

JORGE SEMPRÚN: EL CICLO DE “NOVELAS DE LA ANAMNESIS”

María Jesús López Navarro
UNIVERSIDAD DE GRANADA

“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” (Semprún, 2004: 25).

Resumen: En este trabajo abordaremos la cuestión de la autobiografía y la memoria en el escritor español Jorge Semprún. Representa un buen ejemplo de literatura del Holocausto al intentar plasmar sus experiencias en el campo de concentración de Buchenwald. Tras la liberación del campo, en 1945, Semprún se vio en la disyuntiva de escoger entre plasmar por escrito su experiencia en el campo o vivir.

Resumo: Neste artigo abordarase a cuestión da autobiografía e a memoria no escritor español Jorge Semprún. Representa un bo exemplo de Literatura do Holocausto ao tentar plasmar as súas experiencias no campo de concentración de Buchenwald. Despois da liberación do campo, en 1945, Semprún viuse na disxuntiva de escoller entre plasmar por escrito a súa experiencia ou vivir.

Abstract: In this article we will be dealing with Spanish writer George Semprún's autobiographic and memory aspects. He represents a good example of the literature of the Holocaust by attempting to highlight his experiences in Buchenwald's concentration camp. After recovering his freedom, in 1945, Semprún found himself in a dilemma of choosing either writing down his experience or living his own life.

En los debates actuales sobre la “Literatura del Holocausto” se olvida u omite la existencia de una tradición literaria española sobre los campos de concentración nazis. Se ignoran a menudo las obras de Max Aub, Ramón J. Sender, Montserrat Roig o Juana Salabert.¹ Estos escritores no han encontrado tan siquiera una mínima y razonable repercusión más allá de los Pirineos, quizá la excepción a este panorama sea Jorge Semprún.

¹ De la misma manera se ha ignorado la presencia de exiliados republicanos en campos como Mauthausen, Buchenwald, Ravensbrück o Auschwitz. Se calcula que alrededor de diez mil españoles murieron en campos de concentración (mayoritariamente ocupados por ciudadanos europeos de origen judío) y que otros setenta y dos mil perecieron como esclavos en campos de trabajo desperdigados por toda Francia, tanto en la zona ocupada como en el territorio recogido por Vichy.

Existen escritores que se aferran a una constante a la que permanecen fieles a lo largo de su obra. Tal es el caso de Jorge Semprún, escritor español que sorprende escribiendo en francés y que entronca, por este hecho, con una tradición de escritores “post-holocausto”, como Paul Celan o Jean Améry², que aceptaron una lengua no materna para narrar sus vivencias. La experiencia de Semprún en el campo de concentración de Buchenwald ha marcado el carácter de toda su obra y más concretamente tomará forma en *El largo viaje*, *La escritura o la vida* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Las huellas que han quedado en su memoria constituyen los materiales de la mayor parte de su obra literaria. Así, él mismo afirmará que lo único que es de verdad es “un deportado”. Semprún ha declarado que no es un superviviente. Más aún, ha escrito que tal vez ni siquiera haya regresado del todo del campo. Parece que a los que volvieron se les impone el deber de dar cuenta de su particular estancia en el infierno, de hablar en nombre de los *bundidos*³ y de mantener con vida el recuerdo de aquellos camaradas desaparecidos cuya palabra guardan.

El tema que trataremos en este análisis es la cuestión de la autobiografía y la memoria en la obra de Jorge Semprún; ya que los discursos que engloban la llamada “Literatura del Holocausto” no pueden adscribirse a una ficcionalidad aparente. Desde el punto de vista de su comunicación social, pragmática, establecen una serie de categorías analíticas que los muestra diferentes de la literatura creativa en general. Si el fenómeno de la deportación ha llevado a reflexionar a fondo sobre aquello que hizo posible el plan de destrucción y muerte ejecutado por la maquinaria mortífera nazi, es del mismo modo esclarecedor analizar los retos de los retornados de los campos nazis. En la vida y la obra de Jorge Semprún podemos encontrar ideas iluminadoras sobre los efectos del “Mal

² A la condición de profundo desarraigo, de rotura con los lazos que le ligaban, emocionalmente y culturalmente, al propio país, responde, también en el terreno de la escritura, con el abandono del español y el perfeccionamiento del francés como lengua de expresión. “Yo soy bilingüe y escribir en español o en francés representaba el mismo grado de facilidad o de dificultad, según el punto de vista que se adopte. Creo que la razón es que la experiencia la viví en francés, como resistente, y que el libro me salió en el idioma vital de la peripecia” (Semprún en Cayuela 2003: 39).

³ Cf. Primo Levi, *Los bundidos y los salvados*, traducción de Pilar Gómez Védate, Barcelona: El Aleph Editores, 2005.

Radical” en los que tornan de situaciones tan inconcebibles para el hombre como el universo concentracionario.

ENTRE LA ESCRITURA O LA VIDA

Tras la liberación de Buchenwald, en 1945, Semprún se vio en la disyuntiva de escoger entre plasmar por escrito su experiencia en el campo o vivir. Esa dicotomía se enuncia como “la escritura o la vida”. Hemos de decir que así como la literatura liberaba a Primo Levi de su traumática vivencia en el campo, Semprún siente la necesidad del silencio para poder reiniciar una vida lejos del tormento. La escritura, como él mismo manifiesta, le habría hundido otra vez en la muerte. Además durante veinte años fue madurando sus experiencias para encontrar una forma de explicar lo inenarrable. En esos años escogió la estrategia de la amnesia voluntaria, de la memoria inhibida. El silencio y el olvido eran necesarios en su caso para seguir viviendo:

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 (Semprún, 2004: 107).

O en otro lugar:

Callar, enterrar, reprimir, olvidar. Dejar que este humo se desvanezca en humo, no hablar de ello. Continuar simulando que se existe, como lo había estado haciendo durante todos estos largos años: agitarse, gesticular, beber alcohol, emitir juicios tajantes o matizados, amar a las muchachas, escribir también, como si estuviera vivo (Semprún, 1995: 263).

Primo Levi sentenciaría que los que han tenido la experiencia del cautiverio se dividen en dos categorías muy diferentes: los que callan y los que cuentan (Levi, 2005b). Pero los matices existen, y Semprún es buena prueba de ello, porque no hay que confundir aquí el silencio de sus primeros años con olvido. Tal vez, su intensa actividad de militante comunista en la clandestinidad le facilita ese proyecto de ruptura con el trauma del pasado. Pero eso no supone en ningún momento el olvido, sino un silencio necesario que va trabando los materiales de un discurso que un día saldrá a la luz. Además coincide con Levi en afirmar que pasados los años parece que la capacidad de escucha del lector

se haya despertado. El miedo que sentían todos estos testigos-narradores a no ser creídos y prestados en consideración se disipa al transcurrir de los años. Hay una maduración histórica que permite en torno a los años sesenta prestar atención a estos relatos y a los relatos sobre el gulag soviético.⁴

Desde *El largo viaje*, escrito de un tirón, en unas pocas semanas, en unas circunstancias que explicaré cuando llegue el momento, 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 (Semprún, 1995: 249).

EL LÍMITE ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD. LA CUESTIÓN DEL GÉNERO

En los testimonios sobre el Holocausto es imprescindible abordar esta cuestión puesto que conforman la producción del objeto literario en cuanto a un hecho vivido y asumido por el *yo* que escribe. El *yo* narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la verdad y construye un discurso auto-identificador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen de sí mismo.⁵

En cuanto a la forma de la autobiografía hay dos corrientes críticas que han establecido dos polos de interpretación. Quienes piensan que toda narración de un *yo* es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en

⁴ Carlo Ginzburg o Giorgio Agamben, entre otros, han subrayado de qué manera la palabra testigo no significa sólo la presencia de alguien como tercero (terstís) en un litigio, sino que, sobre todo, apunta (a través de la etimología *superstes*) en dirección del que ha vivido una determinada experiencia, la ha hecho suya y está en condiciones de testificar sobre la misma. De manera aún más precisa Agamben recordará que testigo en griego se dice *martis*, mártir, palabra que deriva de un verbo cuyo significado es “recordar”.

⁵ Otra cuestión es cómo en la representación del Holocausto las opciones que toma el artista, cineasta o historiador en la plasmación de este referente tienen un peso singular. Bien por la cercanía del acontecimiento, tanto temporal como cultural, por sus dimensiones y por el hecho de su monstruosidad imprecitada; el tema se vuelve peliagudo y la mirada del artista y la materia con la que opera se torna especialmente importante.

concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso. Y quienes, aun admitiendo que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía una ficción. La literatura, no obstante, querrá siempre jugar con el límite de la ficción/verdad, que quiere situar en el testimonio de un *yo* que defiende la verdad sobre sí mismo. Es en este territorio fronterizo donde nos moveremos.

Tenemos en Semprún más que autobiografía unas memorias; puesto que, siguiendo el paradigma que estableciera Lejeune, las memorias no se circunscriben a una vida individual. Es más, las memorias no dan cuenta de uno, ni siquiera de uno y de los demás, sino de uno en los demás, del yo y lo que sucede (Pozuelo, 2006). Por eso he calificado las novelas-memorias de Semprún: “el ciclo de la anamnesis”. Una suerte de reconstrucción socrática que dará muchos frutos, pero no ceñidos al yo individual.

Semprún no permanece en el ámbito de la estricta escritura testimonial y neutra, sino que aspira a referirse a todo un contexto socio-histórico y vivencial concreto. Son pues unas memorias que trascienden el ámbito individual y que se articulan con componentes de la autobiografía. Además, por la propia naturaleza del género o subgénero literario se exige que el emisor del mensaje resulte lo más veraz posible y no incurra en la falsedad, se exige una veracidad global.

Otro hecho significativo es que nuestro escritor se plantea conscientemente hacer de sus memorias un objeto artístico. El querer crear un logro de arte que canalice un discurso complejo tanto memorialista como autobiográfico reaparece en varias ocasiones a lo largo de sus obras. Se trata además de que la experiencia de Buchenwald es a juicio de Semprún una experiencia en el límite que no resulta verdadera y eficazmente transmisible si no es con la elaboración y la perspectiva de lo literario. Ejemplifica un tipo de novela contemporánea que es híbrida, que mimetiza formalmente la autobiografía, coquetea con el ensayo y la teoría de la novela e incorpora técnicas que provienen del periodismo o de la crónica histórica.

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 estructura novelesca, en tercera persona... 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. Este obstáculo, algún día conseguiré superarlo (Semprún, 1995: 181-182).

LA POSIBILIDAD DEL TESTIMONIO Y LA FORMA DEL MISMO

La cuestión de qué forma dar al testimonio se plantea en el pensamiento literario de Semprún mucho antes de liberado el campo en el que se encontraba. Y ello entronca su reflexión y su obra con la cuestión del estatuto del testimonio, de su legitimidad. Uno de los hechos decisivos será cuando a principios de 1959, ocupando un piso clandestino en Madrid, uno de los camaradas comunistas le cuenta sus experiencias en Mauthausen. El relato desordenado del camarada le hace reflexionar inevitablemente sobre la complejidad de los estratos de la memoria y, sobre todo, se interrogará sobre la comunicabilidad de la experiencia del mal. Habría que dotar al relato de una estructura temporal narrativa totalmente elaborada que fuera mucho más que un conjunto de acontecimientos:

La realidad está ahí, disponible. La palabra también. No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas (Semprún, 1995: 25-26).

El escritor-testigo, así, expresa una selección de sus recuerdos, ajena en muchos casos a su voluntad, ya que es producto de la interacción entre memoria y olvido, y también de la distancia que separa los hechos históricos de la narración. Y es que la memoria que evoca el propio pasado ordena selectivamente estructurando según un sentido profundo de la vida personal. Según Jorge Semprún no hay memoria veraz sin una estructuración narrativa del recuerdo, por esto su propuesta narrativa levanta en ocasiones polémicas. Y es que cuando en el binomio memoria/olvido aparece la escritura todo se complica.

Debido a esto, Semprún se inclina por tratar la realidad documental como materia de ficción. Para Semprún, cuando hayan desaparecido los últimos testimonios del horror nazi, cuando ya no quede ningún superviviente de la experiencia del “Mal Radical” de los campos de concentración, los estudios históricos, sociológicos, filosóficos, no bastarán. Sólo la ficción podrá hacer revivir y a la vez enriquecer esta memoria.

Y la forma utilizada por Semprún pretende dejar a la interpretación un paso muy estrecho. Porque, en cierta medida, la interpretación nace del olvido para que se abra al mundo del diálogo. Una de las dominantes de su escritura es la de este control de la interpretación. En palabras de Pozuelo Yvancos:

Si para que la interpretación se dé es necesario el olvido, la autobiografía, forma escritural de la memoria, pretende controlar la interpretación y lucha por sustraer al lector de la capacidad de iniciativa respecto a la verdad y el sentido de las palabras (Pozuelo, 2006: 86).

Todos sus relatos plantean una gran cantidad de problemas teóricos debido a la peculiar relación que mantienen entre el testimonio y su elaboración narrativa. Interesa también en la obra narrativa de Semprún su incesante y particular juego de anticipaciones y retrospecciones, de *flash-back* pero también de *flash-forward*, que caracterizan todo un tejido narrativo que, si bien puede sorprender en un primer momento, seduce de inmediato por la libertad creativa que confiere a su autor:

No podré contarte cómo murió Julien, no lo sé aún, y tú habrás muerto antes del final de este viaje. Antes de que regresemos de este viaje. (...) No conozco todavía el vino del Mosela. No lo probé hasta más tarde, en Eisenach. Cuando volvimos de este viaje (Semprún, 2004: 17-18).

Sin embargo, se ve a menudo en la obligación de autojustificarse, como en este fragmento de la *Autobiografía de Federico Sánchez*:

Si hubiese contado esta historia de Federico Sánchez por orden cronológico, como Dios manda –o sea, como Dios escribe las historias, según el modelo estructural del Génesis– [...] Pero no he escrito esta historia por orden cronológico, tal vez porque no soy Dios, tal vez porque me aburren los modelos bíblicos y la falaz reconstrucción de una vida desde el principio hasta el fin, tal vez

porque la vida no tiene ni principio ni fin, aunque tenga principios y fines (Semprún, 1977: 183).

Según Semprún, la función del narrador es preguntarse cómo suscitar la imaginación en el lector de aquello que precisamente se presenta como inimaginable. Y para ello encontró una forma que se aproxima a los temas y variaciones musicales:

Una intuición me había ido invadiendo, desde la sesión de jazz de Eisenach, en el transcurso de otra madrugada, unos meses antes. Esta música, estos solos desolados o irisados de trompeta y saxo, estas baterías apagadas o tónicas como los latidos de una sangre vivaz, se situaban paradójicamente en el centro del universo que yo quería describir: del libro que quería escribir.

La música constituiría su materia nutricia: su matriz, su estructura formal imaginaria. Construiría el texto como una pieza de música, ¿por qué no? Estaría inmerso en la atmósfera de todas las músicas de esta vivencia, no sólo la de jazz (Semprún, 1995: 174-175).

Podemos decir a modo de conclusión que este “ciclo de la anamnesis” y sobre todo: *La escritura o la vida*, muestra el sobrecogedor proceso que vivió su autor para llegar a afrontar, mediante la escritura, su experiencia del “Mal absoluto”, es decir, la memoria del campo de concentración: la recreación de un espacio de muerte y desolación en el que el autor, por azar, ha sobrevivido a millones de muertos. Cada libro de Semprún retorna a su manera a la etapa de Buchenwald, y en todos ellos el escritor resuelve, también a su manera, los problemas literarios inevitables relacionados no tanto con la infabilidad sino sobre todo con la posibilidad de aprehender la densidad de la experiencia.

Creo suficientemente importante destacar que el estudio, que entronque esta “Poética sempruniana” con las prácticas literarias europeas de la segunda mitad de siglo, no es un ejercicio meramente teórico. Estos “procesos literarios de memoria” deben servirnos para articular una reflexión internacional sobre hechos tan destacados de nuestra historia reciente.

BIBLIOGRAFÍA

- BERBIS, Neus (2004), “María Teresa León y Jorge Semprún: los laberintos de la memoria”, *Letras peninsulares*, vol. 17.1, nº 1, pp. 69-78.
- CAYUELA GALLY, Ricardo (2003), “Entrevista con Jorge Semprún: La memoria como escritura”, México D. F.: *Letras libres*, nº 60, pp. 37-42.

- ABAD NEBOT, Francisco (2004), “La memoria de la *Shoah*: Jorge Semprún”, Fernández, Celia y M^a Ángeles Hermosilla (eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid: Visor Libros.
- LEVI, Primo (2001), *La tregua*, traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona: Muchnik Editores.
- LEVI, Primo (2005), *Los hundidos y los salvados*, traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona: El Aleph Editores.
- LEVI, Primo (2005), *Si esto es un hombre*, traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona: El Aleph Editores.
- MARCUS, Laura (1995), “The face of Autobiography”, en Julia Swindells (ed.), *The uses of Autobiography*, London: Taylor and Francis, pp. 13-24.
- MARTÍ, Octavi (2002), “La huella del gueto: El escrito Jorge Semprún y el director Roman Polanski hablan del genocidio nazi ante el estreno de «El pianista»”, Madrid: *El País Semanal*, n^o 1366, pp. 52-61.
- MOLINA ROMERO, María del Carmen (2003), “Identité et altérité dans la langue de l’autre”, Madrid: *Thélème. Revista Complutense de Estudios franceses*, n^o 18, pp. 69-79.
- MUNTÉ, Rosa-Àuria (2004), “Una entrevista a Jorge Semprún: la narración de los campos de concentración en la literatura y el documental”, Barcelona: *Trípodos*, n^o 16. [Edición electrónica]
- NIETO, Felipe (2003), “La «resurrección» de Jorge Semprún: el regreso de Buchenwald”, Madrid: *Revista de Occidente*, n^o 266-267, pp. 205-215.
- PLA, Xavier (2004), “Jorge Semprún: La verdad literaria y la densidad transparente”, Barcelona: *Quimera*, n^o 238-239, pp. 53-56.
- PLA, Xavier (2005), “Sobre las experiencias concentracionarias de Jorge Semprún, o cómo la literatura es posible”, Teruel: *Turia: Revista Cultural*, n^o 75, pp. 37-45.
- POPE, Randolph D. (1996), “La seducción de la clandestinidad: El caso ejemplar de Jorge Semprún”, *España Contemporánea: Revista de literatura y Cultura*, Tomo IX, n^o 2, 1996, pp. 75-88.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006), *De la autobiografía: Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993), *Poética de la Ficción*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Prado BIEZMA, Javier del; Juan Bravo Castillo; M^a Dolores Picazo (1994), *Autobiografía y Modernidad literaria*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2004), “Jorge Semprún: *El largo viaje*”, Madrid: *Revista de libros*, n^o 95, p. 45.
- SEMPRÚN, Jorge (1977), *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona: Planeta.
- SEMPRÚN, Jorge (2004), *El largo viaje*, traducción de Jacqueline y Rafael Conte, Barcelona: Tusquets Editores.
- SEMPRÚN, Jorge (1995), *La escritura o la vida*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Tusquets Editores.
- SEMPRÚN, Jorge (2001), *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, traducción de Carlos Pujol, Barcelona: Tusquets Editores.

VERDEGAL CEREZO, Joan Manuel (1992), "Españolismo y antiestalinismo en Jorge Semprún. Semblante de un premio «Fémina» de 1969", Murcia: *Anales de Filología Francesa*, nº 4, pp. 159-167.