

JORGE SEMPRÚN, O LA LITERATURA CONTRA LA MEMORIA

JORGE SEMPRÚN OR LITERATURE AGAINST MEMORY

IGNACIO RAMOS GAY¹

Universitat de València

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar el recurso sistemático a la referencia literaria en la obra narrativa de Jorge Semprún, tomando como objeto de estudio *L'écriture ou la vie* (1994). Lejos de ser una mera ilustración su propio capital cultural, la alusión y cita a otros autores será conceptualizada como una expresión del trauma propio de la experiencia concentracionaria por cuanto evidencia una necesidad de diluir su individualidad en la voz ajena. El resultado es una obra escrita a diversas manos en la que la referencia literaria intertextual se convierte en la marca de un silencio personal y en un ejercicio narrativo contra la memoria.

Palabras clave: Jorge Semprún, estudios sobre el trauma, estudio sobre la memoria, Holocausto, cita literaria

Abstract

The aim of this paper is to explore Jorge Semprún's systematic use of literary references in his oeuvre, particularly in *L'écriture ou la vie* (1994). Far from being a mere illustration of the author's cultural capital, the quotation and allusion to other authors evinces a personal trauma that reflects his own experience in a concentration camp and his need to dissolve his subjectivity in the voice of otherness. The result is a literary work written by multiple hands; one in which the intertextual literary reference becomes the sign of a personal silence as well as a narrative mechanism against memory.

Key words: Jorge Semprún, trauma studies, memory studies, Holocaust, literary quotation

En su reflexión sobre los diferentes modos de recordar un periodo histórico cercano a su fin – el siglo XX – y marcado por las dictaduras totalitarias, Tzvetan Todorow narra una anécdota que ha pasado a la historia en tanto que simpar ilustración del recurso a la ficción como elemento de supervivencia en el marco de una situación límite. Durante su internamiento en el campo de concentración de Ravensbrück en 1940, Milena Jesenká, viuda de Frantz Kafka, conjuntamente con Margarete Buber-Neumann, concertaban reuniones secretas en las que, más que elucubrar hipotéticos planes de evasión, el objetivo era hablar de literatura y arte llegando, incluso, a leer cuentos – como *Nace un ser humano*, de Máximo Gorki – al resto de prisioneras. El hábito

¹ Universitat de Valencia. Correo-e: ignacio.ramos@uv.es. Recibido: 14-06-2017. Aceptado: 14-11-2017.

de vida que se desgajaba del relato literario servía de único asidero de las esperanzas de estas mujeres, tal y como Buber-Neuman escribiría años más tarde aludiendo al breve momento de ruptura con la realidad concentracionaria que suponía tal lectura, por cuanto de liberador había en ella: “para un prisionero, el espíritu constituye una isla pequeña pero segura, en el centro de un mar de miseria y desolación” (101). En tales circunstancias, la lectura de un fragmento de ficción constituía un oasis en el desierto del *lager*, un respiro a la opresión continua, facilitado por la posibilidad de recrear un universo imaginario alternativo en el que permanecer a salvo de la realidad.

Qué duda cabe de que la anécdota citada por Todorov presenta numerosas similitudes con el uso de la literatura que lleva a cabo Jorge Semprún en su ciclo de obras en torno a su experiencia en el campo de concentración de Buchenwald durante la Segunda Guerra Mundial: *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) y *Le mort qu'il faut* (2001). En ellas, la referencia literaria actúa en tanto que mecanismo escapista respecto de la prisión física y mental que representa la experiencia del *lager*. En *L'écriture ou la vie*, obra en torno a la cual gravitará este estudio, el propio autor describe con detalle la presencia que ejerce el recurso al texto literario en tanto que estrategia para gestionar el tiempo, la soledad y la muerte en el hermético universo del campo. Acaso uno de los episodios más citados de la literatura como superación de lo real sea aquel por el que Maurice Halbwachs, profesor del propio Semprún en la Sorbona en 1942, y al borde de la muerte por disentería, relata al joven alumno los secretos caminos de la historia, mientras que el propio Semprún recita unos versos de Baudelaire a modo de oración de extremaunción al moribundo. En una línea similar, la literatura ejerce de salvaguarda escapista en el seno del campo cuando, los domingos por la tarde, diversos prisioneros políticos españoles a los que la nacionalidad y las circunstancias impulsaban a constituirse como colectividad, se reunían en los barracones para recitar poemas y breves fragmentos de obras. En tales momentos, además de reencontrarse con la lengua española, olvidada durante el exilio – geográfico e interior – de todos ellos en Francia, el recitado grupal de la obra literaria permitía a Semprún reconstruir una patria coral – olvidada desde su llegada a Francia durante su adolescencia – conjuntamente con otros prisioneros con los que creaba un vínculo identificativo nacional, una hermandad fundamentada exclusivamente en el arte:

Resulta que ahí, en el último círculo del infierno y del exilio me encuentro que vuelvo a la raíz, vuelvo a España (...) como soy niño de la burguesía con buena memoria, les puedo recitar poemas de Lorca, de Alberti, organizar pequeñas fiestas, pequeños recitales, pequeños espectáculos semiteatrales, pequeñas veladas en torno a poemas del Romancero gitano de Lorca, en torno a poemas de Alberti. (Semprún & Vilanova, 108)

Más que un ejercicio introspectivo de evasión escapista, la lectura y el recitado de la obra literaria se convierte, en el marco de una situación extrema, en un ejercicio constitutivo de una identidad plural y grupal.

El denominador común en los episodios anteriores es ciertamente el recurso a lo literario en tanto que práctica de una ficción que permea la vida, si bien no sólo como mecanismo escapista de gestión del tiempo – esto es, como herramienta de superación

de una rutina del horror – sino como trampolín mental para la recreación de sus itinerarios biográficos a través de los personajes literarios poseídos – recuperados – por medio de la lectura colectiva. Tal experiencia resulta generalizada, trascendente, a la realidad de los campos, y se descubre como respuesta mental a otros muchos momentos de clausura física del individuo. En Semprún, como en Jesenká, la literatura emerge en tanto que asidero intelectual frente a la experiencia física del internamiento. Ciertamente la posibilidad de reconocerse en un texto literario permita a ambos, más allá de hallar en él una escapatoria intelectual a una realidad desoladora, recuperarse como sujetos, reconocerse en un relato lógico y articulado que les invite a rehacerse a sí mismos frente a la experiencia disgregadora del yo que representa el sistema de clausura e internamiento extremo. Frente a un momento de disolución de la subjetividad provocada por la experiencia traumática, la obra literaria clásica constituye un medio de reconocimiento y reconciliación del sujeto con la humanidad. En este sentido, Sandra Lorenzano describe tales momentos de lectura como “pequeños espacios protegidos ante el horror de lo cotidiano” (234) y, de manera similar, Alberto Manguel define esta recurrencia perpetua a la ficción en situaciones de confinamiento como un “punto de equilibrio” susceptible de recordar al protagonista “la existencia de una luz en un momento de oscura catástrofe” (*El País*, 10 de noviembre de 2001, citado por Lorenzano, 234). Fijados en la memoria, tanto individual como colectiva, su carácter inamovible gracias a la fijación que posee el clásico literario los convierte en referencias conocidas y tangibles para los reclusos, susceptibles de crear a través de los personajes que los protagonizan lazos de parentesco o de mismidad frente al terror de lo desconocido por inconcebible; elementos fácilmente poseíbles y apropiados para posibilitar la recuperación de un sujeto fragmentado ante la experiencia límite.

El objeto de este artículo es analizar, en *L'écriture ou la vie*, el uso de la memoria literaria plasmada a través de la intertextualidad, en tanto que mecanismo de defensa y sustituto frente a la realidad. Más allá de conceptualizar dicha memoria en tanto que una estrategia clásica de escapismo por medio del remplazo y la evasión de una situación de opresión, entenderemos las múltiples referencias literarias plasmadas en la obra como la expresión de una voz múltiple que no sólo vehicula la del autor sino que, además, llega a anularla convirtiéndose su expresión en un silencio. Demostración de la negación del sujeto, la recurrente multireferencialidad intertextual en la obra de Semprún no será sólo una manifestación de su consabido e ingente capital cultural sino una herramienta de ilustración del trauma generado por una situación extrema. Menos que la referencia literaria en sí misma, resultará de interés analizar el *abuso intertextual* por el que Semprún habla a través de otros, así como plantearse la cuestión sobre cuándo, y con qué fin, recurre el narrador a dicha referencia. En definitiva, más que el recuerdo literario *per se*, nos interesaremos en él como expresión de una escritura traumática, inhibida, parapetada tras la voz del otro si bien no por ello menos elocuente de aquella del autor. Concluiremos afirmando que la multireferencialidad literaria es, en su obra, la manifestación de una voz íntima que se silencia y diluye en la voz colectiva ante la difícil tarea de recordar.

La reiterada oscilación entre autobiografía y ficción en la obra de Semprún ha generado un extenso debate sobre los usos de la literatura como plasmación de un universo más verosímil que el simple relato factual. El recurso a lo literario emerge, en un primer tiempo, como un auxiliar narrativo, un báculo de acercamiento a la experiencia vivida y a su transmisión holística al lector. En su estudio sobre las estrategias memorísticas de Semprún, Carlos Fernández (2004) identifica cuatro grandes planos articuladores de su proceder mnemónico, a saber: fáctico, inhibido, crítico y literario. El primero de ellos remitiría a la obsesión por calcificar el recuerdo en nombres, fechas y espacios de manera absoluta, detallada. El segundo, aquel que impone un “olvido necesario cuando de lo que se trata es de revivir en el relato una experiencia límite” (77). El tercero alude a una memoria que ejerce de revisión crítica de los episodios que jalonan su compromiso político. Y, por último, el literario, identifica una memoria – aquella que nos interesa aquí – que recurre a la ficción para crear la verosimilitud. En palabras de Fernández, una memoria que “trata de ir más allá de los fríos datos de la realidad, incluso de sus análisis lógicos más sutiles, por medio del recurso a la ficción” (87).

En la intersección de estos cuatro planos es posible identificar una interpretación, por parte del autor, de la recreación histórica que estigmatiza al incidente respecto de su elaboración literaria. Lejos de componer una narración en la que el dato desnudo, desprovisto de su moldeamiento estético, ocupa una posición privilegiada, lo factual para Semprún es siempre deficitario por cuanto exige un ejercicio de reescritura filtrada por el artificio. Lo oximorónico de tal proposición – la necesidad del simulacro literario para representar la realidad – ha conducido en numerosas ocasiones a un cuestionamiento de los límites clásicos genéricos, así como a basculantes etiquetas identificativas de su producción narrativa. No es así extraño que Sarah Kafatou, por ejemplo, considere una de sus obras, *Le grand voyage*, donde el autor describe el procedimiento de la deportación en el tren que le condujo al campo de Buchenwald, menos una obra autobiográfica que una novela: “It must be considered a novel and not a memoir, for an important character in the story, a young partisan from the town of Semur, is fictional” (130). La sorpresa generada por la revelación de que uno de los personajes clave en el proceso dialógico de la obra, el apodado “gars de Semur”, había sido íntegramente fruto de su invención antes que un referente real, en carne y hueso, de la historia, le valió la decepción de quienes consideraron su creación como una traición al historicismo del relato. Acusación frente a la que Semprún se defendería reivindicando la primacía de la imaginación sobre la radiografía narrativa:

J’ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie (...) j’ai inventé nos conversations: la réalité a souvent besoin d’invention, pour devenir vraie. C’est à dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l’émotion de l’auteur. (1994b: 336-337).

Si la literatura se convierte en un remedio contra la insuficiencia de la realidad, no es menos útil como mecanismo de supervivencia. Semprún recurre a la ficción para transmitir pero, también, para sobrevivir. Recordar en soledad, a través de las páginas de su novela, el episodio de la deportación, hubiera sido una experiencia demasiado dolorosa. Así, la invención del “gars de Semur” se convierte, en palabras de Ofelia

Ferrán, en “the artifice that Semprún had to add to the account of his real story to not only make it credible but to make it survivable” (284).

En no pocas ocasiones Semprún alude con claridad a la difícil tarea de acometer la representabilidad de lo irrepresentable, y no ya de intercalar sino de reescribir el dato del recuerdo por medio de la ficción como estrategia indispensable para que aquél resulte verdadero. El autor arremete en múltiples ocasiones contra la frialdad del dato conformador de una historiografía desnuda. “La réalité”, dice en *L’écriture ou la vie*, “a souvent besoin d’invention, pour devenir vraie” (271). Su memoria literaria es su caballo de batalla personal contra la desconfianza que le genera la Historia con mayúsculas, descarnada de toda vivencia íntima y de la privacidad del recuerdo:

J’imagine qu’il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres: ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu’il manquera l’essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu’elle soit... (1994b: 167).

La insuficiencia de la Historia factual empuja a Semprún a reescribirla bajo formato literario. Y es que, según el autor, “la vérité essentielle de l’expérience, n’est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l’est que par l’écriture littéraire” (1994b: 167). Semprún optará por revestir literariamente lo sucedido en el campo, pues el testimonio académico, en su desnudez, se revela incapaz de vehicular lo ocurrido. Es así como lo entiende Carlos Fernández al señalar que el reto que se impone Semprún es “no limitarse a testimoniar con datos objetivos, por importante, fundamental para el historiador, que eso pueda ser, sino re-crear la realidad, repensarla”, Para tal fin, continúa Fernández, “la memoria fáctica no basta, es insuficiente, será preciso una memoria literaria, capaz de poner la imaginación al servicio de la verdad” (85).

Una experiencia personal vivida por el propio autor sirve, a pesar de su carácter anecdótico, de ilustración del detonante que supuso la necesidad de saber contar correctamente para posibilitar la transmisión completa y efectiva de la experiencia extrema. Cuenta Semprún que, durante el periodo en que pasó a la clandestinidad en tanto que miembro del Partido Comunista español, una vez liberado de su cautiverio, hubo de tomar asilo en un piso franco sito en la calle Concepción Bahamonde de Madrid, regido por dos militantes del PCE, Manuel y María. Si bien el anonimato de sus respectivos compañeros de partido regía todo intercambio conversacional en aras de garantizar la seguridad del grupo, el paso por los campos de concentración habría de salir, eventualmente, a la luz del discurso, uniendo todavía más a los integrantes de aquel piso en torno a una experiencia común traumática. Así, Manuel procedió una tarde a relatar su calvario en Mauthausen. Si bien el relato resultaba veraz en su formulación, su inarticulación y narración deficitaria se convertirían en el desencadenante, para Semprún, de la necesidad de escribir y contar adecuadamente aquella realidad vivida – esa necesidad “de encontrar la palabra precisa para dar cuenta de aquella experiencia esencialmente ‘invivable’”, en palabras de García Cames (55) –

para que, por medio de la literatura, se sobrepusiera a toda cronología y se anclara en el recuerdo del receptor. En palabras de Semprún,

Él me contaba y yo me decía: Por favor, qué mal cuenta esto, lo ha vivido y lo ha vivido hasta el fondo, pero qué mal lo cuenta; si lo cuenta así nadie va a entender lo que es un campo de concentración. Y me volvió la idea de contarlo yo. (Semprún & Vilanova, 113)

La anécdota marca su despertar como escritor por cuanto el relato de su compañero provoca la toma de conciencia de la necesidad de lo literario no sólo para describir, sino para crear el recuerdo. “De no haberme encontrado allí con Manolo Azaustre, es muy probable que nunca hubiese escrito *El largo viaje*” (1994a: 239-240). El recuerdo ajeno, la voz del otro, es motivo de creación literaria personal. De tal momento crucial se destaca el hecho de que sea a través de la experiencia aliena que el autor sienta la necesidad de narrar la suya propia, esto es, de que la otredad constituya en Semprún un ejercicio de reconocimiento propio, el despertar de su subjetividad. Es el discurso de Manuel aquello que suscita la creación de un discurso propio en la obra del autor. Como veremos a continuación, el relato ajeno, la cita literaria, entra de lleno en este punto no sólo para analizar la estrategia narrativa de Semprún sino para entender su manera de recordar.

Mucho se ha escrito sobre la posibilidad de sobrevivir que implicó para el autor ser conocedor de la lengua alemana – cuyo estudio había sido inculcado por su padre en virtud de la “dificultad de esta” respecto del francés, para hablantes de lenguas romances (Semprún & Vilanova, 106) – pero más residualmente se alude a la capacidad de recordar como modo de supervivencia para el autor. Y ello no sólo porque el recuerdo de fragmentos, tal y como hemos anunciado más arriba, supone una situación de distensión escapista y de fundación de una entidad plural a través del grupo respecto del horror de los campos. El propio Semprún alude al uso de la memoria literaria como ejercicio de resistencia y de activismo político no únicamente a través de su experiencia en el campo, sino durante su etapa en la clandestinidad como miembro del Partido Comunista. Si en Buchenwald la rememoración literaria ejercía de mecanismo liberador, la necesaria invisibilidad durante su oposición al régimen franquista conllevaba, igualmente, un recurso disciplinado a la memoria como herramienta de autoconservación:

Sin duda tengo una excelente memoria, entrenada además por las exigencias de la vida clandestina: de tanto no apuntar nada por escrito y programar sin embargo citas y entrevistas con muchos meses de adelanto, se aprende a no olvidar. (1994a: 236)

Recordar permite a Semprún sobrevivir, ya sea en la clandestinidad como militante comunista, ya sea como escritor, a través del uso que realiza de la literatura. Partiendo de la disyuntiva recogida en el título de *L'écriture ou la vie* [La escritura o la vida], en las páginas que siguen se abordará la noción de la escritura literaria por parte de Semprún huyendo de las consideraciones clásicas interpretativas de su obra como una actividad que asimila la creación literaria a la superación del trauma. Como mostraremos a continuación, el recurso a lo literario se convierte, en su proceder narrativo, en un mecanismo de supervivencia, precisamente por cuanto recurre a la

referencia ajena como instrumento de plasmación de un yo fragmentado materializador de la contraposición entre literatura y memoria.

Podría decirse que Semprún cita porque recuerda y recuerda porque cita. Y es que, en su obra, a menudo, el recuerdo consiste, exclusivamente, en una cita o alusión a la obra literaria, histórica o filosófica de otro autor. Su producción narrativa está trufada de referencias literarias, lo que ha llevado a Gérard de Cortanze, biógrafo del autor, a sostener que “Semprún pense par références (...) Chaque évènement de la vie déclenche, en cascade, références culturelles et historiques” (95). Torres Rabassa afirma que el proyecto literario de Semprún “se construye mediante la intertextualidad, la digresión y la cita sistemática” (144). No pretendemos realizar aquí un somero rastreo de todas las referencias a autores llevadas a cabo por Semprún en sus obras, entre los que encontramos un eclecticismo total, una voluntad de abarcar toda la literatura, independientemente de géneros, tradiciones literarias y épocas. Tanto es así que, sólo en *L'écriture ou la vie*, emergen referencias a Kafka, Proust, Giraudoux, Rubén Darío, André Malraux, Heidegger, Baudelaire, César Vallejo, René Char, Malraux y Celan, entre una amplia pléyade de autores. Acaso dicha variedad muestre un pensamiento referencial tan libre como el propio recuerdo de Semprún. El autor cita al igual que recuerda: desordenadamente. La ausencia de linearidad memorística halla su reflejo en un proceso de citación en el que la referencia emerge de manera espontánea antes que académica. Así, Semprún cita a sus correligionarios literarios y filosóficos porque es su manera de recordar pero, más importante aún, Semprún cita porque recuerda a través de otros autores.

En cierto modo podría afirmarse que la manera de recordar del propio autor es, en sí misma, una aplicación sistemática, una “cita”, del modo de recordar de sus correligionarios de las letras. En *L'écriture ou la vie*, los recuerdos literarios se encadenan los unos a los otros, enriqueciéndose mutuamente como un ensayo literario o filosófico – recordemos que Semprún es un brillante alumno de filosofía en la Sorbonne, forjado en las excelsas aulas del Lycée Henri IV de París. Aparentemente disgregados, el autor compara su memoria aleatoria con las famosas muñecas rusas, incrustadas las unas dentro de las otras:

Es como una *babuschka*, una de esas muñecas rusas de madera pintada que pueden abrirse y que contienen otra muñeca idéntica, más pequeña, y otra, y otra más, hasta llegar a una última de talla diminuta, que ya no puede abrirse. (1977: 226)

Lo caprichoso del recuerdo, su manera de emerger, es en sí misma expresión de ficción. En sus múltiples testimonios metaliterarios, Semprún cita a menudo su descubrimiento del narrador norteamericano William Faulkner como catalizador de su carrera como escritor. “Descubrí por casualidad ¡Absalón, Absalón! En el catálogo ciclostilado de la biblioteca del campo”, afirma en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (91). Más tarde, concreta el recuerdo: “dos años 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” (94). También en *L'écriture ou la vie*, reconocerá el autor la impronta dejada por sendas obras en su proceso de creación narrativo:

Absalon, Absalon! porte à l'extrême, de façon obsessionnelle, la complexité du récit faulknerien, toujours constuir en arrière, vers le passé, dans une spirale vertigineuse. C'est la mémoire qui compte, qui gouverne l'obscurité foisonnante du récit, qui le fait avancer. (1994b: 218)

La manera de recordar de Semprún es, en sí misma, un ejercicio de escritura literaria. La asistematicidad, lo arbitrario y disgregado del recuerdo que hurga en sí mismo – “no tengo ninguna disposición para el orden cronológico” afirma el autor, “que me parece que es un privilegio divino” (2006: 105) – son plasmaciones literarias que homenajean la técnica narrativa de quien catapultó su devenir como escritor. La larga y serpenteada prosa de Faulkner rezuma en cada una de sus frases, en las que la carga emocional aparece, a menudo, sepultada bajo el dato meticulosamente recogido. Así, la metáfora de las muñecas rusas anterior, tan ilustrativa de la fragmentación rizomática del discurso faulkneriano, no alude solo al recuerdo insertado en el recuerdo, de manera inconsciente, y que aflora a fagonazos en su relato, sino, también a la voluntad de hallar la unidad mínima del mismo; el recuerdo primero, primigenio; aquel del que surgió todo. De ahí que no sea tanto el recuerdo en sí sino su lugar en la memoria; la estructura del mismo como ejemplo plástico de la moldeabilidad de aquélla y su erección en tanto que sustancia menos factual que literaria, lo que mejor revele el procedimiento narrativo de Semprún.

La asiduidad a la cita por parte del autor ha llevado a Ursula Tidd a calificar su escritura como un ejercicio de “ventriloquism” (712). La imagen no deja de ser atinada, por cuanto a través de Semprún se descubren múltiples voces ajenas. Con todo, la metáfora resulta particularmente certera por cuanto la imbricación de aquéllas en la propia voz del autor se lleva a cabo de manera imperceptible. Como el ventrílocuo, Semprún permanece inmóvil mientras de su boca emergen las palabras de otro, sin que los músculos faciales, estáticos, delaten el sujeto de producción de tales voces. Qué duda cabe de que el receptor conoce bien la paternidad de dichos fragmentos – ni el ventrílocuo, ni Semprún, ocultan de manera total su respectiva autoría en la elocución; tan sólo la velan superficialmente, pues la verdadera maestría reside en mostrarse tras las voces que de ellos surgen. Si el ventrílocuo trata de mantener el estatismo desvelando, a través de leves vibraciones, que es él mismo quien genera las voces, también Semprún descubre al receptor el origen de las obras citadas. Para el escritor, la cita es un testamento de verdad literaria, un argumento legitimador de la experiencia personal que actúa como catapulta verificadora de lo narrado por cuanto éste es portador del sello de lo literariamente auténtico. El juego, sin embargo, consiste en construir la invisibilidad, en establecer un pacto con el interlocutor que sumerja al sujeto en una identidad aliena; en difuminar la responsabilidad del emisor en una otredad manejada voluntariamente para un fin determinado. Distinguir sus respectivas identidades se convierte, así, en una tarea compleja, ya que la cita de la obra de otro, por reconocible, no está menos tejida en su memoria y en la vertebración de su persona. En palabras de Tidd,

This ventriloquism has ethical implications because it becomes a way of performing a dissolution of the self-other binary and the narrator's absence and alterity in a 'devoir de mémoire' to the other's voice. (712)

En definitiva, el reencarnar la voz de otros autores contribuye a la desintegración del yo sempruniano, como si sólo por boca de aquéllos pudiera el sujeto de la narración avanzar en el relato respetando, en todo momento, ese deber de memoria hacia la alteridad.

Es por medio de la cita, la alusión o la referencia ajena que la noción de trauma irrumpe con fuerza en la producción literaria de Semprún. Tanto más en una novela cuyo título – *La escritura o la vida* – plantea ya una decisión disyuntiva: *escribir o vivir*. El propio autor explicaba la polisemia del enunciado que servía de título a la novela: “La vie était encore vivable. Il suffisait d’oublier, de le décider avec détermination, brutalement. Le choix était simple: l’écriture ou la vie” (1994b: 271-272). Una interpretación clásica del título sería aquella que incide en la voluntad de “garder, enfouir, refouler, oublier” (1994b: 316). En otro momento, Semprún afirmará,

La escritura me encerraba en la clausura de la muerte, me asfixiaba en ella, implacablemente. Había que escoger entre la escritura y la vida, y escogí esta última. Escogí una larga cura de afasia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para sobrevivir. (1994a: 29)

Qué duda cabe de que, a la luz de sus testimonios, la creación literaria se asemeja a un ejercicio de autodestrucción. “Si l’écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire (...) elle me replongeait moi-même dans la mort, m’y submergeait” (1994b: 322). El recuerdo del horror enraíza al autor en la experiencia todavía no superada del *lager*. “Escribir me mantiene en la memoria de la muerte, que para escribir tengo que estar todo el tiempo recapacitando, volviendo a sumergirme en aquella memoria. Y darme cuenta de que eso era mortal” (Semprún & Vilanova, 112). La vida deviene sinónimo del trauma que ha de silenciarse por medio de la negación de la palabra, desembocando en lo que Coca Méndez califica de “amnesia voluntaria” (43). “El olvido era una terapia”, llegará a afirmar (Semprún & Vilanova, 113). La escritura supone, por lo tanto, un ejercicio de rememoración del trauma del sujeto, empleado para describir a todos aquellos que, más que haber superado una experiencia cercana a la muerte, se sienten, como Semprún, “atravesado[s] por ella” [traversé par elle] (1994b: 27).

Sin renunciar a esta lectura, con todo, resulta más conveniente, a tenor de lo expuesto anteriormente, interpretar la conjunción presente en el título menos como expresión de un binomio alternativo entre dos polos contrapuestos que como una coordinación que evidencia su irremediable equivalencia e, incluso, su propuesta de explicación. La disyuntiva plasmada en el título, *L’écriture ou la vie*, tradicionalmente interpretada como una dicotomía exclusivista generada por el trauma – la escritura implicaría la muerte del narrador provocada por el dolor de recordar – puede ser leída, igualmente, como una coordinación de equivalencia – no por ello, como veremos más tarde, menos traumática. No hay distingo entre la “escritura” y la “vida”. Una y otra se permean mutuamente, equivaliéndose recíprocamente. Así, *L’écriture ou la vie* no remitiría a la obligación que asumiría Semprún de escoger entre la literatura – narrar el recuerdo – y vivir – omitiéndolo, negando su forma escrita. Al contrario, para Semprún, la escritura – bajo la forma que le proporciona en su novela – es el modo de *sobrevivir*. Así, la conjunción “ou” sería creadora de una igualdad de términos entre el relato y la

supervivencia. La escritura de Semprún es síntoma de vida. No es tanto una cuestión de escoger entre la literatura o la vida lo que plantea Semprún, sino que la escritura es un *sinónimo* de esta última. La mutación del título inicial provisional de 1987 – *La escritura o la muerte* – hacia otro a todas luces más esperanzador revelaría una transición que vehicula una asunción del texto escrito como mecanismo de supervivencia. En otras palabras, Semprún sobrevive porque escribe.

Esta ambivalencia interpretativa – generada voluntariamente por el autor – remite a un vaivén entre el trauma de la escritura y la superación del mismo por medio de esta. Con todo, esto se debe no tanto a que la escritura exorcice el trauma a través de su revelación pública, sino porque lo acalla, lo entierra bajo su manto verbal. La obra literaria de Semprún, metareferencial en su naturaleza más formal, es una muestra de que *también se puede callar hablando*, o de que el silencio no es necesariamente contrario a la palabra. Cabría, por lo tanto, matizar la afirmación clásica de Primo Levi, al distinguir entre “los que callan y los que cuentan”, pues todo depende *de qué se cuente*. En otras palabras, es posible callar al contar. Las múltiples referencias literarias tienen por objetivo ocultar la verdadera voz del autor, difuminarla en una colectividad cuya pluralidad y universalidad desmantelan la individualidad del protagonista. Ciertamente la cita ilustra el pensamiento de Semprún: éste cobra forma gracias a las palabras de otros. Pero, al mismo tiempo, es la cita misma la que lo ahoga, la que evidencia su imposibilidad de transcribirlo en sus propias palabras, desvelando con ello el “bloqueo” discursivo tantas veces esgrimido por los estudios del trauma como expresión del yo reprimido, y que el propio autor define como tal en sus entrevistas (Semprún & Vilanova, 113). Así, es posible afirmar que, en Semprún, el trauma no se cura escribiendo como ejemplo de sanación, sino escribiendo como propia plasmación de ese trauma. El detalle de la cita en sí importa menos que su manera de traducirlo. El recuerdo traumático, en otras palabras, es el modo de escritura mismo. El autor escribe y es su propia obra lo que resulta la traducción literaria de dicha experiencia dolorosa.

De ahí también que, en cierto modo, la tendencia repetitiva a revivir lo experimentado de manera incesante, tan propia de la reiteración traumática, sea extensible tanto a su manera de plasmar el recuerdo, cuanto a su propia concepción de su obra. Carlos Fuentes vislumbraba en Semprún el sueño de todo escritor: escribir vez tras otra el mismo libro, lo que Ofelia Ferrán interpreta, a la luz de Freud, como “the return of the repressed” o la “repetition compulsion” (270). Las alusiones – constantes – a diferentes episodios de su vida, con relación o no a la experiencia concentracionaria, evidencian un dinamismo que, como sugiere Ferrán (269), va más allá de su paso por Buchenwald para alcanzar una vida marcada por la inestabilidad, ya sea geográfica, como ideológica, temporal, literaria o subjetiva.

Es indudable que recordar en boca de otros implica un posicionamiento del narrador respecto de su referencia. Amén de una construcción léxica, la cita es una topografía de la memoria. Semprún cita a un autor en particular porque la cita en sí le recuerda al momento de su lectura, al acto de su aprehensión intelectual, a la par que a su contenido. Ferrán afirma que el recuerdo es siempre un posicionamiento respecto del dato, y que todo ejercicio que rememora localiza a su autor en un lugar (267).

Basculante, sin embargo, entre el yo y el otro, la cita es una forma de recuperar ese pasado alternando entre la necesidad de plasmarlo en palabras y la distancia necesaria para llevar a cabo esa recuperación; entre el lugar del uno y de la otredad. La topografía memorística de Semprún es la ficción literaria o la elucubración filosófica, lo que provoca una inmaterialidad personal o, mejor dicho, la traslación de la experiencia personal a la experiencia de otros. En tal caso, el recuerdo por medio de la verbalización ajena deslocaliza a Semprún, evitándole revivir lo traumático, proyectando su experiencia a la de aquel por medio del cual recuerda y, en definitiva, borrando la trazabilidad topográfica de su memoria.

El resultado es una escritura multireferencial que, en numerosas ocasiones, rememora el episodio del libro en blanco que es entregado a Semprún por Carlos Barral durante la ceremonia de premios Formentor. El autor recuerda cómo, con motivo de la censura franquista, el libro no pudo ser impreso. Sin embargo, con el fin de que la ceremonia de entrega de premios pudiera llevarse eventualmente a cabo, el editor optó por encuadernar un libro con los lomos exactamente tal y como aquel que saldría a la venta, pero con las páginas totalmente en blanco:

Afin de pouvoir, malgré tout, accomplir le rite de remise d'un volumen à l'auteur primé, Barral a fait fabriquer un exemplaire unique de mon roman. Le format, le cartonnage, le nombre de pages, la jaquette illustrée: tout est conforme au modèle de la future édition mexicaine. À un détail près: les pages de mon exemplaire d'aujourd'hui sont blanches, vierges de tout signe d'imprimerie. (1994b: 350)

Ferrán ha interpretado este episodio de simulacro literario como el reflejo del libro que, todavía, Semprún tiene que llegar a escribir, dando a entender que el trauma – traducido en la incapacidad expresiva – no está todavía resuelto. El libro se convierte, así, en el “palimpsesto” (Ferrán 288) de una ausencia traumática; de su incapacidad de articular las palabras de la que es legataria la experiencia del campo; de las marcas que “are still to come, destined to be inscribed in what is, for now, a void, a blank book” (289). El propio autor así lo concebía igualmente, al interpretar las páginas en blanco como un ominoso signo de la imposibilidad de contar:

Le signe était aisé à interpréter, la leçon facile à tirer: rien ne m'était encore acquis. Ce livre que j'avais mis près de vingt ans à pouvoir écrire, s'évanouissait de nouveau, à peine terminé. Il me faudrait le recommencer: tâche interminable, sans doute, que la transcription de l'expérience de la mort. (1994b: 351)

Con todo, más que una proyección hacia la obra que todavía está por ser relatada, entendemos que el simbolismo del episodio remite, por el contrario, al libro en blanco *ya escrito*. Ciertamente la blancura de las páginas traduce un bloqueo, pero éste habría quedado impreso en la propia escritura. Las páginas en blanco harían así referencia a una escritura transparente, blanqueadora del propio texto, y traducirían a la perfección una voz silenciosa que se invisibiliza bajo la voz de otros, marcando con ello su propia dificultad a aflorar por sí misma, libremente. El libro en blanco no es, por lo tanto, el libro/trauma que todavía que no ha llegado a ser escrito, sino la marca más visible del libro/trauma ya trasladado a palabras por Semprún, en el que la metáfora cromática exhuma lo inefable, lo que no puede ser del todo verbalizado, y que únicamente puede recurrir a las palabras – insuficientes – para hacerlo. Es sin duda esto lo que Edmond

Jabés entiende como escritura blanca del trauma, recurriendo, precisamente, de nuevo, a la metáfora plástica: “ce n’est pas le mot écrit, mais le mot effacé dans le mot, qui nous efface. Le livre nous donne à lire ces deux effacements” (37). Como un diacrítico que tanto entierra la voz del sujeto cuanto apunta a su negación, el libro en blanco que recibe el autor se convierte en la expresión de una escritura que, más que impedir, oculta su propia escritura, mostrando la dificultad que esta tiene por emerger; una escritura que, por medio de la cita, representa un texto frustrado y enajenado.

Y acaso esa disolución del yo a través de la multireferencialidad sea, asimismo, un posicionamiento ideológico. La cita reiterada, omnipresente, constituye el mejor ejemplo de un cierto *comunismo de ideas*, una concepción de la literatura plural, desafiante de la propiedad privada, que esgrime el universalismo como motor de la creación artística. Sería esta una concepción política de la literatura derivada de su propio ideario. Semprún recuerda en plural, blandiendo una suerte de colectivismo memorístico y creador que se yergue en claro antagonista de la lógica del derecho de autor y del monopolio individual. La libertad con se anexan textos ajenos son, así, una declaración política de intenciones: frente a la privatización de la palabra, Semprún reivindica la repetición, la imitación, la alusión, la cita y la parodia, todas ellas conjugadas entre sí anárquicamente.

Probablemente sea esto, también, una estrategia más de defensa frente al recuerdo. Semprún esgrime la cita para ahuyentar lo personal de lo vivido, para derramar en otros la experiencia personal y hacer partícipes tanto a autores como a lectores del trauma. Traduciéndolo en boca de otros, y compartiéndolo a través de sus palabras, el autor se libera de lo propio expulsándolo de sí y trasponiéndolo en sus homólogos. De ahí que la noción anterior de “ventrílocuo” sea muy apropiada para conceptualizar la expresión del trauma en su obra. Tidd entiende que a través de su ventrílocuismo se opera una “self-dissolution” (712). La experiencia personal se torna en experiencia comunitaria, grupal e invisibilizadora, muy similar al ocultamiento que representó para él el disciplinado y riguroso aprendizaje de la lengua francesa en tanto que estrategia de negación de su identidad española en el exilio. La cita literaria resulta así, en su obra, una experiencia que conjuga “anonymity and universalism” (Tidd, 710) si bien al tiempo resulta, como la literatura, un ejercicio de reconocimiento mutuo plural, un espejo que se tiende al otro para establecer la identidad recíproca; una estrategia de hermanamiento por medio del arte como superación no tanto del trauma cuanto del yo traumatizado.

Así, es posible concluir que tal ejercicio de multiplicación referencial constituye una muestra – más – de la disolución del yo sempruniano por medio de la literatura. Torres Rabassa sostiene que la obra de Semprún plantea el “viraje a la alteridad como única forma posible de elaborar el discurso propio, e incluso como la única vía de representación del sujeto” (144). Paradójicamente, el advenimiento literario de Semprún ha sido siempre interpretado como un ejercicio de afirmación contrapuesto a su pasado de clandestinidad. Semprún decide escribir porque abandona la fe en la lucha política y, con ello, rompe con el Partido Comunista Español, huye de la invisibilidad, lo que permite no sólo reorientar su vida hacia un terreno que no esté copado por la política

sino, además, huir del forzoso anonimato propio de la vida clandestina. Sin embargo, cabría preguntarse hasta qué punto el recurso a la voz ajena no es sino una plasmación ulterior de esa clandestinidad de antaño, de esa inmaterialidad que rechaza a dar voz al sujeto. Semprún no rehúsa la memoria por cuanto la cita es, en sí, memoria, pero sí niega la plasmación del sujeto individualizado por cuanto éste queda diluido en la referencia ajena. Si su paso por Buchenwald le permite constatar la muerte del yo – la expresión tanatográfica, en términos de Jacques Derrida (1984) y Louis Marin (1991), de su escritura – y si un denominador común esencial del testimonio del Holocausto es conceptualizarlo, como señala Lawrence Langer, no tanto como un “ ‘lived’ but event but as a ‘died’ event” (69), al que toda supervivencia resulta imposible, quizá sea ese recurso a otras voces aquello que mejor exprese la anihilación de su persona. En definitiva, una literatura autobiográfica que niega la autoreferencialidad, el origen en uno mismo – Silk hablará de “discursive homelessness” (58) – por cuanto ambos resultan irrecuperables si no es por medio del auxilio del sosias literario ajeno, tan afirmador como negador de la persona.

BIBLIOGRAFÍA

- Coca Méndez, B. (2016): “El testimonio recurrente de la experiencia concentracionaria de Jorge Semprún: dar voz al silencio y a la palabra”, *Quaderns de filologia: Estudis literaris*, XXI, 39-52.
- Cortanze, Gérard de (2004): *Jorge Semprún: L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
- Derrida, J. (1984): *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée.
- Fernández, C. (2004): “Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún”, *Historia, antropología y fuentes Orales*, 32, 69-87.
- Ferrán, O. (2001): “ ‘Cuanto más escribo, más me queda por decir’ : Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún”, *Hispanic Issue* 116.2, 266-294.
- García Cames, D. (2016): “Los olores de Buchenwald. Memoria olfativa de Jorge Semprún en *La escritura o la vida*”, *Quaderns de filología: Estudis literaris*, XXI, 53-65.
- Jabés, Edmond (1989): *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Paris, Gallimard.
- Kafatou, S. (2002): “ ‘Jorge Semprún’: la vie continue”, *Harvard Review*, 23, 129-132.
- Langer, Lawrence (1991): *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, Yale UP.
- Lorenzano, S. (2005): “Memorias del horror o Susan Sontag como pretexto”, *Debate feminista*, 31, 231: 241.

- Manguel, Alberto (2001): "Leer en un momento de catástrofes", *El País. Babelia*. 10 de noviembre de 2001.
- Marin, L. (1991): *L'écriture de soi: Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF.
- Semprún, J. (1977): *Autobiografía de Federico Sánchez*, Madrid, Planeta.
- Semprún, J. (1994a): *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets.
- Semprún, J. (1994b): *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
- Semprún, J. (2001): *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Barcelona, Tusquets.
- Semprún, J. & M. Vilanova (2006): "Jorge Semprún, París 2005", *Historia, antropología y fuentes orales*, 35, 105-117.
- Silk, S. M. (1992): "Writing the Holocaust / Writing Travel: The Space of Representation in Jorge Semprún's *Le grand voyage*", *CLIO: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, 22, 53-65.
- Tidd, U. (2008): "Exile, Language, and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprun", *The Modern Language Review*, 103.3, 697-714.
- Todorov, T. (1993): *Frente al límite*, México, Siglo XXI.
- Torres Rabassa, G. (2015): "Intertextualidad y dialogismo en la obra autobiográfica de Jorge Semprún: la escritura del yo como diálogo con el otro", *Caracol*, 10, 118-149.