid, 2003.

MÈLICH, Joan-Carles. *La lección de Auschwitz*, Herder, Barcelona, 2004.

MOLERO de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España*, Bern-Oxford, Peter Lang, 2000.

NAHARRO Calderón, José María. “Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 307-325.

NANCY, Jean Luc. “La representación prohibida”, *Fractal* 30, IX (Julio-Sept., 2004), 31-76 [versión electrónica] disponible desde internet en <<http://www.fractal.com.mx/F34nancy.html>> [con acceso el 4-9-2009]

NIETO, Felipe. “La «resurrección» de Jorge Semprún: el regreso de Buchenwald”, *Revista de Occidente*, 266-267 (Julio-Agosto 2003), pp. 205-215.

PERUGINI, Carla. “Apostasías. De Paul Nizan a Jorge Semprún” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 175- 183.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004.

RUÍZ Galbete, Marta. “El doble exilio de Jorge Semprún a través de *L'évanouissement* (1967)” en Alicia Alted y Manuel Llusia (eds.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Vol. 1, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003, pp. 331-335.

ROBIN, Régine. “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura” en Marc Angenot (dir.), *Teoría Literaria*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 2002, pp. 51-56.

SINNIGEN, Jack. *Narrativa e ideología*, Nuestra Cultura, Madrid, 1982.

SINNIGEN, John H. “*El largo viaje y Autobiografía de Federico Sánchez*: la solidaridad y la distinción” en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, vol. 2, GEXEL, Barcelona, 1995, pp. 199-205.

SUÁREZ, María del Pilar. “La identidad en el exilio: Semprún y Montherlant” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, 213-227.

SUCASAS, Alberto. “Anatomía del *Lager*. Una aproximación al cuerpo concentracionario” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 55-73.

-----, “Primo Levi: el nacimiento del testigo” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 331-334.

WEINRICH, Harald. *Leteo. Arte y crítica del olvido*, trad. de Carlos Fortera, Siruela, Madrid, 1999.

WHITE, Hyden. “El entramado histórico y el problema de la verdad” en Saúl Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2007, pp. 69-90

YOUNES, Ebtehal. “La noción de exilio: el ejemplo de Jorge Semprún” en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 249-259.

ZAMORA, José Antonio. “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 277-300.

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTALAPAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES**

Casa abierta al tiempo

Entre la metaficción y el testimonio: La obra de Jorge Semprún.

Tesis presentada por la Lic. en Letras Hispánicas

Elvia Lucero Escamilla Moreno

para obtener el grado de

Maestra en Teoría Literaria.

Asesor:

Dr. César Andrés Núñez



Lectores:

**Mtra. Laura Cázares Hernández
Mtra. Alma Leticia Mejía González**

13 de Julio de 2011