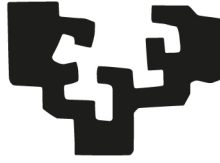


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL

PROGRAMA DE DOCTORADO
DE LITERATURA COMPARADA
Y ESTUDIOS LITERARIOS

MEMORIA Y ESCRITURA EN JORGE SEMPRÚN



Autora: Aurora Cuadrado Fernández

Director: Dr. Jesús Camarero Arribas

Vitoria-Gasteiz, año 2021

Agradezco a Jesús Camarero Arribas, quien con eficacia y tesón ha dirigido y corregido la redacción de esta tesis, y sin quien no habría podido llevarse a cabo.

Dedico este trabajo:

A mi padre, a los que ya se han ido y a todas las personas del presente, del pasado y del futuro que me ayudan a tejer mi biografía, me alientan en mi proceso de resiliencia y construyen conmigo mi relato: a todos los que he amado, amo y amaré.

Índice

Introducción	1
I Autobiografía y autoficción	25
1. Empresa autobiográfica.....	27
2. Contrato narrador-lector.....	45
3. La identidad del sujeto y la identidad colectiva.....	63
4. El narrador inserto en una realidad histórica.....	77
5. El lector como personaje pensante dentro del discurso	87
6. Búsqueda del tiempo perdido.....	99
7. Transversalidad textual: sucesivos retratos de sí mismo.....	113
8. Presente incierto frente a autocreación	127
9. Conclusiones	139
II Resiliencia	145
1. Los hechos y sus consecuencias.....	147
2. Las dos etapas postraumáticas: lo maléfico y lo beneficioso.....	157
3. Confrontación y resiliencia.	173
4. La distancia de la ficción.....	185
5. El interlocutor, una terapia necesaria.	197
6. Connivencia con el lector.....	205
7. Garantías de veracidad.	217
8. Carta de autoridad.	225
9. Conclusiones.	235
III Narratividad.....	241
1. El relato narrativo presente en el testimonio del hombre y el testimonio implícito en el relato narrativo.	243
2. Cuando la historia contada tiene ya un desenlace: empieza por la supervivencia del narrador y viene de la mano del lector.	251
3. El proyecto de vida literario de Jorge Semprún, un ‘rojo español’ con un destino de político practicante.	259
4. La construcción narrativa emergente del acto literario. Las posibilidades de la literatura como eje del discurso.	267

5. El conflicto de la interpretación: para comprender hay que explicar.....	275
6. La libertad como primer fundamento de la existencia del Mal Radical. .	283
7. Un narrador en evolución y su visión estereoscópica (triple mimesis)....	291
8. La ética y la moral en la palestra.....	301
9. Conclusiones.	313
Conclusiones generales	317
Bibliografía	333
1. Referencias.....	335
2. Bibliografía general.....	345

Introducción

El mayor bien que puedes hacerle al prójimo no es solo compartir con él tus riquezas sino revelar además las tuyas.

Benjamin Disraeli

El Holocausto o Shoah puede ser interpretado como un error, una equivocación que el ser humano no hubiera debido cometer nunca. Nada tendría que haber valido para impulsar de manera tan trágica y antinatural la redada sistémica a la que se asistió, incluso con cierta indiferencia, desde que se impusiera en Europa el fascismo como secuela de la grave crisis mundial que se inauguró en 1929. Fue algo inimaginable, una barbarie que costó millones de vidas y que marcó un antes y un después en la historia de la humanidad. A pesar de que el odio entre los seres humanos no es una novedad y ha tenido consecuencias a lo largo de toda la historia, la Shoah es un episodio histórico único e incomprensible. Más allá de los datos por todos conocidos, podemos asumir que una de las razones de la impronta del Holocausto en las generaciones ulteriores es esa incomprensión que genera entre supervivientes, testigos, descendientes y, en general, en toda la población. Pero ¿qué es lo que convierte a la Shoah en un período histórico capaz de avergonzar al ser humano si hoy continuamos viendo a diario episodios de actos inhumanos tan incomprensibles como los de entonces? Zuckermann expone al respecto una idea reveladora y con mucho sentido:

En la medida en que el Holocausto alcanzó su auténtico punto culminante en la creación de unos dispositivos industriales de exterminación masiva y reflejó su carácter esencial en la

anonimización administrativo-burocrática de la muerte, inevitablemente produce una enajenación de la reacción emocional y paraliza al individuo confrontado con un horror tan monumental. Esta es la razón de que el ímpetu emocional, tabla de salvación del individuo, solo pueda errar frente a la esencia del Holocausto” (2015: 542).

Podríamos afirmar a partir de las palabras de Zuckermann que lo que convierte al Holocausto en una experiencia histórica inefable es la planificación dirigida a la colectividad. Es en esa planificación donde residen la emoción y el horror que paralizan, y esa planificación es la que impide hallar respuestas a quien se cuestiona porque sencillamente no hay una explicación al respecto que no nos deje en el más vil de los lugares posibles como especie. Ese carácter inefable de la Shoah se intensifica en el caso de quienes vivieron y fueron testigos de los terribles acontecimientos en primera persona. Se trata de los supervivientes que, a pesar de salir con vida de la barbarie nazi, quedaron despojados de su identidad en gran medida, ante el tratamiento deshumanizador del régimen nazi. A ese despojo de la identidad humana se suma la decisión del silencio y del intento de olvido además del rechazo por parte de la sociedad en los años que siguen a los acontecimientos. Ante ese panorama, muchos de los que habían sobrevivido a la experiencia encontraron progresivamente, con el devenir de los años, mecanismos para sobrevivir también al trauma. Así emergió la literatura testimonial de la Shoah, en la que podemos encontrar voces como las de Primo Levy, Charlotte Delbo o Hannah Arendt.

En la geografía española, y aún más en la francesa, destaca el nombre de Jorge Semprún, autor de obras cumbre de la experiencia del Holocausto como *Exercices de survie* (2012), *L'écriture ou la vie* (1994) o *Le grand voyage* (1963). Semprún, madrileño de nacimiento (1923), se enfrentó a terribles experiencias a lo largo de su vida que resultaron traumáticas, pero la que dejaría sin duda una huella indeleble sería su estancia en el campo de concentración de Buchenwald, al que fue deportado

en 1943 a causa de su afiliación al Partido Comunista Español y su cooperación con la Resistencia en Francia.

Para Semprún, la experiencia de Buchenwald supuso el núcleo traumático de todas las experiencias vividas y por vivir, y su obra constituye una voz testimonial de la Shoah; una voz peculiar y poderosa que transmitió la verdad y la emoción de la experiencia del trauma por aquellos que ya no podrían hacerlo y para la reconstrucción de la propia identidad. Identidad compleja la de Semprún, desde la perspectiva de la comprensión, más aún tras la estancia en Buchenwald, que se confirma como la guía temática de la estructura y de los elementos narrativos que constituyen la obra sempruniana. Una identidad que en vida y obra se desdobra y que puede interpretarse más bien en plural, porque fueron múltiples los ‘yoes’ que el autor manifestó a lo largo de su vida a causa de las circunstancias vividas:

Cualquier espectador casual podría haberse llevado la impresión de que Lévy estaba rindiendo honores a varias personas distintas: un republicano español, un superviviente de Buchenwald, un intrépido agente clandestino, un escritor famoso, un candidato al Oscar y un gran pensador europeo. Pero estaba, simplemente, describiendo y señalando las múltiples facetas de una sola persona: Jorge Semprún (Fox Maura, 2016: 1).

Las palabras de Fox Maura ponen de relieve la complejidad a la que se enfrenta el lector, o quien tenga curiosidad por conocer al personaje creado por Semprún, al aproximarse a la figura del escritor español y francés Jorge Semprún Maura. Una complejidad a la que él mismo no dejó de enfrentarse durante toda su vida, así como se enfrentaron aquellos que le conocieron, en mayor o menor profundidad, quienes concuerdan al destacar el carácter polifacético y hermético del autor de *Le grand voyage* (1963). Independientemente de aquellos factores innatos que condicionaran en mayor o menor medida la personalidad sempruniana, es indudable que el contexto y las circunstancias que convergieron en determinadas y múltiples etapas de su vida fueron determinantes para condicionar los rasgos éticos, emocionales y psicológicos más característicos del autor.

La pérdida de su madre cuando solo era un niño, el exilio, el horror del nazismo vivido en primera persona, la desilusión con respecto a los ideales políticos propios, estas experiencias fueron, todas ellas, experiencias que marcaron definitivamente al escritor. Experiencias que forjaron progresivamente una especie de trauma vital, hiriendo la psique y el espíritu de Semprún y obligándole a tomar la difícil decisión de escoger diversas sendas para la superación –o no superación– del trauma. Un trauma cuyo punto de inflexión se podría situar en 1943, año en el que durante el apogeo de la Segunda Guerra Mundial, Jorge Semprún es apresado, torturado y conducido al campo de concentración de Buchenwald. La experiencia de Buchenwald es el núcleo del trauma vital sempruniano, pero dicha experiencia ha de ser comprendida en el contexto de las diversas circunstancias que marcaron la vida y obra de Semprún antes y después de su estancia en el campo de concentración. Como afirma Cayuela: “En el centro de todo está Buchenwald. Antes, claro, hay toda una biografía que conduce irremediamente al campo” (Cayuela, 2003: s.p.). Después, podemos añadir, hay otra biografía lastrada en gran medida, e irremediamente, por la experiencia en el campo.

La vida del autor de *Le mort qu'il faut* es, si se contempla desde la perspectiva ajena, una especie de narración *in medias res*, que emerge toda ella de la experiencia en Buchenwald. Esa narratividad que impregna la vida de Semprún se refleja en el ámbito literario, sobre todo en una serie de novelas autobiográficas que se publicaron entre 1963 (*Le grand voyage*) y 2012 (*Exercices de survie*). Sin embargo, la publicación de dichas novelas no es más que la sucesión de momentos álgidos de una trayectoria literaria que se construye a lo largo de la vida del autor. Así, esas novelas constituyen un ciclo literario que emerge del ciclo vital de Jorge Semprún, comenzando, como acabamos de señalar, por *Le grand voyage* (1963) y culminando con *Exercices de survie* (2012), obra póstuma. Efectivamente, si uno entra a formar parte de ese ciclo literario como lector, puede apreciar un hilo narrativo que, como si de un ser con vida propia se tratara, evoluciona sobre sí y a partir de sí mismo. Aunque la esencia autobiográfica está

presente en toda la obra de Semprún, de una forma u otra, y la experiencia en Buchenwald se plasma especialmente en lo que López Navarro (2007: 154) denomina “novelas de la anamnesis”. La autora incluye *Le grand voyage*, *L’écriture ou la vie* y *Le mort qu’il faut* en ese ciclo narrativo “post-holocausto”, pero podríamos añadir *Adieu, vive clarté...*, *Quel beau dimanche!* y *Exercices de survie* puesto que en todas ellas la experiencia en Buchenwald constituye la esencia de la trama, de lo narrado. Así, a través de estas seis novelas se puede comprobar la evolución del hombre y del autor, su compleja relación con las sensaciones y reflexiones ante el horror de la barbarie experimentada en primera persona y la construcción de una identidad que conjuga al Semprún como testigo y al Semprún como narrador o viceversa.

La construcción de la identidad sempruniana es lo que impulsa la obra del autor y es, a la vez, la esencia de la misma. Porque no se trata de una identidad constituida de forma lineal, sucesiva, sino que nos hallamos ante una identidad múltiple, deconstruida y reconstruida con frecuencia sobre fragmentos que la memoria recupera y reinterpreta a partir de las experiencias vividas. Nos hallamos ante una identidad perdida, arrebatada más bien, que necesita ser encontrada. La culminación es la figura de un ser humano desencantado, más realista que idealista —el idealismo para él ya es cosa del pasado—, pero con un atisbo de esperanza. En una de las múltiples entrevistas que el autor concedió, se puede apreciar la idiosincrasia descrita hacia el final de sus días: el autor expresa, con respecto al ideal europeo, a la historia y a la memoria, que lo necesario no es “memoria, sino porvenir” (Euronews, 2009: s.p.). Esa culminación del hombre sereno, superado a sí mismo pero aún esperanzado se hace posible gracias a la empresa de la escritura, gracias a la superación del horror y la barbarie y gracias al esfuerzo resiliente del que emerge la obra sempruniana.

En ese sentido, aunque las seis novelas autobiográficas no constituyan un hilo narrativo lineal sino cíclico, sí podemos apreciar el desarrollo del proceso de resiliencia de Jorge Semprún y su madurez vital y

literaria conforme pasan los años y publica nuevos relatos relacionados con el encierro en Buchenwald. Cuanta más madurez y resiliencia adquiere el hombre, más desenvoltura y libertad narrativa adquiere el autor. La pérdida del pudor (*Exercices de survie*, 2012), la narración de episodios de la vida adolescente (*Adieu, vive clarté...*, 1998) y de traumas tempranos, la reflexión sobre la doble moral política e ideológica que mueve el mundo (*Quel beau dimanche!*, 1980), son solo algunos ejemplos que confirman que a pesar de tener un eje temático común y de compartir elementos narrativos que impostan la huella del autor, cada obra es única y de un nivel madurativo superior a la anterior.

Por lo anteriormente expuesto se puede confirmar que la obra de Jorge Semprún que aquí nos ocupa está fundamentada en el hilo narrativo-temático de la experiencia en Buchenwald y que se constituye sobre los conceptos de identidad, resiliencia y memoria; conceptos que a su vez se ramifican y se intrincan con el tiempo y el espacio, la verdad, la ficción, la camaradería, la patria. Pero sobre todo con la identidad, de la que emerge todo lo demás. Sin identidad, sin un intento de comprensión o construcción de la propia identidad, no hay nada. Su construcción viene dada por la reinterpretación de los recuerdos revividos gracias a la memoria y es posible gracias al proceso de resiliencia llevado a cabo tras el cara a cara con la barbarie.

Esa identidad se fundamenta, pues, sobre un intrincado y complejo proceso que comienza a partir de la ausencia de sí, de la distanciamiento que con respecto a sí mismo experimenta el autor a través de las experiencias traumáticas vividas. Entre esas experiencias, las que lo marcaron con más fuerza y las que condujeron a la deconstrucción de su identidad antes de Buchenwald fueron las relacionadas con el exilio, que sufrió por primera vez al estallar la guerra civil española, además del previo y temprano fallecimiento de la figura materna. De hecho, Nieto (2003) menciona en lo que concierne al exilio que las experiencias que marcaron definitiva y profundamente a Jorge Semprún fueron el exilio, Buchenwald y su

afiliación al comunismo. Pero el exilio, como decimos, puede ser considerado como el germen de todo lo que acaecería después. Unas raíces que, no obstante, al igual que sucede con la construcción de la identidad, no se reflejan de forma lineal en la obra concentracionaria del autor. No hallamos en el proyecto literario sempruniano un desencadenante, un desarrollo y unas consecuencias ante todo lo vivido, sino retales de todas las experiencias que sobrevienen en determinados momentos y que son volcadas en la obra sempruniana tras la correspondiente reinterpretación por parte del autor en un contexto espaciotemporal diferente.

Así, por ejemplo, la juventud de Jorge Semprún no se nos presenta en su primera obra, sino en *Adieu Vive clarté...*, publicada en 1998, casi cuatro décadas después de *Le grand voyage*, su primera novela autobiográfica. Este hecho aparentemente insignificante cobra sentido al comprender que rompiendo la linealidad del proyecto literario se produce consecuentemente una especie de distanciamiento de la propia biografía, especialmente de la inmediata, ligada a su evolución política. Así, el autor no narra hechos y acontecimientos en sí mismos, sino memorias, sensaciones y emociones recordadas y también lo que se experimenta al recordar esos hechos, quién es uno al recordarlos, con qué elementos discursivos cuenta para manifestar sus reflexiones. Conocer el carácter caótico –en el sentido de orden y hasta cronológico– de la obra sempruniana es fundamental para comprender dicha obra y para conocer a su autor o, mejor dicho, lo que él nos deja o nos permite conocer. Porque el caos sempruniano es lo que le permite al autor desentrañar la verdad de su experiencia y transmitírnosla. De otro modo, no habría podido rendir cuentas autobiográficas de lo inefable.

Si nos sumergimos, por tanto, en la obra de nuestro autor comparándola con su biografía, podemos interpretar que sus novelas concentracionarias son mucho más que unas memorias autobiográficas: constituyen un relato de autoficción con el que el lector puede sentirse identificado y que a su vez le permite un acercamiento a la identidad

sempruniana. Porque aunque el hilo temático lo constituye fundamentalmente la experiencia en Buchenwald, el eje literario lo conforman, como hemos dicho, las emociones y sensaciones derivadas de todo lo vivido, y eso es lo que une y reconcilia al autor consigo mismo, con el lector y con la humanidad en tanto que su voz individual forma parte también de una voz colectiva.

La deconstrucción de la identidad sempruniana previa a la posterior reconstrucción a través de la resiliencia y del proyecto literario culmina con la consideración que Jorge Semprún tenía sobre sí mismo. Semprún se definía como ‘deportado’ y también como ‘apátrida’. Quizás ‘apátrida’ sea un término más bien sonante, pero lo cierto es que ambos poseen unas connotaciones que expresan pérdida y tristeza, lejanía y tiempo perdido y tierra extranjera y extraña. De acuerdo con Amo González (2015: 579), el de ‘apátrida bilingüe’ es uno de los ‘modelos identitarios’ más destacados de Semprún. En *Adieu, vive clarté...* es donde se nos dan a conocer y donde se intuyen las causas y el hecho del exilio en sí mismo, a través de la juventud del autor, de un pasado cuyas circunstancias y decisiones lo conducen finalmente a su destino en Buchenwald.

Sin embargo, esa condición de apátrida con la que el autor se define es algo inherente a toda su obra concentracionaria y posee consecuencias literarias más allá del plano narrativo y del temático. Lo más destacable al respecto es la elección de la lengua francesa en lugar de la española, la materna, para la creación de su proyecto literario. Una elección que se convertiría, al igual que las experiencias vividas y la construcción de su identidad, en algo fundamental para la comprensión tanto de la obra como de la identidad del autor. Y, de nuevo, el exilio se convierte en una de las principales causas de la decisiva preferencia de Semprún por la lengua francesa en la mayoría de su obra literaria. La familia de Jorge Semprún se refugió en París tras su marcha de España y después de pasar por varios destinos circunstanciales. En lo que concierne a las relaciones hispano-francesas, las circunstancias que unen el destino de ambos países son de

muy diversa índole y siempre obedecen, para bien o para mal, al curso de los tiempos. A pesar del conocido y extendido tópico de las infructuosas y delicadas relaciones entre españoles y franceses, los ciudadanos de ambos lados de la frontera nos vemos forzados a pedir-dar asilo, a reclamar-ofrecer cobijo, a exigir, en nuestro caso del vecino de arriba, que nos abra las puertas de su bienestar conseguido, de su libertad añorada por tantos en esta zona nuestra antepirenaica. Así, son numerosos los ejemplos de personajes ilustres e ilustrados, de intelectuales, de jóvenes sin sazón que se vieron en la necesidad de emigrar a esa tierra vecina para crecer, para seguir haciéndose y conociéndose a sí mismos.

Al echar raíces en esa otra tierra, la lengua materna hubo de ser sustituida por esa otra lengua de acogida con el fin de culminar con ese anhelado crecimiento más allá de nuestras fronteras. Tal es el caso de Semprún, quien es un claro ejemplo de que sin el apoyo estructural psicológico, afectivo, emocional que nos proporciona la utilización de la lengua, el individuo sucumbiría desde un punto de vista filosófico y antropológico. De ahí que tomar prestada la lengua del país de destino –o de huida– y convertirla en lengua de acogida posibilite el florecimiento peculiar que da la dualidad, la diferencia, el contraste. Así, esa adopción de la lengua francesa servirá a Jorge Semprún no solo como herramienta fundamental para el autodesarrollo, sino como raíz de su proyecto literario que, con el tiempo, se torna en la construcción de lo que podemos interpretar como una personalidad literaria.

Pero para que se produzca ese crecimiento debe producirse con anterioridad un desarraigo, al igual que para la reconstrucción de la identidad debe haber una previa deconstrucción, una evanescencia de la identidad con el devenir de las experiencias inefables. Ese desarraigo sucede con el exilio, con la sensación de no pertenencia a ningún lugar concreto, como la llegada, desnudos, a un mundo que se torna extraño y frío tras la estancia en el vientre materno. De modo que la experiencia del exilio y la

adopción del francés como lengua literaria están estrechamente relacionadas, como expone al respecto López Navarro:

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 (2007: 154).

El hecho de escribir las obras en francés –una única obra será escrita en castellano, *Autobiografía de Federico Sánchez*, a causa del lector al que va destinada–, por tanto, viene motivado por diversas causas que se relacionan con la sensación de desarraigo citada por López Navarro y que, en lugar de disiparse, cobra más fuerza con la estancia en Buchenwald. Es la experiencia concentracionaria, como adelantábamos al comienzo de estas líneas, lo que marca decisivamente un antes y un después en la vida de Jorge Semprún, a pesar de todo lo vivido y todo lo que estaría por venir. Si el exilio ocasiona el desarraigo, la barbarie nazi ocasiona la deshumanización, el desarraigo de sí mismo, aunado al desarraigo de la patria. Rodríguez Varela explica al respecto que:

El núcleo del traumatismo y futuro detonante de la escritura se encuentran igualmente expresados en el doble campo de acción, psicológico y físico, en el que se desarrolla la tortura: el hambre, los golpes, la visión constante de la muerte, en definitiva, los diversos focos productores de dolor que amenazan con destruir la identidad del sujeto (2018: 92).

La deshumanización a la que el autor se enfrenta durante la experiencia de la barbarie nazi lo convierte en un ser desprendido de su identidad, de su esencia y su voz. Semprún sobrevive al campo de concentración pero también se sobrevive a sí mismo. Es entonces cuando comienza el proceso de reconstrucción del ‘yo’ que el autor tratará de hallar a través de la creación de su proyecto literario.

El inicio de ese proceso se da, sin embargo y paradójicamente, con el silencio. *Le grand voyage*, primera obra de Semprún, fue publicada en 1963, dos décadas después de Buchenwald. Durante esas dos décadas, el autor participó activamente en el panorama político español de forma clandestina como militante del PCE, del que en la década de 1960 sería expulsado. Fueron dos décadas intensas pero en las que Buchenwald no dejaba de tener peso, porque nunca iba a poder dejar de tenerlo. El silencio tras la experiencia en el campo fue una opción frente a la de escribir: la escritura o la vida, *L'écriture ou la vie*. Y es que la empresa de narrar el horror vivido y testimoniario en primera persona no solo resulta compleja, sino que embarga de sufrimiento al que emprende la tarea. Es necesario enfrentarse con el sufrimiento de recordar lo vivido, el sufrimiento de la incomprensión de lo sucedido, y el sufrimiento de la incapacidad de hallar las palabras, de hallar la forma exacta de narrar lo inenarrable. El proceso de resiliencia comienza entonces a forjarse, a cobrar forma en el espíritu del escritor. Comienza la reflexión, la tarea introspectiva del autor para comprender lo incomprensible, para quizás más tarde decir lo inefable:

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 (López Navarro, 2007: 155).

La decisión de optar por el silencio fue, por tanto, impuesta por el peso de lo vivido: hablar, narrar, sería un acto tan insoportable que se asemejaría a la experiencia de la muerte, experiencia de la que ya había estado demasiado cerca en Buchenwald. Una decisión necesaria para que pudiera tener lugar el desarrollo del proceso de resiliencia del autor. Decisión tomada por el autor pero influida también por el carácter inenarrable de lo vivido y por el rechazo de la sociedad. En cierto modo, ese

rechazo supuso otra especie de trauma: cuando el ser humano más necesitaba a otro ser humano, la sociedad miró hacia otro lado y los supervivientes se quedaron huérfanos emocionalmente.

Todos los elementos de la vida y obra del autor de *Le mort qu'il faut* están estrechamente vinculados y, en esa línea, lo indecible y el silencio escogido se dan la mano para postergar dos décadas la liberación-creación de la palabra escrita por parte de Jorge Semprún. Resulta interesante al respecto la asociación que establece Friedemann a propósito de lo indecible y del silencio voluntario, y que expone Ruiz Quemoun (2015) en su obra sobre el silencio tras la Shoah u Holocausto:

L'indicible correspond à ce qu'il est difficile d'exprimer, il implique une impossibilité, un empêchement dans le dire alors que le silence, de caractère plus dynamique, peut constituer un choix du locuteur potentiel, une volonté se traduisant par le refus de parler, de communiquer, de transmettre verbalement une émotion, une idée; ou encore par la difficulté de décrire une réalité dont on désire refouler jusqu'au souvenir (Friedemann, 2007 :109).

Ese vínculo entre lo indecible y la decisión del silencio se mantiene con fuerza durante décadas en la psique del autor y constituye un elemento fundamental de su proceso de resiliencia. A las circunstancias que marcaron la decisión del silencio se une el refugio que halló Semprún en sus ideologías comunistas y su afiliación al PCE. Este hecho se advierte al comprobar que la expulsión del partido y la publicación de la primera obra, *Le grand voyage*, se hallan muy próximas cronológicamente (1964 y 1963 respectivamente).

Es en 1963, entonces, cuando la introspección del autor durante las dos décadas previas se convierte en deseo, en necesidad sobre todo, de narrar lo meditado durante esa etapa. La necesidad de hallar y reconstruir los fragmentos de identidad perdida imposibles de encontrar solo mediante el silencio. La necesidad de dar voz a las víctimas que perdieron la vida y ya

no podrían dar testimonio. La necesidad de transmitir lo inefable a la sociedad para concienciarla.

Esa necesidad se cubre, pues, con la publicación de las diversas obras que siguen una especie de evolución en línea con la madurez y el aprendizaje de Semprún con el devenir de los años. Sin embargo, en 1994 se publicó la novela de la que podríamos interpretar la culminación del proceso de resiliencia: *L'écriture ou la vie*. Tras décadas de silencio y otras obras previamente publicadas, el autor logra convertirse en una persona ajena a sí mismo para, desde el exterior, reconstruir su identidad, constituir un 'yo' capaz de narrar lo inenarrable y de recordar lo vivido de manera que entre escritura y vida no hubiera una disyuntiva como la que advierte el título, sino una conjunción. La cita siguiente define a la perfección la esencia de esta obra culmen de la producción literaria sempruniana:

La escritura o la vida da cuenta [...] de la larga y dolorosa vía que Semprún debió recorrer para transformar una experiencia vivida, y que jamás le abandonó, en experiencia escrita, comunicable para los demás pero sobre todo para el propio Semprún, a partir de esta paradoja: convertirse en otro para seguir siendo él mismo (Fuentes, 1996: s. p.).

Esa "larga y dolorosa vía" a la que se refiere Carlos Fuentes es el proceso de resiliencia, la capacidad de hacer frente y superar las adversidades para sobrevivir al trauma, comprenderlo, convivir con él en lugar de ser engullidos por sus consecuencias. *L'écriture ou la vie* es sinónimo de las necesidades que el autor ha de satisfacer en cuanto al trauma se refiere. El proceso de resiliencia y el propio trauma van de la mano en Semprún, algo que se puede apreciar al adentrarnos en su obra literaria: escribe porque se siente fuerte, preparado, y se siente más fuerte y preparado a medida que escribe. En ese proceso, es fundamental la memoria que produce los recuerdos emergidos en un contexto de distancia espaciotemporal, porque será esa memoria la artífice del relato de autoficción y de la ausencia de una progresión lineal en la obra sempruniana. La memoria se convierte así en una recuperación y

reinterpretación de fragmentos vividos y cuyo recuerdo está dañado por la propia experiencia del trauma:

La vivencia de un trauma hace que los recuerdos se tornen inconexos, fragmentados y caóticos, por ello, verbalizar y expresar la experiencia permite recomponer y dar orden a la memoria herida. Los sucesos traumáticos, tales como los campos de concentración, se caracterizan por carecer de sentido y es el sujeto quien, a través del intermediario de la escritura, consigue dárselo (Rodríguez Varela, 2018: 96).

A través de la escritura, por tanto, se es capaz de narrar lo inenarrable y de dotar de sentido a aquello que no lo tiene, a fuerza de recomponer los fragmentos vividos y recordados. En ese contexto, “le témoignage et la mémoire s’avèrent fondamentaux, en même temps qu’ils se nourrissent de la certitude qu’apporte le vécu” (Ruiz Quemoun, 2015: 71). Y a través de esa memoria como vehículo y a través del proceso de resiliencia como base va a ser como se construya la nueva identidad, la del sujeto y la narrativa. El resultado es la construcción de un ‘yo’ que emerge de la distanciamiento de sí mismo pero que no pierde su esencia, sino que la recupera tras haberla dejado abandonada porque pesaba demasiado tras la experiencia del trauma. Y de ese modo la identidad, la resiliencia y la memoria constituyen un vínculo triangular que fundamentan ontológica y epistemológicamente la obra literaria de Jorge Semprún. Ese vínculo que se establece entre los elementos citados es lo que dota a las novelas concentracionarias de Semprún de la autoficción que las caracteriza.

Porque la obra sempruniana no se circunscribe a la autobiografía propiamente dicha, sino que navega en los océanos de la autoficción. Si Buchenwald está, biográficamente, en el centro de todo, como eje entre el antes y el después del ‘yo’ sempruniano, la autoficción se sitúa como núcleo de la literatura de Jorge Semprún, como esencia que comparte rasgos del relato autobiográfico y del narrativo: “la autoficción sería un relato ficticio, en el que está ausente el compromiso o seriedad de la autobiografía. Es decir, donde el autor y el narrador, pese a la identidad nominal, están

disociados” (Amo González, 2015: 118). El relato sempruniano se inscribe en las fronteras de la ficción porque no constituye una historia real(ista), sino verosímil. Torres Rabassa explica al respecto de la autoficción en el autor de *Exercices de survie* que

al incluir la ficción y el artificio y al presentar una instancia narrativa disgregada, los textos semprunianos se ubican [...] en una imprecisa topografía genérica entre lo testimonial y lo ficcional, participando de ambos géneros sin obedecer a los preceptos de uno ni otro, y alcanzando una hibridación que es muy visible en la escritura sempruniana (Torres Rabassa, 2015: 122).

La ficcionalización del relato sempruniano no implica, como podemos deducir de lo anterior, una falta de verdad. La literaturización de los hechos vividos no disminuye ni el valor ni la verdad con que se transmiten los mismos. El problema es que los hechos son de carácter inefable y la ficcionalización se torna la única salida posible para poder decir lo indecible, narrar lo inenarrable. Pero tanto el autor como el lector de la obra son conscientes de la verdad que esconde la ficcionalización, porque sin ella la transmisión de la verdad habría sido una empresa irrealizable, paradójicamente. El arte se vuelve necesario, imprescindible, para narrar el trauma. Y la verdad de la obra reside precisamente en la narración de dicho trauma por parte de quien lo experimentó. Poco importa la veracidad de los hechos cuando hallamos un testimonio en primera persona, porque al final lo que cuenta es lo que el autor sintió y siente, no lo que le ocurrió y ocurre.

A partir de la comprensión de los elementos de los que venimos hablando que caracterizan y fundamentan, en cuanto a su forma y contenido, la obra del autor de *L'écriture ou la vie*, podemos llegar a la conclusión de que son tres los aspectos que debemos contemplar para comprender cómo se produce la simbiosis del autor y su obra, mientras en el tiempo el primero florece y se conoce a sí mismo y la segunda crece y se publica dando voz a los que la perdieron, comenzando por el propio autor. Esos aspectos son el carácter de autoficción del proyecto literario, el proceso de resiliencia y la narratividad como esencia literaria de ese proyecto.

Jorge Semprún vivió, rio, amó a sus esposas, hijos, familia y amistades. También sufrió, padeció la miseria de la soledad y del sentimiento del extranjero en su propia tierra, en su propia lengua y en su propia piel. Fue torturado y vio el horror desfilar ante sus ojos. Pero en su obra no hallaremos apenas detalles de toda la vida que acabamos de describir. Los temas que trata Semprún emergen de la asimilación de lo vivido y de su reflexión sobre ello, de cómo todo ello contribuye a la forja de las diversas identidades del 'yo'.

La obra literaria sempruniana se sustenta por tanto sobre la construcción de la identidad de un 'yo' resurgido de sus propias cenizas una y otra vez que se apoya en el idealismo europeísta, en la camaradería y en la intención de la comprensión de unos hechos que nunca deberían haberse producido. A este respecto será importante tener en cuenta la importancia de la ideología en el proceso de reconstrucción identitaria de Jorge Semprún. Una ideología que evoluciona en consonancia con la madurez que va adquiriendo el autor a lo largo de los años y que le permite realizar a través de su obra un importante ejercicio sobre la ética y la moral de la sociedad actual que parte de las motivaciones personales.

Ese carácter reflexivo, introspectivo de la prosa sempruniana da lugar a una utilización única de los recursos narrativos de los que el escritor dispone. En se sentido, en la obra de Semprún el tiempo traspasa su concepción lineal para repetirse en un eterno retorno, en un ciclo circular en el que los fragmentos de la memoria se interpretan y reinterpretan una y otra vez. De ahí que:

la prose semprunienne se caractérise par la réitération et la circularité du récit, ce qui relève du statut de l'écrivain-auteur, narrateur et personnage, ainsi que de son choix scriptural: roman, autobiographie et réflexion, historique et politique. En outre, la circularité de la prose semprunienne obéit aux exigences qu'impose la dualité (Coca Méndez, 2013: 71).

Y es que, como venimos diciendo a lo largo de las anteriores páginas, la prosa de Jorge Semprún se caracteriza por ser, en síntesis, ecléctica: no se adapta a un molde genérico en particular ni a reglas literarias o formales que nos permitan situar su obra en un ámbito concreto. La obra del autor rompe las reglas espaciotemporales, literarias y autobiográficas porque emerge de la necesidad de Semprún, como hombre, autor y narrador, de romper dichas reglas. Así, las digresiones espaciotemporales y narrativas fundamentan la obra sempruniana a medida que contribuyen a la reconstitución del ‘yo’, a la reconstrucción de la identidad mellada en el campo de concentración y ausente o extraviada, mejor dicho, durante los años posteriores. La comprensión de esos elementos que caracterizan y convierten en peculiares las novelas concentracionarias de Jorge Semprún es lo que motiva la realización de este proyecto. El lector que se sumerge en una obra asume de antemano una responsabilidad –otra cosa es que la cumpla o no– y, en el caso de la obra literaria sempruniana, relacionada directa e íntimamente con el testimonio de la Shoah, la aceptación de dicha responsabilidad resulta irrealizable si no se comprende la esencia y la finalidad de la obra del autor. Por eso, nuestra pretensión es conocer en profundidad el proyecto literario de Jorge Semprún desde la perspectiva de la construcción de su identidad como individuo enfrentado a la experiencia de la barbarie y, posteriormente, al trauma y a la pérdida de la identidad, al despojo de una parte de sí mismo.

Mucho se ha escrito sobre la escritura de la Shoah así como sobre la obra de Semprún, pero ¿se ha escrito ‘todo’? Evidentemente no, nunca, pues cada aportación tendrá algo que añadir para la comprensión de su legado. Además, muchos supervivientes se han autoexigido contar para, al igual que Semprún, exorcizar el mal y dar testimonio. Cuando el mundo del futuro mire con perspectiva ese periodo podrá encontrar respuestas, muy especialmente de la mano de los testimonios de supervivientes, más que con respecto a tiempos pasados habida cuenta del avance de la tecnología (vídeos, reportajes, películas, ruedas de prensa, conferencias, documentales, fotografías). Cualquier superviviente anónimo puede dar lecciones y

explicaciones de lo que allí pasó, pero la Literatura como tal, el arte de las letras, tendrá que rendir justo homenaje a quienes con su huella escritural nos han hecho partícipes de primera mano y para siempre.

Con esta pretensión abordaremos el estudio de la obra de Jorge Semprún en tres capítulos: I Autobiografía y autoficción, II Resiliencia y III Narratividad. Podríamos hablar de innumerables características de la obra sempruniana y siempre culminaríamos en el conocimiento de alguna de las identidades de Semprún y en autorreconocimiento propio, de cada lector, a partir de su obra. Sin embargo, del mismo modo que la obra literaria sempruniana se construye sobre los pilares de la superación del trauma – resiliencia–, la búsqueda de la identidad y la utilización y reinterpretación de la memoria para ello, consideramos que el conocimiento de las novelas del ciclo concentracionario de Jorge Semprún se alcanza a partir de la comprensión del proceso de resiliencia, del carácter autoficcional de su obra y de la narratividad que impregna una obra *a priori* autobiográfica.

Será fundamental la interpretación de la bibliografía adecuada, en la que destacamos principalmente la propia obra de Jorge Semprún. Hemos seleccionado para el corpus de nuestro estudio seis novelas escritas en francés –que como ya hemos visto es la lengua de preferencia para la práctica totalidad de su obra– y en las que se trata de algún modo la experiencia en Buchenwald, desde la llegada hasta la liberación. Las novelas son, pues: *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994), *Adieu, vive clarté...* (1998), *Le mort qu'il faut* (2001) y *Exercices de survie* (2012), obra póstuma esta última.

Aunque en todas las obras objeto de nuestro estudio podemos encontrar motivos y temas que se repiten constituyendo diversos *leitmotiv* en la obra sempruniana, cada una posee una idiosincrasia particular que la diferencia del resto y en la que podemos destacar ciertos elementos cuyo tratamiento sobresale con respecto al resto de obras. Sin embargo, ciñéndonos a la idea de esos motivos que se repiten, podemos apreciar, como ya fue señalado al comienzo de estas páginas, una evolución

significativa al contemplar e interpretar las obras citadas en su conjunto, como un todo, como si de una saga autobiográfica se tratase. La evolución de la construcción de la identidad y, sobre todo, una evolución a partir de la que se produce la reconciliación del autor consigo mismo tras la experiencia del trauma.

Una reconciliación que es posible gracias, en gran medida y entre otros elementos, a la *autoficción*, que trataremos en la primera parte de nuestro proyecto y una cuestión para cuyo estudio serán fundamentales las obras de Gusdorf (1948,1991), Lejeune (1975), Loureiro (1993, 2001) y Camarero (2011, 2014 y en prensa) entre otros. A través de estos autores como principales ejes que vertebran la teoría en la que se apoya nuestra interpretación de la autoficción sempruniana, y gracias a las aportaciones de autores como Katona (2012), López Navarro (2007) y Sánchez Zapatero (2010 y 2013), entre otros, trataremos de profundizar en la concepción que Semprún tiene del mundo tras la experiencia del trauma y cómo se plasma dicha concepción en su obra literaria concentracionaria. Dada la importancia de las ideas de colectividad y fraternidad para el autor, ideas que también se reflejan notablemente en su obra, resulta interesante la comprensión de la retroalimentación entre la identidad colectiva y la individual –la de Semprún– mediante la utilización de la ficción en el discurso autobiográfico. Semprún, ya hemos visto, se aleja de la autobiografía estrictamente tradicional y se aproxima a las lindes de lo narrativo, de lo imaginado en lugar de lo recordado.

Pero al situarnos en la perspectiva del lector, esa característica de la autoficción no resta verdad al discurso sempruniano, sino que la universaliza a través de la aceptación de la incertidumbre y la angustia vital que a veces nos sobreviene como seres humanos y que forma parte de nuestra identidad, tanto individual como colectiva. En ese sentido, el lector se convierte en un participante de la empresa autobiográfica al recibir e interpretar el mensaje del autor, esa aceptación del vacío, de la nada a partir de la cual surge todo.

El relato de autoficción, no obstante, no emerge por casualidad, sino más bien por necesidad. El horror de lo vivido, las secuelas del trauma y el carácter inefable de lo sucedido dan lugar a que el relato incontrastable basado en la experiencia en Buchenwald adquiera la condición de inenarrable. Por eso es por lo que Jorge Semprún recurre al artificio, al arte como única salida para lograr narrar lo inenarrable. Lo inventado e imaginado se torna más creíble que lo verdadero, porque lo verdadero se vuelve inefable e incomprensible. Semprún hace suyas, en numerosas ocasiones a lo largo de su trayectoria y de su obra, las palabras de Boris Vian: « Tout est vrai puisque je l'ai inventé ». De ahí que la obra sempruniana se aleje de la autobiografía como tal, de la simple recitación de unos hechos veraces y progresivos –independientemente de la progresión escogida– y, en su lugar, encontramos otros elementos: verosimilitud en lugar de veracidad, digresión en lugar de progresión, recuerdos reinterpretados y transfigurados en lugar de volcados directamente sobre el papel. Respecto a esto último, no obstante, cabe preguntarse si no es entonces todo relato autobiográfico también autoficcional. ¿No son todos los recuerdos reinterpretaciones de las experiencias vividas? Este tipo de cuestiones son las que suscita la obra de Semprún, sobre todo si la comparamos con el resto de la literatura inscrita en el género de la autobiografía. Pero en el caso de Semprún, lo que importa no es tanto que se produzca dicha reinterpretación a través de la memoria, sino de qué modo y por qué se produce.

Es en este punto donde interviene el proceso de *resiliencia*, la superación del trauma. Cuando la barbarie nazi despojó a Jorge Semprún de su identidad, y tras un período de mutismo, la escritura se irguió como panacea para lograr reconstruir la identidad perdida, así como para devolver la voz póstuma a aquellos que la perdieron y, en el ámbito literario, para narrar lo inenarrable.

Así, cuando hablamos del proceso de resiliencia de Jorge Semprún, nos referimos a la superación de los traumas derivados de las diversas

experiencias a las que el autor se enfrentó a lo largo de su vida, pero sobre todo se trata de la superación del trauma provocado por su estancia en Buchenwald, que es la experiencia traumática en la que se concentran las anteriores y de las que el autor aprenderá para hacer frente a las venideras. El proceso de resiliencia sempruniano se inicia tras la liberación de Buchenwald con el período de silencio que se refleja sobre todo en la cronología de su obra literaria –recordemos que la primera novela concentracionaria, *Le grand voyage*, no sería publicada hasta 1963–. El capítulo que trata de la resiliencia, tan fundamental para comprender la obra literaria de Jorge Semprún, así como al propio autor, conforma la segunda parte de nuestra tesis. Para ello, las obras de Camarero (2014, 2015 y en prensa), de Ricœur (1990) y de Cyrulnik (2004, 2008, 2010 y 2018), además de otras aportaciones consideradas significantes en este ámbito, servirán de base con el fin de construir un discurso que tiende, como hemos dicho, a la comprensión e interpretación de la resiliencia en la obra sempruniana. La resiliencia es una característica inherente, en realidad, al ser humano, porque todos en algún momento de nuestra vida nos enfrentamos a experiencias traumáticas de las que, por lo general, nos reponemos progresivamente. Esa reposición, la superación del trauma, es lo que constituye el proceso de resiliencia, que resulta tan beneficioso porque se traduce en un renacer, en el crecimiento y el florecimiento de la persona afectada por el trauma. Ese renacer en el caso de nuestro autor se produce, como exploraremos en el correspondiente apartado, gracias a la distanciaci3n del ‘yo’ del campo de concentraci3n y del ‘yo’ tras la experiencia, en el momento del recuerdo. La distanciaci3n permite a quien la lleva a cabo desempeñar el rol de tercera persona, de alguien ajeno o que solo ha testimoniado, no vivido, la experiencia traumática. Permite al autor reconocerse, autorreconocerse a trav3s de la otredad: de su otro ‘yo’ y de los dem3s.

La distanciaci3n es el detonante para el estallido que se produce tras el mutismo postraumático. Y el resultado es la escritura como herramienta del proceso resiliente de Semprún. Una escritura llena de verdad pero con un carácter ficcional, plena de *narratividad*. O llena de *narratividad* pero

verdadera, mejor dicho. Lo que nos conduce a lo que será el tercer capítulo de nuestro estudio sobre el autor madrileño –o francés, o apátrida, la esencia sempruniana es la misma independientemente del contexto–. Esa tercera parte consistirá en la profundización del uso de lo narrativo, gracias principalmente a las teorías al respecto de Ricœur (1984, 1985, 1986, 1998, 2000, 2004, 2019), Barthes (1982), Hanna Arendt (1967), Doubrovsky (1977) y Camarero (2011, 2014, 2015, 2017 y en prensa) llevadas aquí al relato sempruniano. Veremos cómo lo narrativo, al contrario de lo que pudiera parecer, no se enfrenta a lo verdadero, sino que tiene la capacidad de desvelar la verdad de las cosas.

Porque si la autoficción es la forma y la resiliencia es el proceso, la narratividad es el medio del que se vale Semprún: el texto es la herramienta más poderosa con la que cuenta un autor que pretende superar el trauma por medio de la escritura. Lo que la narratividad permite es volver a conocerse a uno mismo –si no se ha hecho con anterioridad–, ya que cuando uno queda despojado de su identidad, el conocimiento se pierde con ella. Ya no nos conocemos a nosotros, sino a otra persona, al ‘yo’ del que nos despojaron y del que solo queda un cuerpo vacío y traumatizado, pero reflexivo, sobre la pérdida. La narratividad dota al discurso de la emoción que contiene la palabra, el simple acto de la comunicación, en este caso escrita, y no hay nada más verdadero en una obra literaria que la emoción volcada por el autor y transmitida al lector, quien la acoge y la interpreta como si fuera propia, porque ya lo es desde el momento en que recibe e interpreta el mensaje.

Pretendemos llevar a cabo en el presente estudio una investigación documental comparando las diferentes fuentes de información a nuestro alcance y cotejándolas y validándolas con ayuda de lo escrito y dicho por Semprún. Para ello tendremos que utilizar el método inductivo, el deductivo, el analítico y el sintético según los casos a defender. Además aplicaremos los fundamentos teóricos de los mayores expertos en las áreas que pretendemos analizar para comprender en la mayor medida posible todo

el alcance de la obra concentracionaria sempruniana y no desdeñaremos a los estudiosos de la obra de Semprún tanto en América del Sur como en América del Norte, en Europa, en Francia y en España. Cabe señalar a este respecto que los estudiosos franceses y francófonos estudian más extensamente al Semprún literario y filosófico –sin desligarlo del Holocausto, como es lógico– mientras los estudiosos españoles, hispanohablantes e hispanófilos estudian, por su parte, a un Semprún más político, más ‘social’. Como si la literatura y la antropología pudieran ser separables.

Ya lo hemos dicho, pero abundamos en ello: el trauma asolador llevará a la resiliencia mediante la autocomprensión con la ayuda de la refiguración de dicho trauma y contando con la palabra pues “somos las palabras que nos habitan” como dice Ricœur.

Sin adelantarnos más a los acontecimientos, hemos expuesto en estas páginas una síntesis de la línea que seguirá nuestro trabajo. En las siguientes páginas recorreremos, pues, la obra concentracionaria de Jorge Semprún para asomarnos al proceso de construcción de la identidad propia y de la colectiva a través de los elementos que conforman la red literaria que constituye la obra sempruniana. Cayuela expone en una entrevista con Semprún a este respecto una reflexión interesante que describe la obra concentracionaria de Jorge Semprún en base a los elementos que la caracterizan y fundamentan:

El mundo es una red de símbolos. La obra de Semprún es una formidable manera de relacionar los hechos, las personas y las ideas entre sí en un tejido narrativo de presentes sucesivos, plenos de significación. En términos etimológicos, inteligencia quiere decir interligar, es decir, relacionar unas cosas con otras. Eso es precisamente el corazón de la poética narrativa de Semprún: una prosa inteligente, que relaciona unos sucesos del pasado con otros pasados y con el presente, unas ideas con otras, unos personajes con otros, en una red que avanza por direcciones siempre significativas y necesarias (Cayuela, 2003: s. p.).

Los hechos, tiempos, símbolos, ideas que se relacionan como expresa Cayuela en la obra de Semprún, dotan a las novelas concentracionarias de un sentido superior y más profundo de lo que parece a simple vista. Pretendemos mediante la realización de nuestro estudio demostrar que el relato de Jorge Semprún no es un mero testimonio más – sin menospreciar otro tipo de literatura o relato testimonial, por supuesto—. El relato de Jorge Semprún es un proyecto literario y, más aún, un proyecto de vida, porque solo la publicación de sus obras abarca cronológicamente medio siglo, si bien los antecedentes se cocieron a fuego lento mucho antes, desde mucho antes. Así, la obra de Jorge Semprún puede ser apreciada individualmente porque cada novela tiene algo que la caracteriza y distingue de las demás, sobre todo en lo que concierne a los espacios y al tiempo. Pero, si se atiende a todas ellas como un todo, podemos comprobar, como ya hemos señalado, que hay una serie de *leitmotiv* que se suceden y que, además, no permanecen inmutables sino que evolucionan a lo largo del tiempo. Por ello, en cada nueva obra de Semprún que era publicada, se puede comprobar tanto el *continuum* literario, el hilo rojo que une a todas las novelas, como el estado del proceso de resiliencia en que se inscribe el autor en cada momento. De ahí que *Le grand voyage* pueda interpretarse como la obra menos madura en ese sentido, más idílica, llena de pudor narrativo, de cierta expiación, duda y desconocimiento de sí mismo que constituye una bruma que se disipa con el devenir de los años y de la culminación del proceso resiliente. Y, por el contrario, en *Exercices de survie* hallamos a un Semprún bien entrado en la senectud, maduro y con ideas muy claras y firmes sobre él mismo y sobre la vida individual y colectiva. El pudor narrativo se desvanece y el abono que cubre el terreno al comienzo del proceso autobiográfico, del de la resiliencia y del proyecto literario, se convertirá al final en un hermoso jardín.

I Autobiografía y autoficción

La autobiografía responde a la inquietud más o menos angustiada del hombre que envejece y que se pregunta si su vida no ha sido vivida en vano, malgastada al azar de los encuentros, y si su saldo final es un fracaso.

Georges Gusdorf

Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement.

La Rochefoucauld, Maxime XXIX

1. Empresa autobiográfica

Cuando el ser humano que sobrevive a una experiencia traumática narra posteriormente los acontecimientos basándose en lo vivido y en lo recordado, se produce un vínculo entre el narrador y lo narrado, entre la autobiografía y la autoficción. Para comprender la compleja relación entre la biografía, las vivencias personales y la ficción es imprescindible atender a la complejidad individual de cada concepto, a su conocimiento y comprensión. Antes de profundizar en dichos conceptos, lo primordial es destacar el hecho de que no hay respuestas unánimes, porque al fin y al cabo lo que esperamos al final de esta primera parte es comprender la relación entre la vida y la obra de Jorge Semprún, partiendo de la importancia que tienen ciertos conceptos como el tiempo, la memoria y la verdad, así como el particular tratamiento que Semprún hace de ellos.

Ciñéndonos en el presente apartado a la comprensión elemental del discurso autobiográfico, la primera delimitación que se hace evidente es su definición. Se trata, además, de la delimitación a través de la que también aparecen las primeras dificultades. De acuerdo con Gusdorf, “la autobiografía es un género literario firmemente establecido” (Gusdorf, 1991: 9). Claro que, para afirmar que la autobiografía es un género literario, hay que partir de una base teórica para el término de “género”. Acudimos aquí a la interpretación de Amaro quien, entre los géneros clásicos –lirica, narrativa y teatro–, incluye y distingue los “géneros empíricos o géneros históricos, subdivisiones de los anteriores que, como su propio nombre lo indica, están sujetos a cambios epocales, que determinan su nacimiento, vigencia y desuso” (Amaro, 2009: 50). En ese contexto, para la autora la autobiografía se inscribe en el género literario porque comparte características con el género narrativo y de ficción. El problema es que la

autobiografía tiene un componente narrativo-literario, pero también referencial/no literario, como cuestiona Amaro. He aquí la primera dificultad. Y he aquí la primera solución: podríamos considerar que la autobiografía se define, más que en base a sus características, en base a su interpretación y el contexto en que se inscribe. ¿Por qué no considerar entonces la autobiografía como un género en sí mismo, en las lindes del relato de ficción, de la literatura, y del relato histórico, de la realidad? Así, en lugar de considerar la autobiografía como un género literario “firmemente establecido”, siguiendo a Gusdorf, podríamos interpretar la autobiografía como un género con características literarias firmemente establecidas, lo que implica concebir el relato autobiográfico como un género literario. Eso sí, teniendo presente que se encuentra en la frontera y que a veces hay que hacer un esfuerzo por catalogarlo como literatura. Pero ocurre porque se trata de un género que tiene su propio lugar, único y diferente al resto. Maganto (2010) resume esta reflexión al afirmar que:

Aunque la autobiografía está relacionada con otros géneros afines como la biografía, las memorias y el diario íntimo entre otros, hay claras diferencias entre ellos [...]. Los principales estudiosos de la autobiografía están de acuerdo en definirla como la narración sobre la propia persona que se convierte en el centro del relato” (Maganto, 2010: 2-3).

Considerando el componente literario de la autobiografía, este hecho ya implica una serie de elementos que la diferencian de una mera recopilación de datos objetivos sobre la vida de un individuo. No se trata de un acontecimiento biológico, como la vida misma, sino de un hecho humanista, literario, filosófico que nace a partir de las inquietudes existenciales y vitales del ser humano y de su angustia a propósito de la vida y la muerte. Maganto confirma la implicación de la autobiografía con otros ámbitos y espacios a partir de sus funciones: “Se pueden identificar un número amplio de usos para la biografía [...] psicología (el ego, el desarrollo de la identidad, el asesoramiento y la terapia), sociología (estudio de patrones de vida, relaciones comunales y sociales, análisis de liderazgos, etc.) y mística-

religión y etnografía” (Maganto, 2010: 1). Las funciones del relato autobiográfico dependerán evidentemente de la intencionalidad del autor y los motivos que lo lleven a la escritura de su obra. Lo que es innegable de las palabras anteriores es la relación entre la escritura del ‘yo’ y ámbitos de la vida humana que contribuyen al conocimiento del ser propio y ajeno, aunque esta idea la desarrollaremos más adelante.

Pero continuando con la comprensión de la idea de autobiografía que expone Gusdorf en su obra, podemos ver que expone dos elementos principales que conforman el concepto: la idea que de sí mismo tiene el ser humano y su interacción y reacción ante los hechos que acontecen en su entorno. El hombre, en su complejidad, se siente parte de una colectividad universal, en este caso la especie humana, con la que comparte una serie de rasgos y características fundamentales.

Aunque también ha desarrollado a lo largo de la historia la conciencia individual, el saberse diferente al resto y sentir cierto gusto y curiosidad ante este hecho. La autobiografía, en este sentido, es resultado de esa curiosidad humana que nos lleva a creer que nuestro insignificante momento de gloria que es la vida es relevante para el devenir de la humanidad. Así, el autor de la autobiografía “se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo” (Gusdorf, 1991: 2). El autor de la autobiografía se reconoce como ser humano que forma parte de una sociedad global, pero también como individuo que posee sus propias particularidades y su idiosincrasia, que son evocadas mediante la redacción del discurso autobiográfico. A este respecto, los relatos de Jorge Semprún transmiten esa confrontación ontológica, emocional, entre el ‘otro’ y el ‘yo’, entre la individualidad y la colectividad. En general, la apelación a sentimientos como la camaradería o la fraternidad son, directa o indirectamente, recurrentes a lo largo de su obra. Pero hay varios fragmentos que ejemplifican a la perfección esa dicotomía de la que hablamos en estas líneas. Entre ellos, una frase que quizás lo sintetiza y recopila todo: “On est toujours l'étranger de quelqu'un” (Semprún, 2001:

94). Esta afirmación implica que, en el contexto de la colectividad, siempre existe un muro entre los demás y nosotros, algo que nos hace sentir ciertamente extraños, ajenos, “extranjeros”. Pero al mismo tiempo, formamos parte de dicha colectividad y como tal, somos individuos y a la vez constituimos sociedades. Una sociedad en la que nos distinguimos por nuestra identidad, a través de ese sentimiento de lo ajeno o extraño nombrado por Semprún, quien alude también en su obra a la comprensión del carácter individual:

[...] des bribes de vers espagnols de Ruben Darío m'étaient revenues en mémoire. ¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?

Mais celui-ci n'était que le dernier vers du sonnet, et je me murmurais le sonnet tout entier, imbibé de moi-même, de mon chagrin, de l'amère satisfaction de tant de tristesse, qui me distinguait du commun (Semprún, 2001 : 179).

Tenemos, pues, lo individual frente a lo colectivo, y esa sensación de distinción –a pesar de emerger de un sentimiento aparentemente negativo como es la tristeza–. En Semprún, como veremos llegado el momento, lo sensorial constituye uno de los rasgos principales que contribuye a su desvinculación de lo colectivo. Una desvinculación momentánea, etérea y para sí mismo porque, evidentemente, el individuo siempre está inmerso en la sociedad que le rodea y formando parte de una colectividad.

Por lo tanto, se entiende que la autobiografía como género literario no puede producirse “en un medio cultural en el que la conciencia de sí [...] no existe” (Gusdorf, 1991: 2). Vemos cómo se da por hecho, en las palabras de Gusdorf, la existencia de un medio cultural como fundamento *sine quo* la autobiografía no se desarrolla. Y es que la autobiografía no se entiende sin el concepto de cultura, con su carácter transversal y multidisciplinar, heredado de la complejidad humana y de la búsqueda metafísica de respuestas a preguntas que el hombre lleva haciéndose a lo largo de toda la historia de la humanidad. Así, la teoría de la autobiografía puede abordarse desde diferentes perspectivas, todas ellas relacionadas pero únicas y que dan

lugar a un complejo entramado que conlleva a que la autobiografía sea considerada mucho más que una revisión del pasado de la vida de una persona.

Comenzando con y siguiendo en gran medida el estudio de Camarero sobre la teoría autobiográfica de Gusdorf¹, podemos hablar de la autobiografía desde un punto de vista “1) histórico, 2) psicológico, 3) fenomenológico, 4) ontológico, 5) existencialista, 6) estético y lingüístico, y 7) ético” (Camarero, 2011: 44). Los contenidos de la autobiografía mencionados resultan evidentes en cualquier manifestación autobiográfica, ya que la presencia del ‘yo’ y el carácter estético-artístico están automáticamente presentes en el momento en que comienza la empresa de escritura. Sin embargo, la cuestión ética quizá no se dé por hecho *a priori* ante los ojos del lector, o del crítico literario y, sin embargo, posee un gran peso en el proceso de comprensión de la autobiografía. Si acudimos a Loureiro, uno de los grandes representantes de las teorías autobiográficas como lo son Gusdorf o Lejeune, el autor plantea respecto a la cuestión ética una disyuntiva en la interpretación de la autobiografía. Dicha disyuntiva consiste en la opción de considerar la autobiografía como la “reproducción de una vida” o “como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético” (Loureiro, 2001: 134). De acuerdo con el autor, la consideración de la autobiografía como una reproducción de lo vivido tiene que ver con la interpretación epistemológica que comentaremos más adelante. Y la propuesta de Loureiro consiste en desviar la mirada de lo epistemológico-cognoscitivo a lo ético. Eso se traduce en dirigir la mirada del ‘yo’ al ‘otro’ en el proceso de creación autobiográfica. Este hecho no implica que la autobiografía pierda la carga o el poder cognoscitivo que posee, sino que este deja de ocupar un lugar prioritario para pasar a

¹ Camarero realiza en su obra *Autobiografía. Escritura y existencia* (2011) un profundo e interesante análisis de la teoría autobiográfica basándose en el estudio de diversos autores. Así, aunque el pensamiento de Gusdorf es fundamental para comprender la empresa autobiográfica, también son relevantes las ideas de otros autores entre los que hemos seleccionado a Lejeune y Butor, por su importancia destacada en la obra de Camarero y la contribución de sus pensamientos para ayudarnos a profundizar en la comprensión de la obra autoficcional de Semprún.

depender del contenido ético. Loureiro explica su planteamiento del siguiente modo:

El yo comienza como una conminación a hablar por parte de un otro que exige una respuesta, y no como un cogito o autoconciencia que se funda a sí misma: el yo se constituye como respuesta al otro y como responsabilidad hacia ese otro. Ese estadio que antecede a la construcción social del sujeto, y también a todo autoconocimiento, es el dominio de la ética (Loureiro, 2001: 135).

Cuando hablamos, por tanto, de la autobiografía desde la perspectiva ética, nos referimos a que el relato autobiográfico parte de la certeza del ‘otro’ para ser elaborado, y de la relación, o más bien interacción, del ‘yo’ con la alteridad. Vara Ferrero comparte este planteamiento de Loureiro y añade que

La autobiografía se resitúa, por lo tanto, en el espacio que va del “yo” a lo colectivo, en un equilibrio entre la identidad del sujeto y las tensiones que ese proceso progresivo autoformativo suscita en su relación con la comunidad (Vara Ferrero, 2015: 10).

La conclusión que podemos extraer atendiendo a las ideas expuestas es la confirmación del enfoque holístico de la autobiografía, así como el hecho de que todos los enfoques en el contexto de la heterogeneidad son igualmente válidos y que depende de muchos factores atender a una u otra perspectiva. En nuestro caso, por ejemplo, la conjunción de lo epistemológico, lo ético y lo artístico será fundamental para entender la obra sempruniana como relato autobiográfico, como iremos viendo a lo largo de este estudio.

Pero, como pauta a modo de recopilación para guía del lector, podemos decir que todas esas perspectivas mencionadas se sintetizan en tres grandes líneas que podemos contemplar en el pensamiento de Gusdorf expuesto en la obra de Camarero: el ya citado carácter multidisciplinar del estudio autobiográfico, la dicotomía entre la conciencia del ‘yo’ y el conocimiento

del ‘yo’, y la triple dimensión de la autobiografía, relacionada directamente con su procedencia etimológica (auto-bio-grafía). Las tres líneas mencionadas reflejan el carácter complejo del ser humano en cuanto que ser existente, pensante y reflexivo. En lo que concierne al carácter multidireccional y transversal de la autobiografía, Camarero confirma en su obra el carácter holístico y multidisciplinar de la autobiografía, y sitúa este tipo de relato en un contexto en el que ejerce de mediador entre el autor y todo lo que le rodea: autor-texto, autor-experiencias, autor-lector (a través del texto). Camarero lo expresa del siguiente modo:

Como la autobiografía es un fenómeno que concierne al mundo, al yo y al texto, no puede ignorar otros conceptos problemáticos del tipo historia, poder, sujeto, esencia, representación, referencia o expresividad. Sin olvidar el aspecto hermenéutico: el lenguaje implica un carácter mediador entre el sujeto y el texto y entre el texto y el lector (Camarero, 2011: 12-13).

Las palabras anteriores ponen de manifiesto que la autobiografía es mucho más que un género literario ya que trasciende la literatura misma hacia otros ámbitos de la vida y la cultura humanas. El relato autobiográfico afecta, como se expresa en la cita, al sujeto, al texto y al mundo en que se inscribe el sujeto narrador de su experiencia. El hombre, lo que narra y la realidad de la que nacen las experiencias narradas se vinculan en el texto autobiográfico a modo de un puzzle que posee sus piezas diferenciadas pero que está incompleto si alguna de ellas no se coloca. Vemos, por tanto, cómo el carácter multidisciplinar de la autobiografía nos conduce directamente a las dos principales características propuestas por Gusdorf –dicotomía entre la conciencia y el conocimiento del ‘yo’ y carácter tridimensional de la autobiografía–. Si consideramos la esencia de la autobiografía en el contexto de la obra sempruniana, comprobamos que en ella confluyen los vínculos de los que hablan Gusdorf y Camarero entre el ‘yo’, el texto y el ‘otro’. Así, lo esencial del relato autobiográfico puede ser apreciado en el hilo narrativo de las obras concentracionarias de Semprún. En *L’écriture ou la vie*, el autor hace un poderoso ejercicio de reflexión que culmina así:

Il avait raison, Vallejo. Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture (Semprún, 1994: 215).

En la cita anterior, se desprende la confirmación de la conciencia de sí que toma el autor. Es consciente de que su vida, su relato, todas las experiencias después de Buchenwald, se relacionan o emergen a partir de la experiencia de la muerte en el campo de concentración. Y hay en esas líneas una cierta connotación epistemológica, en tanto que el autor no solo se descubre a sí mismo, sino que también halla el modo de ampliar ese descubrimiento de la identidad: la escritura. Podemos afirmar entonces que en este fragmento convergen el 'yo', las experiencias vividas y la escritura, la auto-bio-grafía que se constituye en base a ese vínculo entre lo ontológico –la conciencia del 'yo', la existencia–, y lo epistemológico –el conocimiento del 'yo', el pensamiento y la reflexión–.

El conocimiento, el contenido epistemológico, como vemos, fundamenta en gran medida tanto la teoría autobiográfica como el ejemplo de la obra de Semprún. Entender la dicotomía establecida por este autor es fundamental para establecer las bases de las que parte el texto autobiográfico. Se trata de una dicotomía que distingue el plano ontológico –conciencia del 'yo'– y el epistemológico –conocimiento del 'yo'–, y que posteriormente los aúna porque ambos conforman al ser humano en su totalidad. El hombre tiene conciencia de sí mismo, se sabe existente en el mundo que le rodea, con su propia individualidad en un contexto universal. Pero, además, el hombre se conoce a sí mismo, de modo que se inscribe en un intervalo espaciotemporal entre el pasado y el futuro constituido por los recuerdos del primero y los deseos del segundo, que se manifiestan todos ellos en el presente. En *L'écriture ou la vie* hallamos otro pasaje relevante en la cuestión que nos ocupa, en tanto que podemos inferir en él el carácter epistemológico del relato sempruniano, si bien haciendo un esfuerzo reflexivo, como indicaremos a continuación del fragmento citado:

J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, 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 du lecteur (Semprún, 1994: 336-337).

El chico de Semur cobra un gran protagonismo en *Le grand voyage*, donde ya aparece en el inicio como compañero de viaje del Semprún narrador en el trayecto hacia Buchenwald. La confesión de la creación de este personaje supone la comprensión, por parte del lector, de que el chico de Semur sería una especie de sosias, del reflejo en el espejo del propio Semprún pero veinte años después de la barbarie. El contenido epistemológico interviene en el momento en que aparece un personaje creado a su imagen y semejanza, pero sin ser el propio Semprún.

La autobiografía, en ese sentido, es el resultado de la conciencia de sí y el conocimiento de sí que experimenta el autor autobiográfico en una etapa determinada y que manifiesta mediante su pluma, retornando así al vínculo entre el sujeto, el texto y el mundo. Dicho vínculo ya viene dado etimológicamente a través del término protagonista de estas páginas: *autobiografía*. Como señala Camarero, fue James Olney quien expresó por primera vez en uno de sus artículos el carácter tridimensional de la autobiografía ya mencionado, basándose en los conceptos que subyacen al término. Autores como Gusdorf y el propio Camarero (2011) abundan en esta idea. Gusdorf, además, lo desarrolló exhaustivamente en su obra, a partir de la que se puede extraer que:

La autobiografía sería la síntesis de esa triple dimensión conceptual (1990b: 10-11): 1) el *autos*, la identidad, el yo consciente de sí mismo y principio de una existencia autónoma, [...]; 2) el *bios* afirma la continuidad vital de esa identidad, es su despliegue histórico, variaciones sobre el tema fundamental, porque un ser humano es primero una existencia orgánica, la vida se corresponde con la amplitud total del campo existencia definido

por el despliegue del autos, de la individualidad en la diversidad de los espacios y los tiempos, ya que «nunca somos todo lo que somos», [...] y 3) el *grafein* introduce el instrumento técnico propio de las escrituras del yo (Camarero, 2011: 27).

Este carácter tridimensional añade la intención fenomenológica de la autobiografía a las ya citadas ontológica y epistemológica. Por medio del relato autobiográfico, el sujeto narrativo es consciente de su propia identidad y se conoce a sí mismo, pero también explora “las dimensiones de la existencia personal” (Camarero, 2011: 39). En este apartado hemos de detenernos para comprender mejor la relación entre los diversos aspectos mencionados que constituyen la esencia de la autobiografía. En lo que concierne a la afirmación de que el relato autobiográfico es ontológico, resultan relevantes las aportaciones de Gusdorf, quien señala que:

El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable (Gusdorf, 1991: 10).

Así, la autobiografía se convierte en una página en blanco sobre la que se reconstruye el propio ser. El carácter ontológico es, de ese modo, el punto de partida para la definición de la autobiografía, puesto que el relato autobiográfico emerge del ser y se encuentra con el propio ser cuando culmina. En ese sentido, este género consiste en la “construcción de un yo” (Rodríguez, 2000: 15) desde la perspectiva ontológica.

En ese proceso de reconstrucción, intervienen los componentes fenomenológicos, entendidos aquí como “aquellos aspectos del relato referidos a las experiencias o sensaciones vividas durante el evento” (Lolich et al., 2014: 6).

La importancia de las aportaciones de Gusdorf al estudio del relato autobiográfico reside principalmente, como indica Sánchez Zapatero, en que Gusdorf contribuyó a que se concibiera “la escritura autobiográfica como

una interpretación del pasado, más que como una reconstrucción” (2010 : 6). Entendemos aquí *interpretar* como “concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad²“, por lo que el sujeto autor de la autobiografía expresa su pasado según la concepción que tiene de este, y no basándose en una serie de acontecimientos históricos ordenados cronológicamente. La influencia o el peso de las concepciones del pasado se aprecian y, de hecho, nutren en gran medida la obra sempruniana. El mismo autor es consciente de la evolución de su propia trama: en el contexto de las mismas experiencias, de los mismos hechos y acontecimientos vividos o experimentados de alguna manera, la trama que subyace del proceso de escritura no es nunca la misma:

Tout, dans ce texte, me déroutait, me déconcertait. Je ne reconnaissais pas le garçon de dix-sept ans que j’avais été [...]. Je ne m’identifiais pas à lui. Je ne reconnaissais pas mon écriture, ni le style de ma pensée, ni la méthode d’approche philosophique. [...]. C’est un autre que moi qui s’exprimait : un autre moi ; moi-même en tant qu’autre (Semprún, 2001: 124-125).

Se produce en el fragmento anterior un extraño encuentro consigo mismo, ya que Semprún se reconoce como persona, como ser humano, pero no reconoce su identidad. Y ahí está la clave: no la reconoce porque nos constituimos de múltiples identidades en función del contexto y de las líneas espaciotemporales en las que nos hallemos.

Esta idea de autobiografía aumenta la complejidad del género ya que entraríamos en el escarpado terreno de la ficción. El desorden cronológico de la trama y la reconstrucción identitaria lo ponen de manifiesto; es más, obligan en gran medida a que se produzca esa introducción de la ficción que caracteriza la obra sempruniana. En *Le grand voyage*, por ejemplo, ejemplifica el desorden temporal de la historia a la vez que confirma la ficcionalización de la misma:

² De acuerdo con la cuarta acepción del término que recoge el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Je ne devrais peut-être parler que de ces promeneurs et de cette sensation, telle qu'elle a été à ce moment, dans la vallée de la Moselle, afin de ne pas bouleverser l'ordre du récit. Mais c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux (Semprún, 1963: 26).

« Bouleverser l'ordre du récit ». Vemos que la autobiografía y la ficción, aparentemente elementos diferenciados, convergen a menudo en las obras autobiográficas, dando lugar al género de la autoficción. De ahí la dificultad de definir la autobiografía desde una sola perspectiva, pues se vincula con múltiples disciplinas y se puede contemplar desde diferentes prismas en función de los elementos y factores tenidos en cuenta. No obstante, el propio carácter multidisciplinar y heterogéneo del relato autobiográfico contribuye a su comprensión desde diversos enfoques sin tener por qué desprestigiar ninguno de ellos. Dicho de otro modo, podríamos considerar que la comprensión de la autobiografía, partiendo de una serie de características –como las que hemos visto– que la convierten en un género único, depende también en gran medida del contexto tanto de la historia contada como del proceso de escritura. Ambos contextos no hacen sino unir en una línea espacio-temporal llamada relato autobiográfico al ‘yo’ autor y al ‘yo’ narrador, es decir, al hombre que vivió las experiencias narradas y al hombre que las narra. Al fin y al cabo, la autobiografía parte siempre, por encima de todo, del ‘yo’, siguiendo la definición de Lejeune: « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975: 14). La definición de Lejeune nos parece adecuada tanto por el propio contenido como por la autoridad que posee en el ámbito literario, dado que ante la imposibilidad de encontrar una definición exacta y unánime del término, numerosos autores como Camarero (2011), Serrano Garrido (2017) o Sánchez Zapatero (2010) recurren a la definición de Lejeune como la definición esencial del relato autobiográfico. En relación con el mencionado vínculo entre los ‘yoes’ que forman parte del proceso de escritura –autor, narrador y añadimos protagonista–, Lejeune aporta su visión, que se suma a la definición

propuesta. Así, teniendo en cuenta las diversas manifestaciones que puede presentar una autobiografía en función de las intenciones del autor y de la interpretación del lector, Lejeune opina que, para que un texto pueda considerarse autobiográfico, debe producirse una “identidad [en el sentido de identificación, de igualdad] entre narrador, autor real y personaje central, pues garantiza que quien afirma en el texto ser ‘yo’ lo es realmente” (Sánchez Zapatero, 2010: 10). Si pausamos en este punto el recorrido teórico para atender a la obra sempruniana en lo que concierne a la identidad del autor y del narrador, descubrimos que esta se caracteriza por el vínculo tan peculiar que se establece entre Semprún como autor, Semprún como narrador y Semprún como protagonista o personaje de su propia historia. A partir de la siguiente cita de *L’écriture ou la vie*, y enfocando la obra desde una perspectiva general, podemos entender la relación entre las identidades semprunianas del relato autobiográfico:

Mais cette fois-ci, l’appel de mon nom n’était pas suivi de l’injonction habituelle [...]. Et puis, la voix ne disait pas mon matricule, elle disait mon vrai nom. Elle n’appelait pas le détenu 44904 – *Häftling vierundvierzigtausendneunhundertvier*, elle appelait le camarade Semprun. Je n’étais plus *Häftling* mais *Genosse*, dans la voix du haut-parleur (Semprún, 1994 : 84).

Las palabras anteriores hacen referencia al momento de la liberación en Buchenwald. En su obra, Semprún se refiere a sí mismo, habla de sí como personaje haciendo uso del nombre Gérard. Es en el fragmento citado, es en *L’écriture ou la vie*, donde se produce una transformación de la identidad. Semprún como personaje ya no es Gérard, sino Jorge Semprún o camarada Semprún. Y eso, en el contexto de la cuestión identitaria en el relato autobiográfico, se traduce en una extraña y paradójica conexión entre el autor y el personaje. Porque podemos interpretar que la identificación autor-personaje se produce y no se produce al mismo tiempo, al menos antes de *L’écriture ou la vie*. Ya que Gérard es Semprún, pero al mismo tiempo no lo es. Podemos resolver esto quizás de la forma más viable: entendiendo que

cuando hablamos de Semprún no hablamos de una sola identidad, sino de una multiplicidad de seudónimos y heterónimos al albur de sus circunstancias sociales y vitales. Y esa multiplicidad se traduce en un desdoblamiento en el propio autor y, por ende, en su obra, como veremos.

Vara Ferrero, por su parte, comparte la idea de la relación o coexistencia del autor, narrador y protagonista, que según ella se sustenta sobre una red heterogénea. De ese modo, la autobiografía no se define *per se*, sino a partir de los hilos que tejen la red que constituye este tipo de relato. Así, entendemos la autobiografía como una red en la que se entretajan experiencias, pensamientos, enfoques; en las que se produce una especie de simbiosis entre el ‘yo’ y el ‘otro’, entre el ‘yo’ y el mundo. Vara Ferrero lo expresa del siguiente modo:

Hablamos de relatos que tejen su prosa con materiales heterogéneos, experiencias vividas, consideraciones reflexivas y estrategias propias de la ficción, narraciones que lejos de disimular su naturaleza heteroclita explicitan el código múltiple que manejan y convierten esa hibridación en su seña de identidad; o, mejor dicho, de supuesta identidad, entre quien firma el libro, quien narra la historia y quien la protagoniza (Vara Ferrero, 2015: 2-3).

Si en las páginas anteriores nos hemos centrado en lo que podríamos considerar la base teórica del relato autobiográfico, atendiendo a la materia prima, al autor en sí mismo, nos preguntamos: ¿Cómo se produce esa identidad entre narrador, autor y personaje? Continuando con los estudios de Sánchez Zapatero a propósito de esta cuestión, el autor menciona a Émile Benveniste para exponer los factores principales a tener en cuenta en esa identificación tripartita:

El uso de los pronombres personales, que [...] garantizan la correspondencia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado. Y, en segundo lugar, el nombre propio de la persona que firma el texto autobiográfico, que [...] se convierte en nexo de unión entre lo textual y lo extratextual (Sánchez Zapatero, 2010: 10).

A esta identificación y el modo de llevarse a cabo, Lejeune la denominó “pacte autobiographique”. En principio, por medio del pacto autobiográfico se confirma que el narrador de los hechos del relato es el propio autor exponiendo una serie de acontecimientos vividos o experimentados por él mismo. Sin embargo, como ya hemos podido comprobar a lo largo de las anteriores páginas, la autobiografía no se reduce a un mero relato de acontecimientos, sino que el componente autobiográfico puede darse de diversas formas y en diferentes contextos. Por ello, el propio autor que originó la cuestión del pacto autobiográfico, Lejeune, revisó su teoría en un acto de autocrítica positiva y modificó determinados conceptos, entre ellos el que nos ocupa. Así pues, en el moviente mundo de la teoría literaria y en relación con el relato autobiográfico y su complejidad, ¿cuál es el estado actual de la cuestión?

Hay autores que piensan que, dada la diversidad textual en la que puede inscribirse el relato autobiográfico, “los últimos trabajos de Lejeune – caracterizados por el afán de englobar y no dejar fuera de la clasificación ninguna categoría autobiográfica– han ampliado el espectro de pacto, comenzado así a hablar de ‘pacto de verdad’ o ‘pacto referencial’” (Sánchez Zapatero, 2010: 11). Al hablar de pacto referencial en lugar de pacto autobiográfico, se establece un vínculo entre el narrador y el lector basado en la veracidad del primero y en la confianza del segundo, pero se trata de un vínculo que, a diferencia del pacto autobiográfico, dota al sujeto de libertad narrativa y literaria. El relato autobiográfico se convierte así en un relato de autoficción, donde: 1) se reinterpretan hechos del pasado, de modo que el lector no accede a los episodios de la vida del autor, sino a la interpretación subjetiva (pero ¿cómo no?) del autor sobre esos episodios; y 2) el autor aúna realidad y ficción a su modo y bajo sus deseos y aspiraciones ficcionales.

Es interesante comprobar cómo desde el punto de vista teórico-literario, el relato sempruniano se aproxima tanto o más al pacto referencial y, por ende, al relato autoficcional que al pacto autobiográfico. El relato

sempruniano no deja de ser una autobiografía en tanto que la historia del autor y la del narrador se identifican, en tanto que el autor es el personaje narrador y personaje protagonista de forma explícita. Así, el mismo Semprún describe su *Adieu, vive clarté...* en la propia obra como un relato autobiográfico:

Ce livre est le récit de la découverte de l'adolescence et de l'exil, des mystères de Paris, du monde, de la féminité. Aussi, surtout sans doute, de l'appropriation de la langue française. [...] Une biographie, si l'on préfère moins de solennité.

[...] j'aurais été ce garçon de quinze ans qui découvrait l'éblouissante infortune de la vie, ses joies aussi, inouïes, à Paris, entre les deux guerres de son adolescence (Semprún, 1998: 101).

Efectivamente, en la obra citada se narra sobre todo la adolescencia de Semprún, el antes de Buchenwald, por así decirlo, cuando la sombra de la barbarie aún no se había manifestado. Sin embargo, se narra una vez el autor ha experimentado ese trauma, por lo que de alguna manera, sus recuerdos de la infancia y de la adolescencia están marcados por los recuerdos durante y después de Buchenwald. Pero por esta misma razón, la obra sempruniana también se aleja de la autobiografía, digamos, clásica o tradicional. Porque los recuerdos se solapan y el trauma ejerce poder sobre la identidad y la memoria que da lugar, en el plano teórico, a la reinterpretación del pasado, a la recreación de los hechos y de la identidad. Esa reinterpretación marcada por los recuerdos y las emociones y no por las experiencias en sí mismas es lo que da lugar a la narrativización de la historia. Así, cuando Jorge Semprún se encuentra en el proceso de escritura autobiográfica, no es un mero testigo de las experiencias vividas a modo del espectador que está en el cine, sino que realiza un ejercicio de introspección y se observa a sí mismo desde su propio ser. Pero claro, no es lo mismo la observación en primera persona que en tercera, volviendo a insistir por ende en que los recuerdos y las experiencias nuevas erosionan, conforman y confirman la identidad de manera que, cuando el autor trata de exponer la identidad pasada, se encuentra frente a otro 'yo', no frente al mismo 'yo' de los

acontecimientos narrados. Eso, a su vez, da lugar a la toma de decisiones ante el papel en blanco con respecto a ese otro 'yo': si esa identidad ya no es la misma que la que pretende contar la historia, hay que buscar un modo de reconstruirla. Es en ese punto donde interviene la ficcionalización del relato y es el momento en que podemos afirmar consecuentemente que la obra sempruniana se acoge al pacto referencial tanto o más que a un pacto (auto)biográfico. Si nos ceñimos a la propia obra, un ejemplo evidente es la aparición del chico de Semur en *Le grand voyage*, personaje que mencionábamos unas páginas atrás. La relación entre dicho personaje y la confirmación de que la obra sempruniana establece un pacto referencial viene del hecho de que el chico de Semur es una invención del autor. En la novela mencionada, se puede leer el siguiente fragmento que podemos relacionar con la confirmación del pacto referencial de la que venimos hablando:

“Te fatigue pas”, dit le gars.

Dans le tourbillon de la montée, à Compiègne, sous les cris et les coups, il s'est trouvé à côté de moi. Il a l'air de n'avoir fait que ça toute sa vie, voyager avec cent dix-neuf autres types dans un wagon de marchandises cadenassé. “Respirer, c'est l'essentiel, tu comprends, pouvoir respirer” (Semprún, 1963: 12).

La introducción del personaje mencionado en este contexto no es tan relevante en sí como la certeza de que nunca existió, que cuestiona, a la vez que evidencia, la esencia y el carácter autobiográfico de Semprún. Porque es una cuestión, una duda, que surge *a priori* y que se desvanece conforme comprobamos que la historia del chico de Semur, de algún modo y a pesar de su ficción, es la historia de Semprún o se relaciona con ella. Además, el propio autor es honesto consigo mismo y con el lector y a lo largo de su obra podríamos decir que confiesa los artificios narrativos de sus anteriores creaciones. Es aquí donde interviene la autoficción.

La autoficción es un género que se encuentra entre la autobiografía y la novela, puesto que comparte características fundamentales de ambas, pero

se trata de un género que está inmerso “en un fondo de indiscernibilidad entre realidad y ficción” (Musitano, 2016: 104). Los relatos de autoficción son relatos nómadas, podríamos decir, porque no hallan hogar ni en la autobiografía ni en el género novelesco. Este hecho complica la relación entre autor y lector en lo que concierne al pacto de verdad, como indica a propósito de esta cuestión Julia Musitano:

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción (Musitano, 2016: 104).

En ese contexto de inestabilidad, y para comprender la compleja cuestión de la veracidad en las obras autoficcionales hemos de acudir a la idea de contrato entre narrador y lector, que desarrollaremos en el siguiente apartado. No sin hacer la imprescindible afirmación para este proyecto de que los relatos de Jorge Semprún sobre su experiencia concentracionaria se inscriben en el género de la autoficción. Como expresa Torres Rabassa acerca de las obras semprunianas, “la escritura de Semprún permite que lo fictivo, lo fingido y lo literario deformen la realidad de la experiencia porque asume que esa es la única forma posible de hablar de ella” (Torres Rabassa, 2015: 123). En Semprún, la verdad y la ficción se aúnan de forma heterogénea para dotar al relato de una veracidad vívida, de una realidad verosímil ante el espanto de lo inenarrable y de lo impensable. Como el propio autor expresa en *L'Écriture ou la Vie* y a modo de colofón del presente apartado:

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 (Semprún, 1994: 175).

2. Contrato narrador-lector

¿Qué hay de verdad en el relato autobiográfico? El lector que aborda la lectura de una novela autobiográfica o de autoficción puede enfrentarse a menudo a esta cuestión comprensible, dada la veracidad de la que en teoría se parte al hallarnos ante un relato autobiográfico o con tintes de dicho género literario. Como hemos visto, las obras de Semprún se inscriben en el género autoficcional y conllevan un problema en lo que concierne a la veracidad en un sentido estricto. Aunque en el contexto del relato autobiográfico se da por hecha la verdad de los acontecimientos, en la autoficción, en el límite entre la autobiografía y la literatura, lo verdadero y lo inventado se entremezclan. Así ocurre en la obra sempruniana. Partimos de la base de que para Semprún, la barbarie del Holocausto necesita al arte, a la literatura, para convertir lo indecible en testimonio:

Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques (Semprún, 1994: 25-26).

La sustancia a la que se refiere Semprún es la esencia misma del relato, su contenido, el horror experimentado que se convierte en inenarrable por la extrema crueldad de los hechos que los convierten en increíbles. No porque no sean verdaderos, no porque no hayan sucedido, sino porque más bien el ser humano —el propio autor, como es consciente de ello—, se niega a creer que de su especie pueda esparcirse tanta maldad sin medida. Podemos decir que Jorge Semprún necesita, para la construcción de su relato autobiográfico, “crear un logro de arte que canalice un discurso complejo” (López Navarro, 2007: 157).

A partir de la base artística se puede comprender entonces el concepto de verdad en la obra de Semprún. Así, la creación de la autoficción sempruniana no es sino la recreación de los hechos unidos al “binomio memoria/olvido” (López Navarro, 2007: 158). Esta afirmación se relaciona con el hecho de que en la obra de Semprún podemos hablar de dos tipos de verdad, por así decirlo: la histórica y la narrativa, siendo necesario entender esta distinción para poder responder a la cuestión de la veracidad en la obra concentracionaria sempruniana. Llamamos verdad histórica a los acontecimientos que sucedieron y que marcaron al autor de *Le grand voyage*. Es un hecho que el Holocausto ocurrió y que las experiencias narradas por Semprún son totalmente verosímiles, cuando no (¿por qué no?) verdaderas. El problema de este tipo de verdad reside precisamente en los acontecimientos de trasfondo. La etapa del Holocausto supone una mancha negra en la historia, una serie de eventos incomprensibles para el ser humano, hasta el punto de que lo convertimos en una experiencia increíble (imposible) para sentirnos aliviados con respecto a nosotros mismos. En boca de Semprún, una verdad poco creíble, “une vérité peu crédible” (Semprún, 1994: 166). La poca credibilidad tiene que ver, pues, más con la implicación ética y filosófica que se les dé a los hechos que a los hechos en sí mismos. Por ello, Semprún es consciente todo el tiempo de la verdad histórica subyacente en su obra, pero constata la necesidad de añadir algo que la convierta en verosímil, en creíble. Convertir lo inenarrable en narración:

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 [...]. 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 (Semprún, 1994: 167).

De acuerdo con las obras de nuestro autor, todo el material histórico resultante de la experiencia del Holocausto no bastaría para alcanzar a

transmitir la verdad esencial de los acontecimientos al lector, por las razones ya aludidas. Es en ese punto donde emerge la segunda verdad de la que hablábamos, a la que hemos denominado verdad narrativa. A lo largo de toda su obra, el autor hace referencia con frecuencia a esa verdad narrativa, que no consiste sino en la ficcionalización del relato autobiográfico. En *Adieu, vive clarté...*, hallamos dos pasajes que no solo ponen de manifiesto la existencia de esa verdad, sino también la intencionalidad del autor, su plena consciencia de esa verdad: “dans les récits les plus éloignés de l’expérience personnelle, où tout était vrai parce que je l’avais inventé et non parce que je l’avais vécu” (Semprún, 1998: 99) es uno de ellos, y en él se puede comprobar la distinción que el propio autor hace entre la verdad histórica y la narrativa. Más adelante, Semprún explica que:

Je ne voulais pas être contraint de vivre indéfiniment dans cette mémoire, de cette mémoire : des trésors et des tristesses de cette mémoire. Je m’irritais des obstacles que celle-ci dressait devant mon imagination romanesque. Une vie trop aventureuse, trop chargée de sens m’a parfois barré les chemins de l’invention, m’a ramené à moi, alors que je prétendais inventer l’autre, m’aventurer dans le territoire immense de l’être-ailleurs, de l’être-autrui (Semprún, 1998: 100).

Estas palabras, de nuevo, ponen de manifiesto el esfuerzo de Semprún por dotar a su relato de una carga ficcional que no siempre es posible porque ambos tipos de verdades, la memoria y el olvido, lo real y lo inventado, se entremezclan interrumpiendo el proceso de ficcionalización.

Pero la obra sempruniana es solo un ejemplo de lo que ocurre con la autoficción y el pacto referencial del que hablaba Lejeune. El hecho de que el ‘pacto’ ocupe un espacio relevante en el ámbito del relato autobiográfico deja constancia de la importancia de la relación que se establece entre autor y lector, la importancia de ese vínculo que se gesta individualmente en la escritura del autor y en el interés del lector por la obra, y que da lugar a la ejecución de un “contrato que queda implícitamente firmado entre el autor y

el lector en el momento en el que el segundo se acerca a la obra del primero” (Sánchez Zapatero, 2010: 11).

En una obra de autoficción, el contrato entre lector y autor emana de la complejidad de la naturaleza autoficcional³, que aúna dos tipos de relato bien diferenciados –la autobiografía y la novela– en un contexto en el que no es posible distinguirlos por el modo en que se integran, convirtiéndose ambos géneros en uno. El problema, y por tanto la causa de la concepción y ejecución de un contrato en el relato autoficcional, surge de la naturaleza autobiográfica de dicho contrato. Porque, como indica Camarero en su obra, “la autobiografía es un género contractual, un modo de lectura tanto como un tipo de escritura” (Camarero, 2011: 65). En ese sentido, el contrato autobiográfico no es un mero compromiso de narrar en un contexto de veracidad, por parte del autor, y de creer fidedignamente en lo narrado como veraz, por parte del lector. Por el contrario, este contrato se basa en el vínculo entre el autor, su obra y el lector que se sumerge en ella. Mientras una promesa de veracidad a secas permanece en la superficie, el vínculo creado puede ser tan profundo como relevante para la comprensión de la obra. El contrato no se establece entre un autor protagonista de los acontecimientos de su vida y un lector testigo de esos acontecimientos, sino entre un ‘yo’ que reinterpreta las experiencias, les otorga una significación y las narra bajo el peso inexorable de la memoria y los recuerdos, y un lector que, en base a esa reinterpretación narrada, extrae sus propias conclusiones y les otorga a estas su propia significación basada en su experiencia y en su consciencia.

Si nos ceñimos a la obra de Semprún, nos encontramos con un autor que, como hemos señalado, reinterpreta las experiencias, juega con los hechos verdaderos y verosímiles a través de la construcción narrativa,

³ El denominado contrato o pacto sobre el que teoriza Philippe Lejeune (1975) y al que venimos haciendo referencia a lo largo de estas páginas alude a los textos de carácter autobiográfico, entre los que se incluyen los autofccionales. Sin embargo, tras la presentación del relato autobiográfico, aludiremos recurrentemente al de autoficción por ser el género específico en que se inscriben las obras semprunianas sobre la experiencia concentracionaria.

dotando de literariedad al testimonio autobiográfico. Este hecho puede plantear cuestiones como la de la identidad narrativa si atendemos a la perspectiva del autor. Pero si ampliamos la mirada y contemplamos el vínculo autor-lector, observamos que la presencia y función de este último es primordial para que la obra autoficticia cumpla su cometido, el de transmitir el mensaje intencional del autor. Este vínculo es explicado por Bornand como sigue:

L'auteur, qui a été personnellement affecté, ou indirectement touché par l'expérience des rescapés, construit, à travers un système narratif instable, une expérience bouleversante pour le lecteur réel. Ce lecteur réel, affecté par les textes qu'il a lus, devient « rescapé » et témoin d'un traumatisme textuel (Bornand, 2004: 173).

Nos hallamos, por tanto, ante un binomio de construcción narrativa y de deconstrucción lectora. El autor se compromete de algún modo a exponer la verdad, lo que ocurre es que durante el proceso de escritura escoge qué verdad exponer. Por parte del autor, y en relación con el pacto autobiográfico, en la obra sempruniana encontramos un autor que juega con lo real y lo verosímil, pero que siempre confirma o, al menos, da pistas, sobre su identidad. Así, durante sus primeras obras Semprún introduce elementos narrativos como el chico de Semur o sus múltiples identidades bajo diversos pseudónimos, y más tarde él mismo reconoce que dichos elementos son ficción y explica la necesidad de que sea así: “La réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. C'est à dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur” (Semprún, 1994: 336).

En las palabras anteriores no solo está implícita la necesidad de ficcionalización del relato que rige la obra del autor, sino la idea de que la ficción forma parte de la verdad. Por tanto, y retornando a la mención de las dos verdades contenidas en la obra sempruniana –la histórica y la narrativa–, el pacto autobiográfico de Semprún se constituye de forma ambigua pero fiel a la verdad, ya que lo inventado, lo añadido literariamente, forma parte de la verdad del autor porque la invención emerge de la verdad de la

experiencia vivida. Una experiencia que se relaciona directamente con el rol de testigo que ostenta Semprún, como él mismo reconoce a lo largo de su obra: “Me voici survivant de service” (Semprún, 1994: 22).

De ese modo, y desde la perspectiva del ‘pacto autobiográfico’, podemos definir la obra sempruniana como un testimonio literario, porque aúna la verdad histórica y la verdad narrativa, porque su relato está plagado de invenciones que no hacen sino justificar y confirmar su papel de testigo de la barbarie. Un papel del que el autor no solo es consciente, sino al que confiere una importancia primordial en lo que concierne a la memoria colectiva: « Un jour prochain, pourtant, personne n’aura plus le souvenir réel de cette odeur : ce ne sera plus qu’une phrase, une référence littéraire, une idée d’odeur. Inodore donc » (Semprún, 1994: 302).

En ese pacto en el que queda claro el rol del autor, el lector evidentemente también posee un papel importante e imprescindible, diríamos. El lector decide si aceptar o no el compromiso del autor, entendiendo que la verdad en Semprún es un término complejo pero no ausente, como hemos podido ver. Ha de entender también el lector de Semprún que para comprender el pacto autobiográfico del autor no debe limitarse a una de sus obras, sino contemplar el conjunto de sus obras concentracionarias como un todo.

Sin restar importancia al contrato referencial, a la obligación por parte del lector de contextualizar el relato, es importante entender que la relación autor-lector no depende únicamente de dicho contrato al girar en torno al concepto de verdad, sino que se compone de diversos y múltiples elementos que deben tenerse en cuenta para comprender la compleja relación establecida entre un autobiógrafo y sus lectores. Si bien es cierto que el concepto de verdad sigue situándose en la base del pacto entre el autor y el lector, ese concepto puede ser ambiguo, como hemos visto, pero igualmente válido. Por ello, hay que tener en cuenta los elementos que rodean a esa idea de verdad, que dependen de ella o más bien que la constituyen. Por ejemplo, tomando como caso la obra sempruniana, podemos comprobar que el

contrato establecido entre Semprún y los lectores de su obra concentracionaria está basado en una verdad trascendental: el autor se compromete a narrar lo inenarrable del horror nazi, y el lector se compromete a respetar la memoria histórica y a empatizar con el autor. Ese pacto entre autor y lector para transmitir la verdad a pesar de la ficción se realiza en gran medida gracias a una mezcla de lo sensorial y lo visual, siendo la carga emocional del relato el nexo que constituye un fuerte vínculo entre el autor y el lector. Así, encontramos fragmentos como la siguiente descripción de lo que les acontecía a los judíos:

Il fallait écarter la masse gelée des cadavres, des Juifs de Pologne morts debout, gelés debout, ils tombaient comme des quilles sur le quai de la gare du camp, pour trouver quelques survivants. Car il y avait des survivants. Une lente cohorte trébuchante se mettait en marche vers l'entrée du camp. Certains tombaient, pour ne plus se relever [...] (Semprún, 1963: 116).

Un fragmento en el que se describe explícitamente la culminación de la barbarie nazi sin florituras, sin eufemismos, también sin caer en lo morboso de la oscuridad humana. Pero también, por el contrario y a modo de compensación de descripciones como la precedente, hallamos fragmentos literarios, poéticos incluso, como la descripción del amanecer narrada por el autor poco después del fragmento citado:

Je regarde et c'est l'aube. C'est une frange grisâtre, à l'horizon, et qui s'élargit. C'est l'aube, une nuit de gagnée, une nuit de moins de ce voyage. Cette nuit n'en finissait pas, en vérité, elle n'avait pas de fin prévisible. L'aube éclate en nous, ce n'est encore qu'une mince bande grisâtre d'horizon, mais rien ne pourra plus arrêter son déploiement. L'aube se déploie d'elle-même, vers son anéantissement rutilant (Semprún, 1963: 117).

Una descripción del alba que, por cierto, se desarrolla a partir de un diálogo con el chico de Semur quien, como ya sabemos, constituye un elemento ficticio de la obra concentracionaria de Semprún. En solo dos páginas de la obra de nuestro autor podemos comprobar cómo se produce la

mezcla de elementos reales y ficticios, de la cruda realidad y de la exaltación de lo sensorial, dando lugar a una transmisión del mensaje intencionado con una elevada carga emocional hacia el lector. Y es en esa emoción donde radica la verdad del mensaje de Semprún, de su obra y su relato.

La importancia del contrato narrador-lector es evidente, pero su esencia puede suscitar una cierta suspicacia. Ello se debe al problema en torno al referente del relato autobiográfico y las múltiples cuestiones que suscita en lo que concierne a veracidad, verosimilitud y ficción. Una dificultad añadida es el hecho de que los conceptos citados son tan universales como complejos, y que todos se inscriben en el universo de la autoficción a modo de un intrincado laberinto. Estas vicisitudes, sin embargo, ponen de relieve la necesidad e importancia de afrontar el estudio del relato autobiográfico desde una perspectiva multidisciplinar e integral, como explica Loureiro, y en consonancia con el carácter multidireccional de la autobiografía del que ya hablábamos en el primer epígrafe:

En vez de interpretar la autobiografía a partir de disciplinas e ideas presupuestas en una cierta concepción tradicional de la historia o en concepciones psicológicas o filosóficas del yo, habría que estudiar la autobiografía como si fuera el paradigma de una teoría de la textualidad que, al tiempo que establezca relaciones nuevas entre el texto y el mundo, filosofía y literatura, pueda ofrecernos una visión nueva de la naturaleza de la historia, del yo y del lenguaje (Loureiro, 1993: 33-46).

Las palabras de Loureiro conciernen a todo el conjunto autobiográfico, no ya al texto en sí mismo. Por ello, basándonos en esa esencia multidimensional de la autobiografía, es imposible expresar y confirmar una comprensión única del contrato autobiográfico, y se trata, por ende, de un concepto que se inscribe en la maravillosa complejidad de este género literario. Retornando a esa complejidad y al problema que en gran medida suscita, el del referente presente en el relato autobiográfico, nos encontramos ante una clara diversidad de opiniones en lo que concierne a la

idea de la autoficción, con todo lo que el término conlleva de forma implícita. Desde Doubrovsky, quien fuera pionero en introducir y hacer uso del término a finales de los años setenta:

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau (1977: 10).

Hasta teorías más modernas como la de Manuel Alberca (2007), la teoría de la autoficción ha evolucionado en función de los límites que se imponen entre lo autobiográfico y lo narrativo. En la actualidad, y ciñéndonos a la obra sempruniana, la podemos considerar como una obra de autoficción hablando en términos generales, pero que en sí misma constituye un paradigma novedoso y propio. Por ello, aunque aquí se hable de autoficción porque teóricamente se podría afirmar que la obra sempruniana se enmarca en dicho género literario, preferimos adoptar el pensamiento ecléctico de López Navarro para la definición de la obra de Semprún:

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 (López Navarro, 2007: 157).

El término 'límite' utilizado por López Navarro parece ser adecuado para definir la obra de Semprún a partir de la teoría literaria y de la interpretación del pacto autobiográfico en Semprún. En ese sentido, podemos concebir la obra sempruniana como una amalgama de elementos históricos y narrativos que se entremezclan, aunando también características de diversos géneros literarios, para dar lugar a una prosa única y muy

personal, tanto como lo es el concepto de verdad al que hemos aludido en las páginas anteriores. El resultado es la suma de historia y arte, como el propio Semprún lo expone en su obra: “Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n’y parviendra pas sans un peu d’artifice. Suffisamment d’artifice pour que ça devienne de l’art !” (Semprún, 1994: 135).

Ahora bien, más allá de la relación entre autor y lector y en lo que respecta al referente de la obra autoficcional y al concepto de verdad, no hace falta saber si el autor de una obra de autoficción nos está narrando unos hechos veraces, acorde con lo que la naturaleza misma del texto autobiográfico y de autoficción exige. Porque, por otro lado, ¿hasta dónde alcanza la importancia de la verdad como objeto narrado en la literatura? Dicho de otro modo, ¿es el concepto de verdad condición *sine qua non* el relato autobiográfico pierde calidad, esencia, espíritu? La ‘verdad’ no es la quintaesencia del relato autobiográfico, del contrato autobiográfico. Si en la noción primigenia de pacto autobiográfico de Lejeune la verdad es un pilar, un elemento indiscutible en el contrato entre autor y lector que supone la base, el eje en torno al cual gira todo el concepto del género de la autobiografía, Musitano, sin embargo, mediante esta concepción de la verdad alude a una concepción ‘cartesiana’ (ver *infra*) del sujeto, y defiende una reestructuración de la teoría de la autoficción, en tanto que esta no debe ser concebida como una conjunción de autobiografía y ficción, sino como una mezcla etérea de ambas, donde cada género se deconstruye para dar lugar a uno nuevo con sus propias características.

La teoría de Musitano es viable y lógica, porque el ser humano es un sujeto en constante evolución, y porque la noción de identidad de Lejeune se contrapone esencialmente al concepto de evolución. Las diferentes imágenes fijas que a lo largo del tiempo, y dada la acumulación de experiencias que alguien pueda tener, se puedan ir elaborando sobre un sujeto o un objeto dado, no serán inmanentes ni aunque parezcan idénticas teniendo en cuenta el paulatino desarrollo de cada alteridad y cómo incide

ese desarrollo en nuestra capacidad de ver y comprender. Para explicar la necesidad de reinterpretar la noción de identidad autobiográfica, Musitano expresa que:

Esa identidad autobiográfica que planteaba el teórico francés ya no nos sirve si pensamos la vida siempre en potencial de devenir, y no como algo estancado, homogéneo, o como una unidad real y bien definida; muy lejos de ese sujeto cartesiano entendido como presencia ante sí, unidad y fundamento de verdad. La deconstrucción de la noción clásica del sujeto [...] tiene como horizonte la apertura para una comprensión de una subjetividad siempre en devenir, de procesos de subjetivación que no atienden a ninguna finalidad preconcebida porque ellas sólo se procesan en el acontecer continuo y aleatorio de la propia vida (Musitano, 2016: 110).

Las palabras de Musitano no desprestigian la teoría de Lejeune ni rechazan o niegan el valor que tiene la verdad en el contrato autobiográfico. Sencillamente, se adopta un enfoque desde el que la verdad continúa presente pero ya no de forma objetiva, porque es incoherente, incompatible con el carácter subjetivo del ser humano. Así, en el discurso de autoficción la verdad adquiere tintes mucho más profundos de lo que podemos imaginar, y son numerosos los autores, algunos de los cuales hemos mencionado ya –Camarero (2011), Musitano (2016), Sánchez Zapatero (2010)– que hablan de ‘verdad’ como condición *sine qua non* del contrato autoficcional, pero con unos matices que difieren de la idea de pacto autobiográfico expuesta por Lejeune en los años setenta. Al respecto, Semprún expone en *Le mort qu’il faut* su pensamiento con la siguiente reflexión: “À quoi bon écrire des livres si on n’invente pas la vérité? Ou, encore mieux, la vraisemblance?” (Semprún, 2001: 148). Estas palabras demuestran la amplitud del sujeto, de la noción de identidad, en este caso de identidad narrativa, que se compone de fragmentos de la identidad del sujeto y de la verosimilitud de lo narrado. Precisamente, a este respecto, Ricœur expresa que “el personaje es el soporte de predicados físicos y psíquicos, pues sus acciones pueden ser objeto de descripciones conductuales y de

cálculos de intenciones y de motivos” (1986: 350). Así pues la subjetividad va a quedar expuesta en lo narrado pero de un modo que va a permitir que el discurso fluya y evolucione pues precisamente a partir de la autocreación el narrador puede llegar a construir para sí una identidad inalcanzable de otro modo. « Mieux dire le vrai à travers l’invention d’une vérité subjective », parafraseando la anterior cita de Semprún.

Continuando con esa idea de reinterpretación de la teoría autobiográfica de Lejeune y del concepto de verdad, Sánchez Zapatero (2010) expone en su artículo el ejemplo de Enric Marco, que se relaciona además con los acontecimientos de la barbarie nazi que se narran en la obra de Semprún. Marco relató y narró una serie de episodios de experiencia concentracionaria bajo el sello de autobiografía, con el fin de denunciar el horror del nazismo y de los campos de concentración. Más tarde, se descubrió que todo era una mentira y que sus relatos no eran autobiografía, sino ficción. Este hecho conllevó la pérdida de credibilidad y, por ende, de la confianza de los lectores, decepcionados por la mentira del autor. Sánchez Zapatero explica del siguiente modo lo ocurrido ante este tipo de casos en que unos hechos ‘autobiográficos’ resultan ser ficticios:

Quien leía o escuchaba a Marco lo hacía convencido de que lo que le estaba siendo transmitido era cierto, de que en su voz estaban la verdad, la experiencia, la memoria y el sufrimiento. Sin embargo, si el discurso de Marco sobre los campos de concentración se hubiera presentado desde el principio como una ficción, nadie hubiera reparado en la exactitud de todos los datos en ella presentados (Sánchez Zapatero, 2010: 16).

Tan poderosa es la palabra del escritor, la autoridad narrativa de que está investido. En el caso del ejemplo expuesto, la credibilidad y la confianza en el autor antecedieron a la comprobación de la veracidad de los hechos narrados. La cuestión de la veracidad de los hechos era más fuerte que el sentimiento de empatía experimentado por el lector hacia los acontecimientos supuestamente vividos por el autor. De ese modo, durante el tiempo en que la ‘mentira’ se mantuvo viva, la verdad no residía en los

hechos sino en las palabras del autor. Partiendo del ejemplo de Enric Marco, es más sencillo entender el concepto de verdad que emana de los textos autobiográficos y autoficcionales. O, mejor dicho, más que el concepto, la significación, la interpretación del concepto de verdad y de su relevancia que cada persona realiza. En un artículo acerca de la autoficción española, López L. Gay afirma que

El autor promete contar una verdad, y el lector emprende su lectura desde esa premisa. Existe, de facto, cierto compromiso de referencialidad con el mundo empírico. La promesa del autor, sujeto histórico, y el modo en que el texto sea comercializado (novela, autobiografía, memorias, ensayo) condicionan la lectura, completan el texto (López L. Gay, 2012: 403).

Términos como ‘compromiso’ o ‘promesa’ ponen de relieve que lo esencial no son los hechos vividos, sino los narrados, así como el compromiso del autor con respecto a la veracidad de estos. Y es que al final ambos hechos confluyen en una misma conclusión: la identidad. En este apartado cabe acudir a la noción de semántica ficcional, es decir, al contenido implícito en el relato autobiográfico desde el enfoque literario. Como venimos diciendo, la obra sempruniana se compone de fragmentos de realidad, de historia, de experiencia real, con fragmentos inventados pero que emergen de esa experiencia que sí es real. Para explicar la concepción de la obra sempruniana desde la perspectiva de la semántica ficcional, podemos acudir a Camarero, quien explica que:

La función narrativa que permite el desarrollo de la identidad narrativa encuentra su sentido en el marco de una *semántica ficcional* típica de la literatura, para la cual la escritura-lectura constituye desde su base un proceso de construcción identitaria y existencial (Camarero, en prensa: 16).

El acto de escritura, por tanto, y a partir de las palabras de Camarero que siguen la teoría de la semántica ficcional, es una herramienta para la construcción existencial en el sentido de que permite al autor constituir y comprender al ‘yo’ en tanto que es, en tanto que tiene vida. Pero además,

ese acto también permite al autor constituir al ‘yo’ con respecto al mundo, es decir, le permite construir una identidad, o diversas identidades como es el caso del sujeto sempruniano.

Esa construcción, sin embargo, y si nos ceñimos a la escritura de Semprún, se inscribe en el proceso de resiliencia, forma parte de ese proceso como medio de curación. Así, la construcción de la existencia y de la identidad en el caso del relato resiliente supone más bien una reconstrucción: “Queda claro que el relato autobiográfico constituye una acción transformadora, evitando así el bloqueo emocional inicial y dando paso a una verbalización posterior” (Camarero, en prensa: 8). Jorge Semprún reflexiona acerca de su propio proceso resiliente a lo largo de su obra, especialmente en *L’écriture ou la vie*. En ella, hallamos las dos fases primordiales que forman parte, desde el enfoque de la semántica ficcional, de esa mencionada reconstrucción del ‘yo’: “Je suis devenu un autre, pour pouvoir rester moi-même” (Semprún, 1994: 292) y “j’avais réussi, en 1961, à écrire le livre abandonné seize ans plus tôt – à écrire, du moins, l’un des récits possibles de l’expérience d’autrefois, inépuisable par essence –” (Semprún, 1994: 293). La primera de las citas aludiría a esa primera fase en la que el individuo se distancia de sí mismo para luego reencontrarse de nuevo con su identidad, de lo cual es muestra el segundo fragmento citado.

En el caso de los relatos de autoficción, no se trata, evidentemente, de que la realidad quede supeditada a la ficción narrativa. No es una competición donde los hechos vividos y los acontecimientos narrados pugnen por alzarse con un trofeo que se manifiesta en la confianza y la empatía del lector. Se trata de que uno de los hechos que forman parte esencial del contrato autobiográfico es precisamente comprender la imposibilidad de discernir por completo entre realidad y ficción, y eso es algo que el lector debe asumir al enfrentarse a la lectura de un texto autoficcional.

Así, el contrato autobiográfico consiste en un compromiso por parte de ambas partes, como explica Sánchez Zapatero: de un lado, “el compromiso

del autor consigo mismo respecto a su identidad y a la veracidad de lo narrado [de otro,] la confianza del lector en el compromiso del autor con la verdad” (Sánchez Zapatero, 2010: 11-12). Esa confianza emerge como consecuencia de la mencionada imposibilidad del lector de distinguir los hechos biográficos de los ficticios. Sánchez Zapatero se basa en las ideas de Castilla del Pino para explicar el porqué de esa incapacidad para distinguir ambas esferas:

Castilla del Pino ha explicado la imposibilidad de verificar lo leído aludiendo a la dualidad del contexto en el que transcurre la vida del ser humano, formado por un “entorno biográfico” –de carácter empírico al estar compuesto por las actuaciones sociales del individuo– y por un “entorno autobiográfico” –indemostrable al tomar parte de él los deseos, sentimientos, proyectos o fantasías íntimas y, en ocasiones, inconfesables–. A diferencia de la del primero, fácilmente verificable, la existencia del segundo es indemostrable (Sánchez Zapatero, 2010: 12).

Por tanto, en el relato autoficcional el lector se halla ante dos obstáculos que le impiden discernir, establecer la veracidad de lo narrado: en primer lugar, el denominado ‘entorno autobiográfico’ citado anteriormente; en segundo lugar, la ficción que el propio autor añade a su historia biográfica. El vasto mundo interior del autor de una obra autoficcional no se puede verificar, porque se compone de la intimidad del autor y de una reinterpretación de su propio pasado, de modo que se trata de unos hechos carentes de una veracidad probada incluso para él. Porque los hechos narrados en el relato autoficcional no son los hechos en sí, sino la interpretación ‘subjética’ del ‘sujeto’ que los narra. Eso ya imposibilita que el lector pueda hablar de una verdad objetiva respecto a los acontecimientos narrados.

Por otro lado, mencionábamos la ficción añadida. Aunque la ficcionalización del relato autobiográfico será tratada a lo largo de estas páginas, es conveniente mencionarla aquí para comprender la naturaleza del contrato autobiográfico. Y es que en un relato de autoficción, el autor juega

con la realidad: desmenuza los hechos experimentados, que en el presente ya no son hechos sino recuerdos, a los que añade la interpretación de un 'yo' que ya no es el que vivió los hechos, sino el que los recuerda. Finalmente, al resultado se le suma la propia creatividad, la magia de la palabra narrada, de una ficción que surge por diversas razones, siempre a gusto del autor. En el caso de la obra sempruniana, la ficcionalización del relato se debe al carácter inenarrable de los acontecimientos vividos por nuestro autor, como ya se ha hecho referencia anteriormente. La ficcionalización del relato sempruniano tiene que ver con la doble función de la semántica ficcional en el relato autobiográfico que mencionábamos –distancia/curación– y, en palabras de Cyrulnik (2010) el autor consigue un triple objetivo porque descubre su identidad narrativamente, identidad que le permite construir el tiempo de su existir para poder alcanzar la fase terapéutica de la resiliencia. Lo mismo ocurre con Semprún, de manera que el hecho de añadir contenido ficcional a su testimonio no le resta veracidad, sino que posibilita la transmisión de la misma. El propio autor así lo confirma en *Adieu, vive clarté...*:

Quoi qu'il en soit, c'est ainsi que j'évoquais des souvenirs d'enfance pour une journaliste allemande qui enregistrerait mes propos au magnétophone, en 1981. Ou plutôt, c'est ainsi que Rafael Artigas, personnage principal d'un roman qui s'appelle L'Algarabie, évoquait mes souvenirs. Car c'est bien des miens qu'il s'agit. J'avais inventé ce personnage de roman fantastique – ou simplement fantasque ? – de politique-fiction (fondé sur l'hypothèse, saugrenue mais foisonnante d'une victoire du mouvement de Mai 68, et des troubles sociaux qui s'en seraient suivis) pour pouvoir parler, sous ce masque, de mes vérités les plus intimes (Semprún, 1998: 52).

Las verdades íntimas de las que habla el autor serían el conjunto de las experiencias vividas que se constituyen como inenarrables, con todo el contenido emocional que ellas comportan. La máscara supondría la ficción añadida, tan artística como necesaria.

Torres Rabassa afirma a este respecto que Semprún “asume la problematicidad de su ambición autobiográfica y testimonial, transformando las carencias de su empresa en virtudes literarias” (Torres Rabassa, 2015: 126). Porque, en definitiva, el contrato autobiográfico o de autoficción no es más que el compromiso de dos seres vinculados a través de una narración donde poco importan la verdad y la mentira en comparación con las verdades universales expuestas por el sujeto en la obra autoficcional; verdades que son, al fin y al cabo, las verdades íntimas de cada ser humano. Así, el contrato autobiográfico se basa en una recurrencia a una verdad ‘acordada’ entre el autor y el lector, puesto que “la función artística de la autobiografía es más importante que su función histórica, ya que se trata de mostrar la significación íntima y personal” (Camarero, 2011: 31). La verdad, de ese modo, reside en la significación que el autor de la obra de autoficción otorga a los hechos narrados, y no en los acontecimientos que inspiran la narración de los mismos. Por eso, en el contrato narrador-lector lo esencial no es tanto el referente como el tratamiento y la significación de dicho referente. El contrato autobiográfico, por ende, debe ser comprendido dado el valor artístico y antropológico⁴ de la obra autobiográfica por encima de su valor histórico. Como conclusión de la cuestión de la verdad en el contrato autobiográfico, consideramos relevantes las palabras de Gusdorf, que ponen de relieve el valor artístico –y antropológico– que emanan de los relatos autobiográficos:

Ficción o impostura, el valor artístico es real: más allá de los trucos de itinerario o de cronología, se da testimonio de una verdad: la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores (Gusdorf, 1991: 13).

⁴ El valor antropológico de la obra autobiográfica se halla estrechamente relacionado con su valor artístico en tanto que se trata de una obra literaria. Sin embargo, Gusdorf antepone el primero al segundo, de forma que, en una obra autobiográfica, el resultado para el autor sería: valor antropológico, valor artístico-literario, valor histórico, relacionándose todos ellos para conformar un género literario multidireccional como es el de la autobiografía.

3. La identidad del sujeto y la identidad colectiva

El sujeto que emprende la tarea de narrar sus experiencias en un relato autobiográfico lo hace partiendo de su individualidad y de su unicidad como ser humano y como sujeto que experimenta los hechos narrados, de manera que con el hilo de su propia historia va tejiendo una red donde el referente de la obra autobiográfica se inserta en un contexto que trasciende lo particular y se convierte en universal. Durante la lectura de la narración, sin embargo, ocurre lo contrario: el lector, a partir de las verdades universales expuestas por el autor, realiza un ejercicio epistemológico de autoconocimiento en el que se descubre a sí mismo. Se produce así una doble función cognoscitiva, o más bien una función bidireccional, ya que tanto el autor como el lector realizan un ejercicio de autognosis a partir del mismo relato. Ese proceso de autognosis comienza en el autor con el proceso de introspección, como él mismo indica en *Adieu, vive clarté...*:

Depuis que j'ai entrepris d'écrire ce récit, mettant en œuvre toutes les procédures de la réminiscence, de la reconstruction du passé (introspection; recherche et développement des images égarées, oblitérées, d'une mémoire assoupie, mais restée vivace, capable de reproduire des moments enfouis dans les trous noirs de l'oubli involontaire ou intéressé; analyse des documents historiques de l'époque, pour établir les 'câbles sociaux' de mes souvenirs, etc.), depuis que j'ai commencé à écrire *Adieu, vive clarté...*, une image me hante, que je n'arrive pas à fixer, pour ensuite la déchiffrer, l'interpréter. Est-ce un rêve, est-ce un souvenir réel ? (Semprún, 1998: 268).

La introspección, como podemos deducir a partir de las palabras de Semprún, supone un proceso complejo pero catártico, a través y a final del cual el autor se reconoce a sí mismo. Y he ahí el carácter epistemológico, en el que juegan un papel fundamental los recuerdos, constituidos en el

presente por la presencia del ‘yo’ del pasado que experimentó los acontecimientos que narra en el momento de llevar a cabo la empresa autobiográfica. Como explica Musitano,

En el recuerdo, el pasado no es únicamente pretérito, es lo que fuimos, lo que quisiéramos haber sido, lo que somos, y lo que querríamos ser. Se afirman allí simultáneamente pasado y futuro porque los recuerdos soportan la presencia actual de lo percibido anteriormente (Musitano, 2016: 117).

El recuerdo es la chispa que prende una narración autobiográfica, pues se trata de una puerta hacia el pasado, que conecta al ‘yo’ testigo de los acontecimientos con el ‘yo’ narrador de los mismos. Los recuerdos convierten el pasado en presente tras pasar por el tamiz del tiempo y la memoria. En la obra de Semprún podemos comprobar cómo se establece “una dialéctica [...] entre la ausencia del pasado y el imperativo ético-literario de presentizarlo” (Torres Rabassa, 2015: 125), o dicho de otro modo, un vínculo entre el pasado –la experiencia traumática en Buchenwald– y el presente –el momento de la narración– a través de los recuerdos y su reinterpretación, tan fundamentales en la obra sempruniana. Semprún explica el proceso como sigue:

[...] je reviendrais à ce souvenir, délibérément, aux moments où il me faudra reprendre pied, remettre en question le monde, et moi-même dans le monde, repartir, relancer l’envie de vivre épuisée par l’opaque insignifiance de la vie. Je reviendrais à ce souvenir de la maison des morts, du mouiroir de Buchenwald, pour retrouver le goût de la vie (Semprún, 2001: 200).

En las palabras del autor se aprecia la dificultad de la escritura al mismo tiempo que una especie de obligatoriedad moral que el autor adquiere consigo mismo. El “imperativo ético” que mencionaba Torres Rabassa, esa obligatoriedad moral, se deduce de la elección del recuerdo, pues como él mismo expresa, se trata de un retorno deliberado al recuerdo. O más bien, al acercamiento, a la aprehensión del recuerdo. Es decir, los recuerdos existen en tanto que existieron los hechos que quedaron grabados en la memoria. Y

esos recuerdos surgen como imágenes improvisadas en la mente del escritor. Sin embargo, como él expone, él decide qué uso hace de esos recuerdos y de qué manera. En este caso, podemos deducir que el motivo se relaciona con el rol de superviviente, con el hecho de superar el trauma desde la perspectiva de la resiliencia para situarse verdaderamente en el rol de vivo, más que en el de superviviente, a medio camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Sin embargo, el poder del autor sobre sus recuerdos no tergiversa ni la historia ni los mecanismos mentales que imposibilitan narrar los hechos tal y como sucedieron. Esa imposibilidad narrativa se da porque en el momento de la narración, esos hechos no existen más que en el recuerdo y testimonio de quienes los experimentaron, no evita que lo vivido se pueda evocar, reinterpretar, como si de arcilla se tratara y que las manos del escritor se dedicaran a modelar dicha arcilla.

Pero la reinterpretación de los hechos del pasado llevada a cabo por el sujeto que relata sus experiencias no es solamente el punto de partida de la empresa autobiográfica, sino que se trata de un acto mucho más trascendental, como ya hemos ido adelantando, que implica tanto al autor como al lector. Partiendo de la base del vínculo existente entre ambos, del que ya hablamos en el apartado anterior, y de la hazaña ontológica que supone la interpretación del pasado de uno mismo –aspecto en el que nos centraremos más adelante–, el acto de abrir el pasado en canal para extraer su esencia es, como decíamos al inicio de este apartado, un acto epistemológico que conecta la historia del sujeto con la historia universal y en el que los recuerdos del autor se insertan en la memoria colectiva a través de los lectores. En el caso que nos ocupa, centrándonos en el relato sempruniano y evitando la generalización ante la multitud y diversidad de relatos autobiográficos existentes, podemos comprobar cómo la obra sempruniana es un ejercicio de resiliencia del ‘yo’ superviviente de la experiencia concentracionaria, pero también es una transmisión de esa experiencia a la humanidad. De manera que los relatos autobiográficos de la

experiencia concentracionaria de Semprún contribuyen, a través de sus lecturas, a la conformación de la memoria colectiva de la humanidad acerca del horror nazi. Porque el contenido moral supera abismalmente el umbral de lo histórico y se combina con lo narrativo de manera que el resultado es un relato con una elevada carga moral que se inserta en el colectivo como una especie de lección no histórica, sino ética. No desde un enfoque imperativo, sino más bien epistemológico, como venimos viendo: Semprún nos transmite el conocimiento de los acontecimientos y entre líneas podemos deducir los juicios morales de los mismos. Por eso, la memoria colectiva es tenida en cuenta por el autor a lo largo del proceso de su obra, y él mismo lo hace saber, por ejemplo, en su obra *Le grand voyage*:

Comme si cette histoire ne concernait pas tout le monde, et surtout ces enfants qui ont seize ans aujourd'hui, comme si j'avais le droit, la possibilité même, de la garder pour moi, plus longtemps. C'est vrai que j'avais décidé d'oublier. [...] C'est bon, j'avais oublié, j'avais tout oublié, je peux me souvenir de tout, désormais. [...] C'est-à-dire, maintenant, après ces longues années d'oubli volontaire, non seulement je peux raconter cette histoire, mais il faut que je la raconte. Il faut que je parle au nom des choses qui sont arrivées, pas en mon nom personnel. L'histoire des enfants juifs au nom des enfants juifs (Semprún, 1963: 193).

A través de las palabras anteriores, el autor expresa la necesidad de la narración, de su esfuerzo resiliente, no por/para sí mismo, como proceso de reconstrucción de su identidad, sino también por/para la o las historia(s) que experimentó como mero testigo, pero que de alguna manera le marcaron por el hecho de estar presente. En lo que concierne a la alteridad y al carácter colectivo de la obra sempruniana, también hallamos un pasaje relevante en *L'écriture ou la vie*. Semprún expresa en su obra la necesidad del proceso de resiliencia tras el horror nazi y la importancia de la mirada comprensiva del 'otro', de la humanidad, personificada en las siguientes líneas en unas jóvenes que visitan el campo:

Je me dis que ces jeunes femmes de Passy n'ont rien à faire ici. C'était idiot d'essayer de leur expliquer. Plus tard, dans un mois, dans quinze ans, je pourrai peut-être expliquer tout ceci à n'importe qui. Mais, aujourd'hui, sous le soleil d'avril, parmi les hêtres bruissants, ces morts horribles et fraternels n'ont pas besoin d'explications. Ils ont besoin d'un regard pur et fraternel. Ils ont besoin que nous vivions, tout simplement, que nous vivions de toutes nos forces (Semprún, 1963: 89).

Así se confirma la idea de que “el universo histórico sólo nos es accesible a través de sus reflejos en existencias individuales” (Camarero, 2011: 39). Los acontecimientos históricos no nos son transmitidos como tales, desde una perspectiva objetiva, sino desde la interpretación de los hechos de quienes los vivieron y posteriormente los narraron, bien sea bajo el género de la historiografía o, como es el caso de Semprún y de tantos otros autores testimoniales, a través de los relatos autobiográficos, de autoficción y de testimonio.

Por ende, a través de la obra autobiográfica se interpreta lo universal, se individualiza mediante la escritura, y se vuelve a universalizar al convertir el pasado en un presente reinterpretado tanto por el autor como por el lector que se acerca a la obra autobiográfica. Para ello, además, es fundamental comprender la importancia del contexto cultural, de la sociedad en la que el autor se halla. A propósito de la importancia de la autobiografía en la sociedad, podemos afirmar que es mucho más que una tipología literaria, que la importancia del medio cultural para el desarrollo de la empresa autobiográfica se relaciona estrechamente con el valor antropológico de este género literario, como expresa Camarero a través de las siguientes palabras:

El sujeto que se toma a sí mismo como objeto funciona al revés del movimiento natural de la atención, construye una imagen que es otro yo mismo, un doble de su ser, pero más frágil y vulnerable. La intención principal –psicológica y epistemológica– de la autobiografía es su privilegio antropológico: un medio de conocimiento de sí gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto (Camarero, 2011: 47).

Si en el anterior apartado hablábamos del compromiso adquirido por el autor y el lector de la obra autobiográfica en el denominado contrato autobiográfico, así como de los valores histórico, literario y antropológico de la autoficción, en este caso, basándonos en las ideas de Camarero y Gusdorf y destacando el valor antropológico del relato de autoficción, podemos comprobar cómo el conocimiento de sí mismo es una de las recompensas de ese compromiso bilateral que se establece entre los participantes del contrato o pacto autobiográfico. Al final, el relato autobiográfico es el resultado de un acto de investigación, donde “el objeto de investigación es entonces el sí mismo” (Camarero, 2011: 72). En ese sentido, de la obra literaria emana una conjunción de lo epistemológico y lo antropológico, que puede ser expresado del siguiente modo: “El género autobiográfico supone que el artista y el modelo coinciden, el historiador se toma a sí mismo como objeto. El yo autobiográfico se considera digno de la memoria de los hombres, es decir, un personaje modelizante” (Rodríguez, 2000: 15). En Semprún, esa diversidad de valores que dificultan al mismo tiempo el encasillamiento de su obra en un género literario determinado se pone de manifiesto de forma recurrente, pues la consciencia del ‘yo’ en relación con el ‘otro’, el autoconocimiento a través de sí mismo y de la alteridad, son constantes en sus obras. En *Le mort qu’il faut*, de hecho, esa conjunción subyace como núcleo de la trama, en la que el autor juega con el concepto de identidad que se construye a través de la noción del otro con respecto al ‘yo’. En la obra citada podemos leer lo que experimenta Semprún ante la sensación que le produce el encuentro con “le mort qu’il faut”:

Jamais je n’aurai aussi fortement senti la proximité, la prochaineté, de quelqu’un. [...] Ce mort vivant était un jeune frère, mon double peut-être, mon *Doppelgänger* : un autre moi-même ou moi-même en tant qu’autre. C’était l’altérité reconnue, l’identité existentielle perçue comme possibilité d’être autre, précisément, qui nous rendait si proches (Semprún, 2001: 50-51).

A partir de las palabras citadas podemos entender que a través de la conciencia del otro es como el autor se reconoce a sí mismo. Una alteridad que, en lugar de ajena o de extraña, se convierte en una posibilidad epistemológica. La conciencia de la colectividad, de la fraternidad en este caso concreto, en la que la identidad se despliega y toma formas universales que nos hacen comprender que somos ‘nosotros’ porque existe el ‘otro’.

En lo que concierne a esta cuestión de la identidad y el conocimiento de la misma, podríamos exponer esta idea siguiendo las teorías de Paul Ricœur partiendo del hecho de que la autobiografía es una vorágine de ‘yoes’, de experiencias y de tiempos. El ‘yo’ humano, el que vive las experiencias, y el ‘yo’ autor, el que las narra; el tiempo histórico y el de la ficción; las experiencias vividas y las recreadas por el paso del tiempo y la intervención de la memoria, de la imaginación, de los sueños y deseos cumplidos o frustrados.

Así, la autobiografía es el resultado de la conversación que tienen frente a frente los ‘yoes’ existentes durante el acto de creación literaria. Una conversación donde los silencios, las pausas y las esperas pesan tanto o más que las palabras y experiencias. En ese nexo entre las diversas identidades, caben varios senderos que conviene atender. Porque la diversidad identitaria de Semprún no se limita a un dualismo, sino a una multiplicidad según el enfoque, según los factores que se tengan en cuenta y que revisamos en estas páginas.

Nos hallamos en primer lugar ante la diferenciación entre el ‘yo’ autor y el ‘yo’ narrador, causa de un desdoblamiento inicial en la personalidad sempruniana que se refleja en su obra. Así, Semprún es siempre el autor de su obra autobiográfica, pero no siempre el narrador, puesto que utiliza pseudónimos que *a priori* pueden confundir o engañar al lector que, ante el desconocimiento de la verdadera historia o de la obra completa, puede pensar que se halla ante una novela con un narrador que difiere del autor. Es en *L'écriture ou la vie* donde el autor hace un gran ejercicio de sinceridad a través de fragmentos como el que sigue:

Ils ne savaient pratiquement rien, en vérité. Ils connaissaient le nom que je portais sur ma fausse carte d'identité: c'était nécessaire, puisque j'étais en principe leur locataire. Ils savaient que j'étais un dirigeant, bien sûr. Mais ils ne savaient pas mon rôle exact dans l'organisation clandestine, ils ne connaissaient même pas mon pseudonyme, Federico Sanchez (Semprún, 1994: 307-308).

La siguiente identidad es la que se constituye, como ya hemos visto, a través de la alteridad. Al respecto, podemos leer en *Adieu, vive clarté...* lo siguiente: "L'expérience de la mort du prochain m'appartenait, en effet. Et je lui avais appartenu. Elle m'était essentielle, elle me constituerait, désormais. Mon identité serait douteuse sans cette altérité partagée de la mort du prochain" (Semprún, 1998: 213).

Por último, nos hallamos ante la identidad de apátrida, de extranjero, muy recurrente a lo largo de toda la obra del autor de *Le mort qu'il faut* y que fundamenta en gran medida tanto la personalidad del hombre como la identidad narrativa. Un claro ejemplo se encuentra en *Adieu, vive clarté...*, cuando el autor narra su petición de ser enterrado en un determinado lugar y explica los motivos:

[...] je demanderais à être enterré dans le petit cimetière de Biratou. Dans ce lieu de frontière, patrie possible des apatrides, entre l'une et l'autre appartenance – l'espagnole, qui est de naissance, avec tout l'impéiosité, accablante parfois, de ce qui va de soi ; la française, qui est de choix, avec toute l'incertitude, angoissante parfois, de la passion –, sur cette veille terre d'Euskal Herria. Voilà un lieu qui me conviendrait parfaitement pour que se perpétue mon absence (Semprún, 2001: 244).

El lugar elegido, una zona fronteriza entre España y Francia, pone de manifiesto el sentimiento de desdoblamiento identitario que experimentó Semprún a lo largo de su vida en cuanto a la pertenencia a uno u otro país y por ende a sus respectivas lenguas y culturas.

Ese resultado autobiográfico puede ser de diversa índole, como ya venimos viendo a lo largo de las páginas precedentes, dada la complejidad del género autobiográfico. Como objeto de investigación, como recompensa literaria por la introspección y la reflexión cognoscitiva sobre el 'yo', nos hallamos ante el relato autobiográfico.

Retornando entonces a la conjunción de lo universal y lo particular, ese resultado autobiográfico posee la capacidad de conjugar ambas esferas. En el caso de la obra sempruniana nos hallamos ante un relato autoficcional caracterizado en gran medida por su eclecticismo; y ese carácter ecléctico dota a la obra sempruniana, a nuestro parecer, de una profunda consciencia ontológica y epistemológica que hace factible que la obra de Semprún universalice las experiencias particulares. Esta afirmación puede realizarse al comprender el enorme conocimiento que Semprún demuestra en cada una de sus novelas tanto de sí mismo como del otro. Un conocimiento no solo, como hemos dicho, profundo, sino holístico, en su conjunto, que analiza desde diversos puntos de vista hasta adquirir una visión global, pero atendiendo a las luces y sombras del ser humano porque él mismo experimentó y poseyó las unas y las otras en gran medida.

Autores como Illescas (2004) o Duprey (2013) concuerdan en el hecho de que Jorge Semprún aúna autobiografía, narrativa, filosofía y poesía en su obra⁵, de modo que el universo humano se concentra en ella y emana de esta, al mismo tiempo. De esa manera, en los relatos semprunianos acerca de la experiencia concentracionaria, se forja un vínculo entre el autor y los lectores que va más allá del contrato o pacto autobiográfico; se trata de un hilo que une lo vivido, lo narrado y lo interpretado por el lector y que trasciende a la propia obra literaria. Jorge Semprún es testigo de los acontecimientos que posteriormente narra bajo el velo de la ficción. Pero el componente autobiográfico da lugar a que el autor se descubra a sí mismo

⁵ Ambos autores se refieren en concreto a *L'Écriture ou la Vie*, en la que distinguen dos partes que permiten preguntarse y conocer la barbarie nazi desde un enfoque humanista y filosófico –parte filosófica– y profundizar en el mundo interior y literario del autor –parte poética–.

durante la creación literaria: porque el relato autobiográfico emerge “mediante un despertar consciente del ser humano de su singularidad como sujeto” (Duprey, 2013: 52). Durante ese proceso de autodescubrimiento, el autor se abre al mundo, a lo vivido, a aquello de lo que ha sido testigo. Y la obra autoficcional se convierte así en un fotograma singular de la historia universal. Los relatos autobiográficos se convierten en singularidades de la historia humana y de hechos universales. En el caso de la obra concentracionaria de Jorge Semprún, el vínculo entre lo universal y lo particular se acentúa dada la deshumanización experimentada por las víctimas de la barbarie nazi. Esa deshumanización es expresada en *L'Écriture ou la Vie* de un modo metafórico pero tajante:

Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald.
Je voyais mon corps, sa maigreur croissante, une fois par semaine,
aux douches. Pas de visage, sur ce corps dérisoire. De la main,
parfois, je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes saillantes,
le creux d'une joue... (Semprún, 1994: 240).

La cita de Semprún suscita en el lector una especie de angustia, de espanto ante la barbarie. Un espanto vital, desde luego, porque no hay nada más abismal que la muerte espiritual, que fenecer en vida. Las palabras del autor de *L'Écriture ou la Vie* ponen de manifiesto esa deshumanización de la que hablábamos. Cuando nos deshumanizan, en el sentido de perdernos a nosotros mismos, nuestra individualidad se funde y pasamos a ser parte de la colectividad. Por ello, los relatos testimoniales de la experiencia concentracionaria son tan relevantes, porque devuelven la humanidad a quienes la perdieron en los campos de concentración ante la barbarie. Porque se construyen sobre la experiencia de la muerte y devuelve esa humanidad de la que hablamos al universalizar la experiencia traumática, al convertir la deshumanización de los prisioneros en una experiencia colectiva y humana que va a estar en la base de su renacimiento, de su resiliencia: “L'expérience de la mort du prochain m'appartenait, en effet. Et je lui avais appartenu. Elle m'était essentielle, elle me constituerait, désormais. Mon

identité serait douteuse sans l'expérience partagée de la mort du prochain” (Semprún, 1998: 191).

Así, en ese ir y venir de lo universal y lo singular, la obra de Semprún emerge como alcohol para las heridas, quemándolas y sanándolas al mismo tiempo: mediante la dolorosa pero catártica escritura de autoficción, Semprún humaniza a quienes perecieron en los campos y vuelve a dotarlos de la humanidad perdida (arrebataada, más exactamente). Y de este modo es como se singulariza lo universal, como se da nombre a lo que —o a los que— no lo tiene(n), como se narra lo inenarrable. Semprún toma un fragmento de la historia humana y lo hace suyo, pero no solo por su condición de escritor, de artista, sino por su esencia extraordinaria y comprometida con su tiempo. Como explica Katona (2012) acerca de la identidad de Semprún:

Así, en el caso de Semprún, no se puede separar al artista del hombre. Este ser humano no era una simple entidad cotidiana, sino un hombre histórico y moral que tenía una voz comprometida en una época cuando ya no estaba de moda este compromiso político y social de la literatura (Katona, 2012: 108).

Ese compromiso moral del autor consigo mismo, con quienes padecieron junto a él la experiencia de los campos, y con la sociedad de su tiempo en general, es lo que hace en gran medida que el discurso sempruniano sea susceptible de participar de la memoria colectiva, de la memoria histórica. Como decíamos anteriormente, es historia universal que se particulariza, que se proyecta en el discurso narrativo y que, mediante el relato autobiográfico y su ficcionalización, se vuelve a tornar universal. Pero esa universalidad ya es diferente: la primera se da en el momento de los hechos, pero la particularidad se produce durante la interpretación y su escritura a través de la pluma sempruniana; la segunda universalidad ocurre en el transcurso de la lectura del relato ya conformado.

El nexa entre lo particular y lo universal se produce, pues, en tanto que Semprún aprehende la experiencia vivida, reinterpreta el trauma y lo supera desde la resiliencia y comienza a cuestionarse. La duda es el punto de

partida, la condición *sine qua non* existe aprendizaje individual ni universalización de los acontecimientos para la posteridad de la memoria colectiva. En *L'écriture ou la vie*, podemos leer un buen ejemplo del germen de la reflexión que se siembra y crece en el autor:

Être en bonne santé, curieux du monde et connaitre l'allemand: la chance ferait le reste, en effet. Toute ma vie – ma survie – j'avais pensé cela. Même quand je ne parlais pas de cette expérience. D'où mon incapacité à ressentir un sentiment de culpabilité. Coupable d'être vivant? Je n'ai jamais éprouvé ce sentiment – ou ressentiment? – tout en étant parfaitement capable de le concevoir, d'en admettre l'existence. D'en débattre, donc. Mais ce dimanche de mars, en 1992, sur la place d'appel de Buchenwald, l'apparition de la fiche établie le jour de mon arrivée, et ce mot incongru, Stukkateur, m'obligeaient à une nouvelle réflexion (Semprún, 1994: 385).

Pero la trayectoria universal-particular-universal no sucede por sí sola, sino que emerge de las cualidades estilísticas de Jorge Semprún, quien no se limita a contar los hechos ni tampoco a elaborar una historia con ellos, sino que aúna en su obra las dosis adecuadas de autobiografía y ficción para que la universalidad de dicha ficción sea posible a través de la interpretación del lector. Torres Rabassa sintetiza las cualidades de la escritura sempruniana que dotan al discurso de la posibilidad universal:

Todas sus obras, sin excepciones, entablan un diálogo sistemático e ininterrumpido con pensadores, escritores y filósofos procedentes de diversas culturas y contextos de la tradición occidental. [...] alteridades que habitan los textos de Semprún, cuya presencia no es anecdótica ni instrumental, no es ornamental ni secundaria. Todo lo contrario: posibilitan un discurso literario de signo dialógico, que recurre a la confrontación de puntos de vista como forma inequívoca de escapar a cualquier tipo de monología o univocalidad discursiva (Torres Rabassa, 2015: 127-128).

Testigo, agente, referente, filósofo, 'revenant' según su propia definición. Razones todas por las cuales nos reafirmamos en la cita *supra*. En Semprún encontramos indecibles presupuestos que conforman su sentido crítico.

4. El narrador inserto en una realidad histórica

El narrador de un texto literario es la voz del texto mismo, el transmisor del mensaje creado también por él mismo. Cuando se trata de un relato autobiográfico de ficción, el narrador no inventa exactamente el contenido literario, habida cuenta de que el peso de la autobiografía reside en la obra, sino que recrea y reelabora su pasado reinterpretando los hechos que sirven de base a la novela autobiográfica. Por ello, a pesar de la ficción o de la realidad subjetiva expuesta en las obras de autoficción, lo narrado se basa siempre en hechos y experiencias vividas o testificadas por el autor de esas obras. De ese modo, el autor de las obras autoficcionales elabora, como venimos viendo a lo largo de estas páginas, una obra de arte literaria y de carácter antropológico, plena de verdades trascendentales tanto para el autor como para el lector, que se descubre a sí mismo a través de ellas. Pero el autor del discurso autobiográfico es también un testigo de los acontecimientos narrados: testigo de sí mismo, de la historia y de las circunstancias y, como tal, su obra es en parte también un documento que sirve como fuente para testimoniar de épocas, lugares, acontecimientos; un documento histórico.

Podemos acudir al caso de la obra de Semprún, sin ir más lejos, para comprobar que el hecho histórico se manifiesta entre las páginas repletas de ficción del autor superviviente a la experiencia concentracionaria. El propio Semprún es consciente de la ficcionalización de su relato, puesto que lo hace adrede y así lo transmite con frecuencia y explícitamente a sus lectores, como en *Le mort qu'il faut*: “À quoi bon écrire des livres si on n’invente pas la vérité ? Ou, encore mieux, la vraisemblance?” (Semprún, 2001: 188). El uso del concepto de verosimilitud, de la rectificación sobre el concepto de verdad, demuestra lo que venimos exponiendo en las anteriores líneas:

entendemos por obra verosímil aquella que ejerce de espejo de la realidad, mostrando un reflejo parecido, aunque no idéntico.

Pero la historia, inevitablemente, se cuela siempre entre esa ficcionalización hasta alcanzar al propio autor y, más tarde, al lector. Y no solo lo hace de forma implícita, como escenario subyacente a los eventos narrados, sino que en la obra sempruniana son recurrentes las alusiones a determinadas circunstancias históricas y políticas. Además, dichas alusiones demuestran la objetividad del autor y la madurez ideológica frente al idealismo de la juventud. Tal es el caso del pensamiento crítico hacia el comunismo, uno de los ejemplos más evidentes de la inclusión de contenido histórico en la obra de Semprún y de la mencionada objetividad:

L'histoire de ce siècle aura donc été marquée à feu et à sang par l'illusion meurtrière de l'aventure communiste, qui aura suscité les sentiments les plus purs, les engagements les plus désintéressés, les élans les plus fraternels, pour aboutir au plus sanglant échec, à l'injustice sociale la plus abjecte et opaque de l'Histoire (Semprún, 1994: 267).

Tan consciente es el autor del contenido histórico como de la presencia de ficción en su obra. Sin embargo, si atendemos al hecho de que la ficción es añadida precisamente para convertir la verdad en narrable, podemos entender que el autor no se siente cómodo en el papel de mero testigo, de superviviente, como él mismo expresa en *Adieu, vive clarté...*:

Je n'aimais pas l'idée d'être confiné dans le rôle d'un survivant, du témoin digne de foi, d'estime et de compassion. L'angoisse me prenait d'avoir à jouer ce rôle avec la dignité, la mesure et la componction d'un rescapé présentable: humainement et politiquement correct (Semprún, 1998: 100).

Así, la experiencia concentracionaria y sus verdades históricas emanan del relato ficticio, de manera que las narraciones de Buchenwald realizadas por Semprún nos remiten a los aspectos más trascendentales y emocionales de Semprún como persona, en tanto que son ficción, pero también nos

remiten al horror de los campos de concentración y a la figura de un Semprún superviviente y resiliente. Como se puede apreciar en la cita anterior, el autor no se siente cómodo con la verdad histórica puesto que él mismo es el nexo entre lo ocurrido y lo narrado. El papel de testigo lo compromete, lo somete a una verdad problemática, como hemos visto y, más aún, a un encuentro consigo mismo del que sale victorioso gracias a la ficcionalización de sus novelas autobiográficas, de modo que su relato contiene ficción, pero también es un relato autobiográfico e histórico y, como tal, contiene una verdad prometida por el autor, independientemente del grado de verosimilitud y de objetividad de la misma.

¿Puede ser la verdad inverosímil? Depende del concepto de verdad al que nos atengamos y depende también, y sobre todo, de la ficción. El hecho de que la verdad sea subjetiva, en el sentido de que es interpretada por un sujeto, por un ‘yo’ que la reescribe a su gusto y necesidad, no la convierte en menos verdad, no le resta valor, sino que la humaniza. Al igual que el vínculo que se establece entre el autor y el lector, o entre lo particular y lo universal, a través del relato autobiográfico también se conjugan lo real y lo ficticio. De ese modo, se comprende la cita de Malraux cuando habla de la obra de Semprún: “Ce n’était ni vrai, ni faux, mais vécu” (1946: 201). Porque cuando nos sumergimos en la obra sempruniana no podemos hacerlo esperando encontrar un documento histórico, sino que hallamos la historia a través de los ojos del autor. A propósito del contenido histórico de la obra sempruniana se expresa Torres Rabassa:

Su proyecto literario asume la imposibilidad de una escritura que transmita la experiencia histórica sin mediaciones ni distorsiones, sin deformaciones de signo literario. La escritura es ficcionalización, es invención, es mediación, es forma: existe un hiato, un abismo insalvable, una cesura que determina la distancia entre lo escrito y la realidad. Todo aquello ajeno a la escritura, incluso el mundo del que se nutre, constituye irremediamente su alteridad, su otredad ausente (Torres Rabassa, 2015: 120).

La cita de Torres Rabassa nos sitúa en el emblemático eje entre historia y ficción tan característico de las novelas concentracionarias de Jorge Semprún. La historia, la realidad, los hechos experimentados o de los que fue testigo el autor, todo ello está presente en su obra, porque él estuvo allí. Pero no está presente a modo de historiografía, sino de arte. La historia es la base de la literatura, y del resultado literario emana, a su vez, el contenido histórico. Por eso, Semprún no es un simple testigo de los acontecimientos, como explica en *Adieu, vive clarté...*:

Je n'aimais pas l'idée d'être confiné dans le rôle d'un survivant, du témoin digne de foi, d'estime et de compassion. L'angoisse me prenait d'avoir à jouer ce rôle avec la dignité, la mesure et la composition d'un rescapé présentable : humainement et politiquement correct (Semprún, 1998: 100).

El autor reconoce su rol de testigo, pero expone también de forma explícita su intención de compromiso con dicho rol. El deseo de ser humana y políticamente correcto, como afirma al final de la cita, es una declaración de compromiso de carácter colectivo. En ese sentido, aunque su obra sea de carácter literario, también constituye un mensaje histórico importante en tanto que en los acontecimientos narrados no solo subyace una verdad histórica –la de los campos de concentración–, sino un pensamiento crítico, reflexivo y de profundidad colectiva debido al compromiso que adquiere el autor.

Así, con el surgimiento de la autobiografía como género literario, nacen nuevas concepciones del ser humano, de la historia universal e individual y del 'yo'. En la autobiografía se superponen la figura del historiador y del 'yo' narrador, algo que Gusdorf explica afirmando que “la aparición de la autobiografía supone una nueva revolución espiritual: el artista y el modelo coinciden, el historiador se toma a sí mismo como objeto [y que podemos ver que] el interés se ha desplazado de la historia pública a la historia privada” (Gusdorf, 1991: 3). Parecería que la escala de valores se altera, pero no, porque la historia privada no suprime o relega a un segundo plano a

la historia pública o a la universal, sino que una necesita de la otra para conformar el discurso autobiográfico. Esto es, la autobiografía emana de la historia de los seres humanos o, como expresa Camarero: “El destino de la autobiografía es ser siempre la hija predilecta de la historia” (2011: 13). Esta idea se relaciona estrechamente con la particularización de los acontecimientos universales, que el autobiógrafo hace suyos. Porque

el hombre que cuenta su vida se busca él mismo a través de su historia, es salvarse a sí mismo personalmente. [...] la autobiografía sustituye lo que se hacía antes por lo que se hace ahora, el relato da un sentido al acontecimiento, la verdad de los acontecimientos ha sido subordinada a la verdad del hombre ya que se trata del hombre (Camarero, 2011: 31).

El contexto histórico y sociocultural en el que se inscribe el hombre que experimenta los acontecimientos es, por tanto, fundamental para la gestación de la empresa autobiográfica. Esto se aprecia de forma diáfana en la obra de Semprún: la experiencia concentracionaria en el campo de Buchenwald es la huella histórica indeleble y presente en toda su obra autobiográfica. Para el autor de *L'écriture ou la vie*, el peso del contexto sociocultural que narra en su obra es, por tanto, incuestionable y fundamental para el proceso de escritura. Así, explica por ejemplo en *Le grand voyage* lo siguiente: “Mon regard ne découvre pas ce paysage, il est mis à jour par ce paysage. C'est la lumière de ce paysage qui invente mon regard” (Semprún, 1963: 18). De las palabras citadas podemos deducir la importancia que cobra el escenario, que contribuye a reconstruir los fragmentos de la historia narrada por Semprún. Es el paisaje, como él mismo indica, el que constituye su mirada, el que influye en la percepción del autor sobre el contexto y los acontecimientos que le rodean. La realidad y el peso de esos acontecimientos se imponen también en *L'écriture ou la vie*, donde el escritor anuncia lo siguiente: “Mais la réalité du camp qui avait produit ces images était trop proche, trop incroyable aussi, brutalement dépourvue d'une tradition référentielle de mythes ou d'allégories historiques qui en auraient facilité la représentation” (Semprún, 1994: 238). En estas

palabras, Semprún alude de nuevo, como hemos señalado, al peso histórico de los acontecimientos, que llegan a suscitar la incredulidad de lo vivido ante la ausencia de referentes en los que basarse. De ello se puede deducir que el peso de los acontecimientos no solo se debe a lo que ocurrió como tal, sino a los factores que convierten a esos acontecimientos en inexplicables. Semprún no narra el testimonio de las experiencias que vivió, sino de unas determinadas experiencias, y es la especificidad de lo ocurrido, en tanto que cruel e inexplicable, lo que subyace como trasfondo histórico en la obra sempruniana.

De hecho, el tiempo histórico de trasfondo en las novelas concentracionarias de Semprún es el bienio 1943-1945, desde su captura por la Gestapo hasta la liberación y el término de su estancia como prisionero en Buchenwald. Sin embargo, como explica Serrano Garrido, “su discurso no es lineal. El autor utiliza una de sus características narrativas propias: la realización de continuas analepsis y prolepsis, que nos hacen ir o bien hacia el pasado o bien hacia el futuro de estas fechas centrales” (Serrano Garrido, 2017: 77). En lo que concierne al uso del tiempo en sus novelas y al juego con la cronología y el tiempo histórico de sus obras, el propio Jorge Semprún se manifiesta así en su *Autobiografía de Federico Sánchez*:

Si hubiese contado esta historia de Federico Sánchez por orden cronológico, [...] como Dios escribe las historias, según el modelo estructural del Génesis [...] 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).

Pero lo cierto es que, aunque el peso de la ficción sea muy elevado en las obras semprunianas, el contexto histórico y las circunstancias del autor como narrador ejercen una fuerza inuestionable sobre él. El autor no sustituye la historia por ficción, sino que en sus obras se plasma una simbiosis entre ambas. En la obra sempruniana, el ejemplo más evidente es la estancia en Buchenwald, *leitmotiv* de sus novelas de autoficción. Sin

embargo, la biografía de Jorge Semprún y las circunstancias que lo rodearon a lo largo de toda su vida son dos fuentes imprescindibles e inagotables de las que el escritor hubo de beber para la empresa de su discurso; no tanto porque fuera su afán o no, sino porque es algo inherente al acto de escritura autobiográfica. Es más, podríamos añadir que en realidad el contexto de un autor influye en su obra independientemente del tema y género de la misma. La simbiosis entre historia y ficción está presente, en realidad, en toda obra literaria; la diferencia reside en la cantidad de la una y la otra, no en si se produce la unión o no. Pero, retornando al autor protagonista de estas reflexiones, la conjunción entre historia y ficción resulta peculiar por las circunstancias socioculturales e históricas en que se halló a lo largo de su vida. Carlos Fernández sintetiza así la particularidad de la obra sempruniana en lo que concierne a la simbiosis de historia y ficción:

Su vida y su obra recorren activamente una buena parte de la historia de España y de Europa del último medio siglo: la República y la guerra civil, el exilio, la resistencia en Francia, la militancia comunista, los campos de concentración alemanes, la lucha clandestina durante el franquismo, el cargo de ministro [...] Incluso en sus obras más novelescas hay constantes evocaciones de su vida: una vida tamizada por la literatura (Fernández, 2005: 254).

Por las palabras anteriores, y también por la lectura de la obra de Semprún en general, se comprende el hecho de que sus obras se cataloguen como pertenecientes al género literario de la autoficción: su historia, su biografía, están cargadas de poesía y narratividad, y sus novelas están repletas de historia. El narrador no puede jamás inventar la historia literaria descontextualizándose de los hechos y acontecimientos acaecidos, de la historia de los hombres. En *L'écriture ou la vie* encontramos un pasaje interesante en el que se pone de manifiesto esa paradoja de la simbiosis entre la realidad más putrefacta y desconcertante y la literatura más poética:

C'est dans les latrines collectives, dans l'ambiance délétère où se mélangaient les puanteurs des urines, des défécations, des sueurs

malsaines et de l'âtre tabac de *machorka* que nous nous sommes retrouvés. [...] C'est là, un soir mémorable, que Darriet et moi [...] avons découvert un goût commun pour la musique de jazz et la poésie. Un peu plus tard, alors qu'on commençait à entendre au loin les premiers coups de sifflet annonçant le couvre-feu, Miller est venu se joindre à nous. Nous échangeons des poèmes, à ce moment là : Darriet venait de me réciter du Baudelaire, je lui disais *La fileuse* de Paul Valéry (Semprún, 1994: 59).

Las palabras de Semprún ponen de manifiesto que incluso en el contexto más hostil puede surgir el arte, como las semillas que brotan en un campo árido y abandonado. De ese modo, la fuerza poética emerge y se impone entre la crueldad y la desolación de los campos.

De la misma forma, se interpreta que el autor tampoco puede ceñirse a los hechos históricos sin que la ficción se integre en ellos. Historia y ficción se entremezclan de manera indisoluble y el peso de cada una de ellas es demasiado elevado en relación con la otra, lo que dificulta distinguir las en el relato de autoficción. En ese contexto, la escritura, el relato que resulta de la empresa autobiográfica, es la herramienta que utiliza el 'yo' testigo de los acontecimientos para convertirse en el narrador que examina, digiere y ficcionaliza dichos acontecimientos. A propósito de esto, expresa Camarero que

La escritura... es una toma de conciencia: la reconsideración de lo que se ha vivido vale como lo vivido propiamente. [...] Cada destino se forja en la incertidumbre de los hombres..., por eso la autobiografía sustituye lo que se hacía antes por lo que se hace ahora, el relato da un sentido a los acontecimientos (2011: 31).

Así, mediante su escritura, Semprún se reconstruye a sí mismo como hombre y como superviviente a través de la ficcionalización de su biografía, pero también reconstruye una serie de acontecimientos históricos que, sin esa ficción, serían inenarrables. El mismo autor se cuestiona esa posibilidad en *L'écriture ou la vie*: "Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant,

en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc !” (Semprún, 1994: 166). Con estas palabras Semprún confirma la necesidad de narrar la historia, la necesidad de la verdad, pero también y al mismo tiempo la necesidad de incluir en esa verdad el artificio para convertir los hechos reales en verosímiles.

Las novelas concentracionarias narran esas historias en las que se considera que la realidad supera a la ficción. La reconstrucción de la historia y la del ‘yo’ se funden y se encuentran en un mismo escenario, el de la empresa autobiográfica. El autor ejerce, por un lado, de historiador, y plasma en su obra los acontecimientos vividos porque “el espacio objetivo de la historia es siempre la proyección del espacio mental del historiador” (Gusdorf, 1991: 16); y, por otro lado, ejerce de escritor, de novelista, al dibujar la imagen de sí, una imagen que es “un otro yo mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terrible” (Gusdorf, 1991: 11).

De estas reflexiones podemos extraer que, con su obra autobiográfica, Semprún construye un puente entre el pasado y el futuro, entre el ‘otro’ y el ‘yo’, entre la historia y la ficción. Un puente que se inicia con el autor en el escenario de los hechos históricos y que finaliza con la reconstrucción del ‘yo’ y de los acontecimientos narrados, afectados por el paso del tiempo y el peso de la memoria y los recuerdos. Así, aunque es notable la ausencia, por ejemplo, de los hijos y familiares de Semprún en su obra, el autor no necesita recordar y exponer ciertos detalles para conocerse a sí mismo, porque ya lo hace al hablar de la experiencia vivida y del contexto histórico, puesto que “el escritor habla también de él mismo cuando habla de otra cosa” (Camarero, 2011: 53). En *Quel beau dimanche!* hallamos un fragmento a través del cual el autor expone su propia idea de lo que supone para él el acto de vivir, idea en la que inevitablemente no falta el contenido artístico:

Vivre vraiment, n'est-ce pas transformer en conscience –c'est-à-dire en vécu mémorisé, en même temps susceptible de devenir

projet– une expérience personnelle ? Mais peut-on prendre en charge quelque expérience que ce soit sans en maîtriser plus ou moins le langage ? C'est-à-dire l'histoire, les histoires, les récits, les mémoires, les témoignages : la vie ? Le texte, la texture même, le tissu de la vie ? (Semprún, 1980: 61-62).

El conflicto entre la escritura o la vida que se inicia tras la experiencia traumática –cuyo germen comienza ya durante la propia experiencia– y se mantiene, por tanto, a lo largo de la vida y, por tanto, a lo largo de la obra del autor.

Así, y como término al apartado más intrínsecamente histórico de estos capítulos, podemos culminar con una cita de Ricœur, quien afirmó que “el relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida” (1999: 216).

5. El lector como personaje pensante dentro del discurso

En el contrato autobiográfico que se establece entre el narrador y el lector de un discurso autobiográfico cada figura adquiere una serie de compromisos, como ya hemos repetido a lo largo de las anteriores páginas. Si el escritor hace una promesa de veracidad, el lector, al acercarse a la obra, se compromete a convertirse en un sujeto pensante al profundizar en el discurso. Partimos, además, de la importancia que el texto posee como mediador entre los diversos mundos que emergen del mismo –el del autor, el mundo presentado en la obra, el del lector– y del hecho de que, ante el texto, se realiza una

Interpretación diferida y realizada por otro [porque] el lector está ausente en el momento de la escritura y el escritor está ausente en el momento de la lectura, el texto supone la doble ocultación del lector y del escritor cada uno a su modo (Camarero, 2011: 77).

La tarea del lector es tan relevante como la del autor, y ambas comparten semejanzas, si bien también son muy diversas al partir de sujetos que se encuentran en dos caras de una misma moneda, que es en este caso el relato de autoficción. Al iniciar la lectura de una obra autoficcional o autobiográfica, el lector debe partir del hecho de que se trata de un género concreto y con peculiaridades que no lo hacen accesible a cualquier lector. Evidentemente, cualquier persona puede adquirir un ejemplar de una obra autobiográfica, pero no todos están preparados para sumergirse en la vida de otro ‘yo’, empatizar con ella y hacer el esfuerzo de identificarse y retransmitir el mensaje. Estos últimos pasos, por supuesto, no tienen por qué darse en todo discurso autobiográfico; pero en aquellos relatos que narran la experiencia concentracionaria, la voz del lector es fundamental. Y se trata de una voz que, al igual que la del ‘yo’ creador, no es estática sino mudable

y variable, una voz que se transforma a través del tiempo. Un buen ejemplo de ello es ese libro que todos hemos leído al menos un par de veces en diferentes épocas de nuestra vida. En teoría, se trata de la relectura de una misma obra; en realidad, es como si leyéramos dos obras diferentes. El libro es el mismo, pero nosotros no. Este hecho motivó en gran medida el silencio narrativo en los años seguidamente posteriores a la barbarie nazi: de acuerdo con López Navarro, autores como Primo Levi y Jorge Semprún coinciden

en afirmar que pasados los años parece que la capacidad de escucha del lector se haya despertado [...]. 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 (López Navarro, 2007: 156).

La cita anterior demuestra que una tragedia humana del calibre del horror nazi no solo debe ser superada por los supervivientes –en detrimento de las víctimas que perecieron durante o como consecuencia del Holocausto–, sino que la sociedad también se enfrenta a una especie de etapa de resiliencia colectiva –aunque será este un concepto en el que profundizaremos a lo largo de la segunda parte de este proyecto–. En relación con el efecto de la resiliencia a nivel social, en *Exercices de survie* Semprún alude a la actitud de las víctimas ante la tortura o tras su experiencia con unas palabras que aportan luz a esta cuestión:

La victime, tout au contraire, et non seulement si elle survit à la torture, même au cours de celle-ci, dans tous les interstices de répit bienvenu, quoiqu'éphémère, la victime arc-boutée sur son silence voit se multiplier ses liens au monde, voit s'enraciner, se ramifier, proliférer, les raisons de son être-chez-soi dans le monde (Semprún, 2012: 58).

La cita anterior da lugar a una interpretación de la experiencia traumática como puente hacia un proyecto de vida resiliente, según la perspectiva sempruniana, claro. Aunque por lo general nos encontramos, en la literatura del Holocausto, ante una etapa de duelo tras los años de la barbarie, en la que el autor de las obras testimoniales y autobiográficas

necesita tiempo para asumir su renacimiento vital y el lector requiere de tiempo para la asimilación de lo sucedido.

Ahora bien, al profundizar en la figura del lector como sujeto en concreto del pacto autobiográfico sobre el que recae la tarea de introducir el mensaje del autor en la memoria colectiva, hemos de tener en cuenta que es el propio autor el que debe facilitar dicha tarea a los posteriores receptores de su obra. Así, la elaboración del mensaje en cuanto a forma y contenido, y el inicio de la transmisión de la voz narrativa, son pasos necesarios e imprescindibles durante la empresa autobiográfica. Camarero confirma esta idea al afirmar que en el contexto autobiográfico se debe “asegurar la relación especial del sujeto autobiográfico y del texto enunciado, puesto que esa relación es la base del conocimiento dado al lector” (Camarero, 2011: 14) y que “la autobiografía debe dar al lector una impresión de verosimilitud, de testimonio” (Camarero, 2011: 60-61). Porque al final, es el lector quien emite el juicio crítico sobre el relato autobiográfico. En lo que concierne al relato de carácter autoficcional, no obstante, nos encontramos ante una disyuntiva que afecta al rol del lector. Siguiendo la teoría de Lejeune, Camarero expone que

La autobiografía presenta una relación conectada (*embrayée*) entre el autor y el lector (hay una pretensión del autor que implica al lector, desde el punto de vista de la pragmática), mientras que en la novela esa relación está desconectada (*débrayée*) (Camarero, 2011: 69).

Una disyuntiva, pues el lector está siempre dentro de lo narrado y es un personaje –necesario– más. Aunque, de ese modo, y desde el punto de vista del lector, podríamos concebir la autobiografía como un rompecabezas ya resuelto por el autor, mientras que la novela está conformada por las piezas de dicho rompecabezas. La autobiografía es diálogo; la novela, interpretación. Así, las obras de autoficción, la obra sempruniana en el caso que nos ocupa, emerge de la fusión de ambas, en la que como lectores nos hallamos ante un autor que nos ayuda a conformar el rompecabezas sin

dárnoslo ya completo. A propósito de esta idea sobre la obra de Semprún escribe López Navarro que “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” (López Navarro, 2007: 159). En ese sentido, la obra de Semprún da pie a la capacidad interpretativa del lector porque el relato es una fuente inagotable de múltiples visiones de los mismos acontecimientos, que ocurre a través de la relación entre el olvido y la memoria que interviene reinterpretando la experiencia traumática en las reflexiones del autor. Así, el autor escribe al respecto lo siguiente:

[...] toute narration est par nature interminable : plus je me remémore, plus le vécu d'autrefois s'enrichit et se diversifie, comme si (c'est mon cas, en effet) la mémoire ne s'épuisait pas, ne se vidait pas lentement de l'eau moirée des souvenirs stagnantes, ne rétrécissait pas telle une peau de chagrin, mais bien au contraire, s'épanouissait, foisonnant dans la durée, l'épaisseur du temps accumulé (Semprún, 1994: 215).

La diversificación del relato, la ramificación de la narración a través de la memoria es lo que contribuye a la intervención del lector en el juego interpretativo que constituye la obra sempruniana. Puede verse en esta cita al respecto del vínculo entre olvido, memoria e interpretación que:

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 Yvancos, 2006: 86).

Comprender el rol del lector, su función como sujeto receptor del mensaje para dejarse guiar por el autor e interpretarlo al mismo tiempo, es fundamental para entender la obra sempruniana y la responsabilidad que conlleva su lectura. Así, las obras concentracionarias de Semprún se podrían definir como diálogos narrativos en los que el lector, como bien indicamos en el epígrafe de este apartado, se convierte en un sujeto pensante, guiado

por las voces narrativas con las que juega astutamente Jorge Semprún. Voces que, a su vez, beben de otras fuentes literarias, con lo que nos encontramos en la obra sempruniana con el reflejo del Semprún lector, algo de lo que también hablaremos en las siguientes líneas.

Para comprender dicho rol hemos de situarnos de nuevo en la posición del autor como guía, por el hecho de que el ‘otro’ y el ‘yo’ se comprenden mutuamente desde la alteridad. Al respecto, por tanto, no solo es fundamental entender nuestro papel como lectores, una comprensión que solo se puede alcanzar ocupando dicho papel, sino conocer los mecanismos que motivan la posibilidad de la existencia de ese rol. En *L’écriture ou la vie* narra el autor una conversación interesante con un joven oficial, cuyos mecanismos se pueden extrapolar a la relación autor-lector que se establece mediante las obras de autoficción semprunianas:

Je lui ai parlé des dimanches à Buchenwald. Instinctivement, pour amadouer les dieux d'une narration crédible, pour contourner les stridences d'un récit véridique, j'avais essayé d'introduire le jeune officier dans l'univers de la mort par un chemin dominical : chemin buissonnier, en quelque sorte. [...] J'avais évoqué la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans Mazurka, pour introduire le jeune officier aux mystères des dimanches de Buchenwald (Semprún, 1994: 99).

Independientemente del receptor que escuche o lea el testimonio de Semprún, porque como vemos el joven oficial desempeña el mismo papel que el lector de las novelas autobiográficas, es indudable el rol de guía que ejerce Semprún. El autor es tan consciente de su responsabilidad que él mismo la manifiesta de forma explícita, como afirmando que está cumpliendo su papel al explicar de qué modo lo hace y al hacerlo dirigiéndose hacia nosotros como lectores.

Por otro lado, hemos de tener en cuenta no solo al lector como sujeto pensante y sus funciones, sino el medio gracias al cual se interpreta el mensaje. Nos referimos a la disciplina de la hermenéutica, un concepto

presente en el fructífero y complejo vínculo entre autor y lector, fundamental como herramienta para la empresa lectora. Aunque trataremos este concepto y su relación con el relato autobiográfico de la mano de Ricœur, en la tercera parte de nuestro trabajo, consideramos relevante realizar aquí unas pinceladas por la relevancia de dicha disciplina en el rol del lector. Camarero (2011: 71-80) expone en su obra una completa síntesis de la teoría sobre la hermenéutica de Paul Ricœur, que en nuestro caso resulta particular porque el autor la aplica al ámbito de la autobiografía. Para Ricœur,

en un discurso, en un texto o en una obra, lo primero que hay que comprender no es el sujeto que se expresa en dicho texto y que, en cierto modo, se oculta tras él, sino el mundo que la obra abre ante dicho sujeto [...]. El último acto, no el primero, consiste, por tanto, en comprenderse a uno mismo, por así decirlo, ante el texto, ante la obra. El discurso, el texto o la obra son la mediación a través de la que nos comprendemos a nosotros mismos (1999: 57).

De las palabras citadas podemos inferir que el texto ejerce como medio, no como fin, y que el propósito del lector de un relato autobiográfico no es el de conocer al autor que se esconde tras la voz narrativa, sino profundizar en las referencias que el autor crea. Aplicado a nuestro caso, podríamos considerar entonces que los lectores de Semprún no nos proponemos un acercamiento al autor como finalidad de su lectura, sino una aproximación al mundo que Semprún recrea para nosotros, además de para sí mismo. Así, el fin último de la obra sempruniana sobre la experiencia concentracionaria es mostrar al lector un mundo desconocido y, en su caso, además, tan terrible que necesita de la ficción para poder ser narrado. El acercamiento a ese mundo desconocido no es, por tanto, sino por la integración de lo vivido y lo inventado, de lo testimoniado y lo narrado. Para el conocimiento de unos acontecimientos extraordinarios hay que hacer uso de mecanismos extraordinarios, la literatura, en el caso de Semprún:

-Si je te comprends bien, dit Yves, ils ne sauront jamais, ceux qui n'y ont pas été!

-Jamais vraiment... Il restera les livres. Les romans, de préférence. Les récits littéraires, du moins, qui dépasseront le simple témoignage, qui donneront à imaginer, même s'ils ne donnent pas à voir... Il y aura peut-être une littérature des camps... Je dis bien: une littérature, pas seulement du reportage (Semprún, 1994: 170).

Y por ese camino, de la mano del autor, es por donde progresivamente nos vamos aproximando al hombre, al narrador, a la víctima, al superviviente, al resiliente renacido. Porque, como señala Torres Rabassa, “los textos de Semprún pretenden dar cuenta de un conjunto de experiencias históricas y mostrar cómo afectan al sujeto atravesado por esas vivencias” (2015: 121).

Así, el mensaje de trasfondo de la obra sempruniana no se queda en la figura de la víctima de la barbarie nazi, sino en la figura del superviviente y en el proceso de resurgimiento, de renacimiento, que este experimenta. Además, ese mensaje se inscribe en un contexto laberíntico conformado por una profunda simbología y con una enorme carga literaria y cultural, resultado del carácter intelectual del autor, de modo que el lector de la obra sempruniana se halla, al comenzar sus obras, ante un intrincado laberinto. Por otro lado, el lector se convierte en sujeto pensante no solo en cada uno de los discursos semprunianos fruto de la experiencia concentracionaria, sino que toda su obra autoficcional relativa a esta temática constituye un hilo autobiográfico-narrativo en el que podemos encontrar, a través de juegos temporales, simbólicos y novelescos, todo el proceso histórico y emocional que atravesó el autor, durante su estancia en Buchenwald y posteriormente, de una manera trascendental.

De lo anterior podemos extraer la conclusión de que el lector de la obra sempruniana se convierte en sujeto pensante gracias, en gran medida, al peculiar estilo de la obra sempruniana, que guía a los lectores tratando motivos eclécticos y trascendentales. No se limita a narrar una serie de acontecimientos, a contar una historia, sino que arrastra al lector y lo sumerge en esos acontecimientos, para convertirlo en testigo de los mismos.

Al mismo tiempo, Semprún establece un diálogo con ese lector, puesto que el carácter diegético de su obra se entrelaza con la naturaleza dialéctica, mediante la transmisión del resultado de las reflexiones y la introspección y retrospección del autor. El autor invita al lector a adentrarse en su obra, teniendo en consideración todo lo narrado con la finalidad tanto de sanar sus heridas mediante la empresa autobiográfica, como de transmitir al receptor el mensaje de la forma adecuada. La combinación del carácter diegético y de la dialéctica en la obra sempruniana es la base estilística literaria del autor. Porque al tiempo que evoca e inventa la ficción en el contexto de la realidad, Semprún tiene muy presente al lector y si atendemos al conjunto de su obra podemos apreciar que entabla una especie de diálogo autor-lector mediante la autoridad de su figura como narrador. Un diálogo en el que surgen intervenciones como la siguiente:

Je donne tous ces détails, probablement superflus, saugrenus même, pour bien montrer que ma mémoire est bonne, que ce n'est pas par défaillance de la mémoire que j'ai quasiment oublié les deux longues semaines d'existence d'avant mon retour à la vie, à ce qu'on appelle la vie (Semprún, 1994: 43).

Las palabras citadas ponen de manifiesto el compromiso que el autor adquiere por sí mismo con el lector y suponen un ejemplo del diálogo que establece con la figura del lector al apelarle directamente, introduciéndolo de lleno en su mundo autoficticio. Poco importa en ese momento el concepto de ‘memoria’, que aquí no es más que retentiva, cuando además estamos en el campo de las obras autoficcionales, más bien hay que interpretar la manera directa y tajante que tiene Semprún de contar con el lector y de apelar a la ‘credibilidad’ que cree merecer.

Las características citadas de la obra sempruniana se ponen de manifiesto, pues, en los cambios y juegos narrativos que podemos encontrar en la obra sempruniana: Semprún “redirige al lector para que no se pierda entre sus evocaciones” (Serrano Garrido, 2017: 79). Esta autora sintetiza el

carácter dual presente en diversos ámbitos y sentidos en las obras de Semprún que se refieren al hecho concentracionario:

Podemos ver que este escritor tiene un estilo propio que se caracteriza por el constante uso de analepsis, prolepsis, saltos en el tiempo, repeticiones de enunciados o palabras y de hechos recurrentes [...] Estas obras de Jorge Semprún contienen un hilo central para guiar al lector en la lectura, pero su esencia es la introducción de los recuerdos que nos hace viajar en el tiempo (Serrano Garrido, 2017: 94).

A todo ello añade la autora que “las descripciones, los silencios y las preguntas retóricas [...] aparecen para influenciar al lector” (Serrano Garrido, 2017: 95) al pretender “hacer que el lector participe de sus reflexiones” (Serrano Garrido, 2017: 95-96). También la presencia de figuras y recursos literarios es imprescindible en la obra sempruniana y estos forman parte del estilo inconfundible del autor como herramienta para introducir al lector en el trasfondo del mensaje transmitido, pues “la utilización de recursos literarios también va dirigida a que el lector sienta e imagine la situación de Jorge Semprún en esta experiencia [en Buchenwald]” (Serrano Garrido, 2017: 97). Por tanto, la tarea del lector de Semprún viene dada y se ve facilitada por el propio estilo del autor, de ahí que para entender por qué es imprescindible la responsabilidad lectora, hayamos de centrar nuestra mirada en dicho estilo, más que en la figura concreta del lector. Al fin y al cabo, la responsabilidad última del lector reside en la decisión de adentrarse en el mundo –o mundos– concentracionario sempruniano, un acto de libre albedrío que, de ser llevado a cabo, recibe las claves y herramientas para realizarse correctamente. Podríamos decir, pues, que el lector no se aproxima a la obra de Semprún como sujeto pensante, sino que realiza una transición de testigo, de mero lector narrativo a secas, a pensador, al traspasar la línea entre la observación de la diégesis y la participación reflexiva de la dialéctica.

Pero en el discurso autoficcional de Jorge Semprún no hallamos solo las raíces de la constitución del lector sempruniano, sino la simiente. Semprún

comprende la importancia del papel del receptor de la obra literaria porque él mismo fue un gran lector a lo largo de toda su vida. Su vida y su obra estuvieron condicionadas en gran medida por las lecturas que realizó y por su concepción de la relevancia de la literatura en relación con la historia del ser humano. De ese modo, podemos confirmar también el carácter intertextual de la obra sempruniana, ya que entre sus páginas son recurrentes las referencias tanto a otros autores como a sus propias obras. Escritores como Baudelaire o Primo Levi se cuelan entre las reflexiones del hombre y se plasman en la manifestación literaria del escritor, como resultado del ávido gusto por la literatura que Semprún tuvo a lo largo de toda su vida, como explica en *Le grand voyage*: “J’étais sorti de la guerre de mon enfance pour entrer dans la guerre de mon adolescence, avec une légère halte au milieu d’une montagne de livres. J’étais à l’aise devant n’importe quel livre, devant n’importe quelle théorie” (Semprún, 1963: 103). Unas palabras que demuestran no solo la fascinación del autor por la literatura, sino su atracción por dicha arte de forma genérica, más allá de las preferencias que pudiera tener, como le sucede con la literatura francesa. Respecto a esto último, Baudelaire es uno de los poetas más citados en sus novelas tal vez por la identificación existencialista a pesar de la diferencia periódica, sin duda por su afiliación a la lengua y la cultura francesas. Como ejemplo significativo, vemos que el título de una de sus obras, *Adieu, vive clarté...*, viene dado por el inicio de un poema del poeta cuya totalidad le irá sirviendo de instrumento conductor del relato.

Sin ir más lejos, en su obra confluyen, como ya hemos visto, historia y arte –literatura–, autobiografía y ficción narrativa. A propósito de la naturaleza trascendental de la literatura en el discurso de Semprún se expresa Torres Rabassa con una cita que exponemos para dar por terminado el presente apartado:

Persiste en los textos de Semprún la centralidad de la lectura como forma privilegiada de experiencia. De hecho la lectura aparece, sin lugar a dudas, como la única forma de experiencia que está a la altura de las vivencias históricas transcendentales narradas en sus

textos. La literatura no solo desempeña un papel constitutivo en la subjetividad de los narradores de Semprún, sino que está siempre presente en sus textos (Torres Rabassa, 2015: 128).

6. Búsqueda del tiempo perdido

“La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (Gabriel García Márquez, 2002: 1). Estas palabras con las que el célebre escritor colombiano comenzaba, de hecho, sus memorias, sintetizan de forma ejemplar la simbiosis entre el tiempo y la memoria, que se traduce en un relato autobiográfico marcado por la huella de ambos. Veremos con Gusdorf (1991) que el relato autobiográfico obliga al sujeto a bucear en las profundidades del océano que constituye su pasado, desde la perspectiva del presente en que se produce la creación del texto. En ese presente, el autor no narra los acontecimientos pasados, sino los recuerdos de dichos acontecimientos. Se produce así un encuentro entre el ‘yo’ pasado y el ‘yo’ presente, fundamentado principalmente en la memoria, así como en los elementos que son susceptibles de modificarla. Hemos de recordar que a la autobiografía se le atribuyen *grosso modo* tres valores principales: el valor histórico, el valor antropológico, y el valor artístico-literario. Unos valores que, junto a otros, Loureiro sintetiza del siguiente modo: “Toda autobiografía recurre necesariamente a la mediación de discursos científicos, filosóficos, psicológicos, históricos, políticos, morales, religiosos, sexuales y literarios (entre otros muchos) que prevalecen en una época determinada” (Loureiro, 2000: 139).

Siguiendo la teoría de Gusdorf que Camarero (2011) recupera en su obra, podríamos considerar que los tres principales valores asignados a la autobiografía, a modo de síntesis de todos los que menciona Loureiro, se resumen en la búsqueda de la identidad más íntima y personal a través de la escritura, aunando lo histórico y lo artístico. Así, el valor histórico de la autobiografía viene dado por su indiscutible carácter testimonial, por el simple hecho de la existencia del autor protagonista de la autobiografía. Un valor que es superado por el artístico o literario, ya que es a través de este

como se produce la verdadera hazaña epistemológica, el conocimiento de sí y el 'otro'. El valor artístico "trata de mostrar la significación íntima y personal que es el símbolo de una conciencia en busca de su verdad, una autocreación" (Camarero, 2011: 31). Ambos valores, sin embargo, quedan de nuevo supeditados al valor antropológico, no por ser menos importante, sino por combinarse los dos de manera que la autobiografía se convierte en "un medio de conocimiento de sí gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto" (Gusdorf, 1991: 13).

En la vorágine de valores e interpretaciones que podemos extraer del género autobiográfico, o del propio discurso autobiográfico en concreto, se halla el tiempo. El tiempo como concepto, como elemento volátil e ininteligible, a la vez tan necesario y trascendental en la vida humana. Concepto universal que ha maravillado y atemorizado al hombre a lo largo de su historia, presente en todos los ámbitos de la vida humana, entre ellos, el literario. En relación con el discurso autobiográfico, el tiempo cobra una significación muy particular, teniendo en cuenta la concepción de la que partimos al tratar de comprender la esencia del relato autobiográfico. El autor de una obra autobiográfica expone en ella su pasado, su propia historia. Pero para exponer dicho pasado, es necesario retornar a él, tarea irrealizable dada la desaparición del mismo con el devenir del presente. Sin embargo, hay pasadizos que nos permiten aproximarnos a ese pasado, pagando a cambio el precio de encontrarnos un pasado que difiere de lo que en su momento fue el presente. Así, el autobiógrafo no escribe su historia a secas, sino que la reconstruye, porque lo que escribe no es el presente que vivió en el momento de los acontecimientos narrados, sino el pasado proyectado en el presente, en el momento de la escritura, mediante la memoria y los recuerdos. De esa manera, podemos entender la idea de autobiografía que expone Camarero en relación con la concepción del tiempo, del pasado y del presente:

De algún modo, el autobiógrafo es un escritor reflexivo sobre su trayectoria existencial y también un crítico de la vida transcurrida.
[...] Como no se puede cambiar el tiempo perdido, adviene la

necesidad de construir un tiempo narrativo capaz de transformar (impulso ético) o de construir de nuevo (impulso semiótico) esa vida, aunque sea *a posteriori* (Camarero, 2011: 15).

De la anterior cita se infiere que la idea del ‘tiempo perdido’ es fundamental para la realización de la empresa autobiográfica, y que se relaciona en gran medida con el valor expiatorio y/o catártico que generalmente emana de los discursos autobiográficos. “La rememoración se tiene a sí misma como objetivo” (Gusdorf, 1991: 8). Pero en el contexto sempruniano, ese tiempo perdido se puede interpretar más bien como la decisión del silencio. Una decisión que, como todas, tiene consecuencias: en el caso del autor, estas fueron el rechazo de la escritura, la narración tardía.

J’avais pensé que je pourrais revenir dans la vie, oublier dans le quotidien de la vie les années de Buchenwald, n’en plus tenir compte dans mes conversations, mes amitiés, et mener à bien, cependant, le projet d’écriture qui me tenait à cœur. J’avais été assez orgueilleux pour penser que je pourrais gérer cette schizophrénie concertée [...]. J’ai choisi l’oubli, j’ai mis en place, sans trop de complaisance pour ma propre identité, fondée essentiellement sur l’horreur – et sans doute le courage – de l’expérience du camp, tous les stratagèmes, la stratégie de l’amnésie volontaire, cruellement systématique (Semprún, 1994 : 292).

El olvido voluntario, como podemos deducir, supone, por tanto, un lapso de tiempo en el que la escritura y el acto de revivir el trauma quedan suspendidos y son sustituidos por el silencio. Un silencio que, si bien forma parte del proyecto de resiliencia para el autor, también implica la pérdida, como mencionamos, del tiempo transcurrido durante el rechazo de la escritura. Sin embargo, el olvido es temporal y la experiencia traumática puede ocultarse pero no desaparece, por ello el autor la revive transcurrido el lapso de tiempo y lo hace de un modo diferente al que esperaba, porque el trauma sigue presente y es la escritura la que lo revive al tiempo que lo cura.

Esa cura llega mediante los pasadizos de la memoria, de manera que aunque el pasado no se recupera, sí se evoca, “y la evocación del pasado responde a una inquietud cargada de mayor o menor angustia, ansiosa de encontrar el tiempo perdido para recuperarlo y fijarlo para siempre” (Gusdorf, 1991: 8). Ese tiempo perdido, por tanto, puede revivirse a través de los recuerdos y quedar fijado mediante la empresa autobiográfica, como expresa Camarero:

Así que el carácter fundamental de la autobiografía es su fijación mediante la escritura, que produce permanencia y estabilidad en el tiempo, dimensión histórica, trascendencia del sentido, modelo de identidad y posibilidad de interpretación diferida y realizada por otro (Camarero, 2011: 76).

El pasado del autobiógrafo y su discurso autobiográfico se nutren, por ende, de forma mutua: la evocación del pasado como base para la escritura de su discurso, y la escritura del discurso como medio para fijar el pasado evocado. En el relato autobiográfico se plasma la simbiosis entre el pasado, el presente y el futuro del ‘yo’. A propósito de la compleja relación entre las diversas temporalidades que se manifiestan en el discurso autobiográfico, afirma Musitano que

En las escrituras del yo se nos presenta una persona no tal como fue, sino como cree estar siendo en el pasado, desde el punto de vista de lo que imagina llegará a ser. [...] La percepción de los tiempos y la relación con el propio pasado es peculiar en el acto autobiográfico. Cuando alguien quiere escribir la propia vida y contar sus vivencias pasadas, surge inevitablemente la temporalidad del recuerdo (Musitano, 2016: 115).

Así, el sujeto recreado por el autor en su obra autobiográfica es su ‘yo’ de un pasado evocado en el presente por los recuerdos que determinan no solo dicho pasado, sino también el futuro. Esa evocación del pasado no disminuye ni altera, al contrario de lo que *a priori* podría pensar el autor, la esencia del discurso autobiográfico. Todo lo contrario: al conjugar ambas temporalidades, pasado y presente, con el velo de la memoria presente entre

ambas, el relato cobra más fuerza narrativa, y le permite al autor observarse a sí mismo desde prismas inaccesibles en el momento en que transcurrieron los acontecimientos narrados, es decir, cuando el pasado narrado era presente vivido. Los recuerdos son la herramienta del autobiógrafo para distanciarse de sí mismo, de su 'yo' presente, y aproximarse a su 'yo' del pasado, como afirma Gusdorf en su obra:

La autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio (1991: 9).

Gusdorf trata con acierto uno de los principales objetivos del discurso autobiográfico, que es el del autoconocimiento. Otras perspectivas conseguidas gracias a la intervención de la memoria y los recuerdos no devolverán al autor al pasado. Las narraciones derramadas sobre el papel del autobiógrafo proceden de experiencias evocables, recordables, pero lógicamente irrecuperables en su esencia, en sí mismas. Sin embargo, el autor sí puede recuperar el fantasma de su pasado, invitarlo al presente, jugar, fantasear, debatir, discutir con él. En *Le grand voyage*, podemos observar un ejemplo de cómo el pasado y el presente confluyen en la mente del autor a través del elemento clave para ese juego que se establece con el pasado: los recuerdos. En ese contexto, el autor expresa lo siguiente: “Au fil des années, il faut dire, des souvenirs m'ont assailli, parfois, d'une parfaite précision, surgissant de l'oubli volontaire de ce voyage, avec la perfection polie des diamants que rien ne peut entamer” (Semprún, 1963: 149). Los recuerdos surgen como evanescencias de las experiencias vividas, como diamantes, afirma el autor. Podemos interpretar sus palabras como un signo de la importancia que para él mismo se establece en el ámbito de la memoria, ya que es el motor que mueve toda su obra. No obstante, frente a los recuerdos surgidos se halla el poder del autor para manejarlos y, tras

ellos, las evocaciones fruto de experiencias sensoriales, como reflejan las siguientes palabras: “L'étrange odeur surgirait aussitôt, dans la réalité de la mémoire. J'y renaîtrais, je mourrais d'y revivre. Je m'ouvrirais, perméable, à l'odeur de vase de cet estuaire de mort, entêtante” (Semprún, 1994: 18). De ese modo, la composición narrativa es el resultado de ese mencionado juego entre el pasado vivido y el presente recordándolo a través de evocaciones y recuerdos surgidos y dirigidos por o hacia el autor.

Continúa Gusdorf exponiendo al respecto que “la recomposición en esencia de mi destino muestra las grandes líneas que se me escaparon, las exigencias éticas que me han inspirado sin que tuviera una conciencia clara de ellas, mis elecciones decisivas” (Gusdorf, 1991: 9). De modo que, al evocar el escenario de las experiencias vividas, el autor se mira a sí mismo desde otra perspectiva. Es más, no solo a sí mismo, sino a lo que formaba parte de su mundo entonces: personas, palabras, hechos, vivencias, trayectos.

En ese sentido, la obra de Semprún resulta peculiar porque los aspectos y emociones que subyacen de los acontecimientos pesan más que estos. Semprún no se descubre a través de su escritura como hombre, sino como ser, y mediante ella descubre también al otro. La alteridad, por ende, es indispensable en el discurso autobiográfico sempruniano, puesto que es a través de dicha alteridad como se forja la memoria colectiva que se transmite en el mensaje narrativo. El propio autor exponía al respecto en *Le grand voyage*:

Mais ce qui pèse le plus dans ta vie, ce sont certains êtres que tu as connus. Les livres, la musique, c'est différent. Pour enrichissants qu'ils soient, ils ne sont jamais que des moyens d'accéder aux êtres (Semprún, 1963: 35).

La alteridad, como expone Semprún en la obra citada, no solo tiene sentido como elemento de identidad sino también como signo de conocimiento. La primera parte de la cita pone de manifiesto la importancia de la colectividad, para el autor, que siempre mostró en sus obras un fuerte

sentimiento de hermandad y fraternidad para con sus compañeros. La segunda parte expone que el conocimiento del otro es un fin y supone, como tal, un logro que se consigue a través de los medios citados.

La búsqueda del tiempo perdido realizada durante la empresa autobiográfica se convierte así, en el caso de la obra sempruniana, en la búsqueda del tiempo perdido tanto del 'yo' como del 'otro'. Una evocación del pasado no tanto individual como universal, de carácter colectivo. Ya hemos señalado la ausencia de una biografía de datos y hechos propiamente dicha de Semprún entre sus páginas; en ellas no encontramos la historia cronológica de un ser humano, una sucesión de hechos y experiencias derramados sobre el papel, sino que hallamos más bien una expiación del 'yo', una especie de ajuste de cuentas entre el 'yo' pasado y el 'yo' presente. En la obra sempruniana, el carácter colectivo se manifiesta en el tratamiento que el autor hace del tiempo. En el discurso autobiográfico se utiliza por lo general el tiempo lineal, sin grandes saltos ni alteraciones: se crea una línea temporal ficticia/narrativa paralela a la línea temporal de la vida. Las pretensiones autocognoscitivas y de perdurabilidad en el tiempo del autobiógrafo dan lugar a que se tome esa perspectiva lineal respecto a uno mismo. En el caso del discurso sempruniano, por el contrario, nos encontramos ante un hombre cuya obra es un ejercicio de resiliencia al mostrar la voz propia en su nombre y en el de aquellos que no podrían hacerlo porque perdieron la vida en el campo de concentración. El carácter colectivo está presente de forma recurrente en la obra sempruniana: el otro siempre está presente en las reflexiones del autor y eso se refleja en su obra. En *Quel beau dimanche!* hallamos un fragmento que ejemplifica la idea de la alteridad y su presencia en la obra de Semprún:

Mais tu écoutais Jean-Pierre Vernant et tu pensais, brusquement, aux Juifs de Czestochowa. Tu pensais à ce Juif polonais qui n'était ton aîné que de cinq ou six ans, mais qui avait l'air d'un vieillard, et que tu avais inscrit sur la liste des Facharbeiter, des ouvriers qualifiés. Avait-il survécu à Buchenwald ? Tu te mettais tout à coup à espérer follement qu'il y eût survécu. Peut-être l'avais-tu

sauvé, en l'inscrivant sur la liste d'ouvriers qualifiés, tu te mettais à l'espérer follement (Semprún, 1980: 297-298).

A través de las palabras citadas expone Jorge Semprún sus reflexiones sobre el joven judío al que hace referencia y el sentimiento de responsabilidad sobre su vida en un momento determinado. La posibilidad, la duda de salvar al otro, que forma parte de la propia salvación, está presente en la obra a través de reflexiones, certezas y dudas como esta.

Por ello, el tiempo se altera y se reconstruye en las obras de Semprún y lo que importa es que todas las voces tengan cabida, lo que sucede a través de la memoria. Se establece así un nexo entre el tiempo y la memoria que el autor de *L'Écriture ou la Vie* utiliza como recurso para dotar a su relato de una unicidad impecable. El propio autor lo expresa en su obra, como es el caso del siguiente ejemplo:

Vous voyez comme c'est compliqué, l'ordre chronologique. J'étais en train de vous emmener avec moi, en décembre 1944[...], j'ai été obligé de faire un détour par Londres, au printemps, en 1969, et nous voici il y a quatre ans, à Paris, [...] C'est à dire, en 1975, quatre ans à compter d'aujourd'hui, à rebours. Donc, trente et un ans après décembre 1944. Ça va et vient dans la mémoire, c'est fou (Semprún, 1980: 201).

Las últimas palabras son especialmente esclarecedoras para entender que, para comprender el carácter de la obra sempruniana, no basta con entender el valor que la memoria tiene en el discurso autobiográfico, sino que hemos de conocer el valor de la memoria para Semprún que, como podemos comprobar, difiere de lo normativo en la tradición autobiográfica. La memoria en Semprún no es un mecanismo para su rol de testigo, sino una herramienta descubridora de la identidad a través de los ríos de los recuerdos que fluyen entre el pasado y el presente. La memoria en Semprún no es un elemento estático de valor pragmático, sino un ente dinámico con una elevada carga emocional, cuyo funcionamiento resume el autor en *Adieu, vive clarté...*:

Dans mon souvenir, le temps est changeant. [...] Mais depuis longtemps j'ai appris à déjouer les tours de ma mémoire. Ses ruses m'en apparaissent cousues de fil blanc : trop visibles. En réalité, deux souvenirs différents se superposent, dans les mêmes lieux de la mémoire [...]. Mais je ne vais pas me laisser faire, cette fois-ci, par les tours et détours de ma mémoire, par ses ruses habituelles. Souvent, je me laisse faire. Je laisse fleurir ou flamboyer les coïncidences. [...] Je frotte délibérément deux pierres de souvenance différentes, pour voir quelle étincelle en jaillira. Je n'en ferai rien, cette fois-ci. Je ne vais pas me laisser faire (Semprún, 1998: 95-96).

Como acabamos de leer, en la obra de Semprún tiene lugar una lucha entre el autor y su memoria. Una lucha en la que a veces gana el peso de los recuerdos, y otras pierde la memoria en favor de la ficción. Porque es su interpretación de la memoria, en tanto que concepto y recurso, lo que dota al relato sempruniano de una voz múltiple en dos sentidos: múltiples 'yoes', con la diversidad identitaria del autor en el contexto de su propia obra, y múltiples voces, todas ellas diferentes pero que comparten la experiencia del sufrimiento y la necesidad de catarsis. De ese modo se forjan el 'yo' testigo y el 'yo' resiliente: el primero es un mero narrador de los acontecimientos, mientras que el segundo toma dichos acontecimientos y los reinterpreta a través de la memoria para reconstruir su identidad.

En ese contexto el pasado, por tanto, se evoca a través de la memoria; y es *evocar* un término traído a bien en relación con el concepto de memoria sempruniano: porque la búsqueda del tiempo perdido se produce a partir del reencuentro con el pasado, pero de un reencuentro que se da a modo de hallazgo. Dado que el pasado en sí mismo es, como ya decíamos anteriormente, irrecuperable, la memoria sirve de vehículo que realiza trayectos entre los diferentes 'yoes' temporales, espaciales y ontológicos, de ahí su relevancia. Katona, de hecho, expone en sus palabras que

Solo la memoria es la fuerza aglutinante que puede asegurar la estructura de la obra. El autor, aprovechando el flujo natural y espontáneo del recuerdo, puede elegir entre diferentes soluciones

formales. En general, el autobiógrafo dirige la atención del lector sobre los puntos de ruptura o momentos de crisis de su vida y, tomando esto como punto de partida, recurre a asociaciones que nos abren los estratos más profundos de su propio pasado (Katona, 2012: 112).

La memoria, por tanto, es la fuerza motora de todo el proceso de escritura autobiográfica. Sin memoria no hay recuerdo, ni pasado, ni por tanto presente y futuro. Además, las sensaciones, los sentidos, incluso lo onírico de algún modo se relacionan estrecha y complejamente con la memoria. Esto último ocurre más allá de los relatos autobiográficos: cualquier obra literaria emerge de una simbiosis entre imaginación y recuerdos... No hay novela sin recuerdos, ni autobiografía sin imaginación. En la identidad sempruniana se acentúa notablemente la mencionada relación entre memoria y sentidos. Semprún se deja envolver por las sensaciones y mecer por los recuerdos que proceden de ellas. Dichas sensaciones pueden llegar en cualquier momento, en cualquier lugar y a través de cualquiera de los sentidos, de forma tan sutil como repentina, como expresa el autor en *L'écriture ou la vie*:

Il suffirait de fermer les yeux, encore aujourd'hui. Il suffirait, non pas d'un effort, bien au contraire, d'une distraction de la mémoire remplie à ras bord de balivernes, de bonheurs insignifiants, pour qu'elle réapparaisse. Il suffirait de se distraire de l'opacité chatoyante des choses de la vie. Un bref instant suffirait, à tout instant. Se distraire de soi-même, de l'existence qui vous habite, vous investit obstinément, obtusément aussi : obscur désir de continuer à exister, de préserver dans cette obstination, quelle qu'en soit la raison, la déraison. Il suffirait d'un instant de vraie distraction de soi, d'autrui, du monde : instant de non-désir, de quiétude d'en deçà de la vie, où pourrait affleurer la vérité de cet événement ancien, originaire, où flotterait l'odeur étrange sur la colline de l'Ettersberg, patrie étrangère où je reviens toujours (Semprún, 1994: 16).

Vemos aquí un ejemplo de la pugna entre el narrador y su memoria, entre su rol de testigo y su rechazo a serlo como tal. La distracción de sí de

la que habla el autor no es sino la invasión de momentos sensoriales que trae la memoria y, a su vez, son los sentidos los que con frecuencia despiertan esa memoria adormecida.

A propósito de la idea sensorial de memoria que emana de los textos semprunianos, Carlos Fernández expone en su artículo sobre la obra del autor de *L'Écriture ou la Vie* las bases que fundamentan la idea de memoria y de tiempo narrativo en Semprún, y afirma que fueron tres los principales autores que inspiraron al autor de *Le grand voyage*: Halbwachs, Faulkner y Proust. No olvidemos que Semprún fue un gran escritor, pero sobre todo fue un gran lector, y las lecturas que le acompañaron a lo largo de su vida marcaron profundamente tanto al hombre como a su obra. De Halbwachs, Semprún acogió el concepto de 'memoria colectiva' (Fernández, 2005: 258), siendo el carácter colectivo uno de los rasgos más identificativos del discurso sempruniano, a lo que ya hemos aludido anteriormente. Halbwachs entiende que

La memoria es siempre, de un modo o de otro, colectiva, tiene un carácter eminentemente social y de ahí la importancia que confiere a la investigación de lo que él llama los marcos sociales en los que se despliega nuestra capacidad de recordar: el espacio, el tiempo y el lenguaje (Fernández, 2005: 258).

La alusión al tiempo, al espacio y al lenguaje pone de manifiesto la compleja relación entre estos elementos y la memoria. Y, en relación con el concepto y tratamiento del tiempo, fue Faulkner, célebre autor de *El ruido y la furia*, uno de los escritores más influyentes en la obra sempruniana. Como expresa Carlos Fernández, “no cabe duda de que las novelas de Faulkner lo cautivaron desde muy joven e influyeron poderosamente en su manera de escribir, particularmente en la forma de ordenar el tiempo de la narración” (Fernández, 2005: 260). La ausencia de un tiempo lineal en el relato sempruniano es una de las características más notables de nuestro autor, pues los relatos se construyen a partir de momentos concretos, sin concreciones espaciotemporales. Esos momentos, a su vez, proceden a

menudo del ámbito sensorial: los recuerdos, las imágenes, los olores. Todo ello conforma el germen de la memoria sempruniana, son semillas que se instalan en la memoria de Semprún y que florecen dando lugar a las historias que sobre el papel se convierten en relatos de autoficción. En el siguiente pasaje se puede apreciar la intervención y el poder de lo sensorial en la obra sempruniana:

En entendant un solo d'Armstrong, peut-être. En mordant à pleines dents dans un morceau de pain noir, à l'occasion. En fumant jusqu'à me brûler les lèvres un mégot de Gitane. Quelqu'un s'étonnerait de me voir fumer ainsi, jusqu'au bout, ma cigarette. Je n'avais pas d'explication à cette habitude: c'était comme ça, disais-je. Mais parfois, brutalement, délicieusement, le souvenir surgissait: le mégot de *machorka* partagé avec des copains, circulant de main en main, de bouche en bouche, drogue douce de la fraternité (Semprún, 1994: 250).

Pequeños fragmentos de realidad cotidiana activan los recuerdos. Pequeños eventos como una música o la acción de comer desatan y revolucionan la memoria del autor. Este rasgo sensorial, o sensitivo, de la memoria tan característico de la obra de Jorge Semprún, coincide con uno de los autores más destacados de la literatura universal: Marcel Proust, autor de *À la recherche du temps perdu*. Todos estos rasgos forman parte, pues, de ese concepto de memoria colectiva que gobierna la literatura de Semprún: al fin y al cabo, “la memoria colectiva funciona como la ‘magdalena’ de Proust por asociaciones o movilizaciones de un sentido preexistente” (Robin, 1989: 71). Y así, destaca en Semprún “esa idea de memoria como resultado de asociaciones, encuentros, coincidencias azarosas” (Fernández, 2005: 261), que tergiversan el concepto de memoria, de tiempo y de espacio, de modo que en la obra sempruniana no se recupera el tiempo perdido, sino que se reconstruye el autor a sí mismo y a su especie tan profundamente herida por la barbarie a través de la reconstrucción de las ruinas del pasado. El proceso de reconstrucción, de recuperación de esos retazos de antaño, ocurre por ende de forma casual, instintiva, a lo largo de la vida del autor. Se trata de un hecho, además, que tiene consecuencias en

la construcción de la identidad, aunque de eso hablaremos en el siguiente apartado.

7. Transversalidad textual: sucesivos retratos de sí mismo

El ser humano es mutable y se encuentra en constante evolución consigo mismo y con su entorno sociocultural y natural. Además, el inexorable paso del tiempo ejerce una influencia arrolladora en nuestra identidad a través de elementos como la memoria, los recuerdos, y el mundo interior de cada ser humano. Así, con el devenir de la existencia, el anciano de hoy no es el mismo que el niño, el joven, el hombre que fue ayer. Las experiencias, la vida en sí misma, nos sumergen constantemente en remolinos audaces y diferentes de los que logramos salir aunque no avistemos nunca el mismo océano. El pintor que inicia un autorretrato cuya finalización se prolonga varios años, no se ve a sí mismo cuando finaliza su obra, sino al ‘yo’ de antaño, del pasado que era presente al dar comienzo la creación artística. Y, al igual que el pincel le es útil al pintor para retratarse a sí mismo, en el ámbito literario el lenguaje es la herramienta fundamental con la que los autobiógrafos se reconstruyen a través de la escritura. Por ello, no encontramos nunca al mismo ‘yo’ narrativo en los diversos relatos autobiográficos de un autor, porque este evoluciona y, con él, su escritura. Del mismo modo, en la obra concentracionaria de Jorge Semprún se suceden los ‘yoes’ conforme se suceden las novelas autobiográficas, aunque siempre sea la mano sempruniana quien sujete la pluma que las escribe. Siendo *Le grand voyage* (1963) la primera novela de Semprún y, además, el primero de sus escritos en los que narraba hechos sobre su experiencia como superviviente del horror nazi, ya encontramos en dicha obra a un Semprún distinto del que experimentó el horror. En esta obra hallamos una cita que pone de manifiesto la idea de la identidad reconstruida, de la distanciación o diferenciación entre el ‘yo’ de los campos y el ‘yo’ de la escritura:

Ça doit être le vin de la Moselle et le cognac français, mais les copains sont en train de ressasser des souvenirs du camp. J'en ai marre, je commence à leur voir pousser une âme d'anciens combattants. Je ne veux pas devenir un ancien combattant. Je ne suis pas un ancien combattant. Je suis autre chose, je suis un futur combattant. Cette idée me remplit de joie, et le grand salon de l'hôtel, aux lustres de cristal, devient moins absurde. C'est un endroit où passe par hasard un futur combattant (Semprún, 1963: 67).

Como expresan las palabras citadas, Semprún se hace consciente del abismo que hay entre él y algunos de sus compañeros del campo. La reflexión que realiza nos permite distinguir un Semprún que lucha contra la experiencia vivida durante los acontecimientos y otro Semprún que está preparado para la siguiente lucha, la de la resiliencia. La diferencia es, por tanto, entre un hombre que experimenta el trauma y un hombre que inicia la acción de su recuperación resiliente mediante la escritura.

Y es que el silencio marcó las dos décadas que pasarían entre la experiencia de Semprún en Buchenwald y su primera novela concentracionaria. El autor lo explica en *L'écriture ou la vie* como sigue:

Tout au long de l'été du retour, de l'automne jusqu'au jour d'hiver ensoleillé, à Ascona, dans le Tessin, où j'ai décidé d'abandonner le livre que j'essayais d'écrire, les deux choses dont j'avais pensé qu'elles me rattacheraient à la vie – l'écriture, le plaisir– m'en ont au contraire éloigné, m'ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l'asphyxie de cette mémoire (Semprún, 1994 : 146).

En las palabras citadas se aprecia la desolación del autor ante el intento fracasado de superar, quizás anticipadamente, su trauma tras la experiencia de la barbarie. El silencio se imponía entonces como necesario para la recreación del autor en sí mismo, para la preparación para la posterior acción terapéutica y resiliente. Camarero explica al respecto de la implicación del silencio en el proceso lo siguiente:

O sea que la anulación de la emotividad, como fase previa al proceso posterior y terapéutico de la resiliencia, pone en evidencia ese mismo proceso, por cuanto describe el trauma y su efecto implícito, el silencio, así como el bloqueo de las emociones de un individuo traumatizado (Camarero, en prensa: 12).

El silencio, de acuerdo con Camarero, formaría parte de la experiencia postraumática pero más bien como antecedente del proceso de resiliencia. Y es dicho silencio uno de los elementos que, entre otros, marcan la transversalidad textual de la obra sempruniana, dado el tiempo de silencio entre lo ocurrido y lo narrado. Ese silencio permitió al autor recrearse en lo vivido y lo narrado, y el tiempo transcurrido fue clave para la aparición de múltiples identidades, aunque todas ellas unidas por el hilo de una misma existencia, de una misma esencia identitaria. Es entonces cuando se alcanza la denominada “sublimación, que es capaz de transformar el horror en obra de arte” (Camarero, en prensa: 7).

La conjunción de tiempo y silencio, además, fue imprescindible para la posterior comprensión del relato por parte del lector, al lograr el autor simplificar la historia con el paso de los años o, dicho de otro modo, al lograr hallar una manera de narrar lo inenarrable a un sujeto que no lo había vivido. A propósito del tiempo transcurrido entre la horrible estancia en Buchenwald y la aparición de *Le grand voyage*, en 1963, se manifestaba Semprún en una entrevista en un *magazine* con José Pivin, en el año 1966 a la que tenemos acceso mediante su reemisión:

J'ai essayé de l'écrire dès mon retour en 45. Et je l'ai écrit, d'ailleurs ; mais c'était absolument inutilisable. Ce n'était pas bon [...] Et il s'est passé 17 ans. J'ai voulu raconter une histoire le plus simplement possible et il m'a semblé que le raconter simplement c'était le raconter avec cette interférence des temps, de la mémoire, de passé et de l'avenir qui me semble l'une des données les plus importantes de la vie [...] En racontant 17 ans après il me semblait que c'était plus simple, beaucoup plus près de la réalité, de mélanger le passé du personnage principal, du narrateur et ce qu'il était devenu ensuite (Le Sémaphore, 2017).

De las palabras de Semprún en la entrevista citada se deduce que la multiplicidad de la identidad del 'yo' en su obra no se reduce al mero paso del tiempo y al silencio del autor tras el horror nazi, sino que engloba todo lo que ese tiempo y ese silencio conllevaron, como expresa Semprún en la entrevista. La conjunción de los diversos factores fue lo que facilitó el proceso resiliente y la sublimación mencionada anteriormente. Es la consciencia de lo ocurrido y la ambición o el anhelo de superación resiliente del trauma tanto individual como colectivamente lo que motiva la narración, que se convierte en un trabajo de catarsis, como Semprún anuncia en *L'écriture ou la vie*:

L'écriture, si elle prétend être davantage qu'un jeu, ou un enjeu, n'est qu'un long, interminable travail d'ascèse, une façon de se déprendre de soi en prenant sur soi : en devenant soi-même parce qu'on aura reconnu, mis au monde l'autre qu'on est toujours (Semprún, 1994: 377).

La escritura le permite a Semprún esa posibilidad de redención de sí mismo, de autoconocimiento y reconstrucción de la identidad que resultan imposibles en la primera etapa postraumática. La posibilidad de los múltiples retratos de uno mismo que ofrece el discurso autobiográfico emana del propio discurso y de su naturaleza en la que confluyen el 'yo', la vida y la escritura, como vimos al comienzo de este apartado. Idea que ahora retomamos porque de la conjunción de las tres áreas es de la que emergen la fuerza del relato autobiográfico y las múltiples posibilidades del 'yo', de los 'yoes' que se suceden. Porque el objetivo de la autobiografía es la reconciliación de esas múltiples identidades con sus posibilidades, como pone de relieve Gusdorf: "La autobiografía propiamente dicha se impone como programa reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo" (1991: 8). Por ello, se suelen "clasificar las obras de los escritores según el orden cronológico, [buscando] en cada una de ellas la expresión de una situación real" (Gusdorf, 1991: 15), de modo que en la misma obra autobiográfica el lector puede encontrarse con diversas facetas del mismo autor, e incluso el autor puede encontrarse a sí mismo, reconocerse en

nuevas identidades, antes desconocidas para él. No obstante, esta idea debe ser tomada en cuenta, pero no tomada al pie de la letra en todas las ocasiones en que se produce la creación autobiográfica. Tomando como ejemplo el caso de Semprún, ya hemos visto que en su obra convergen diversos factores y condicionantes, y resumirlo todo en la afirmación de que la vida y la posterior escritura surgen de forma paralela y cronológica, sería una banalización fatal de la obra sempruniana y, en realidad, de cualquier obra de autoficción. La escritura o la vida, no trata de una disyuntiva, sino de un binomio que en base a la memoria, a las experiencias vividas y a lo sensorial, se comporta de un modo u otro. El mecanismo de la obra sempruniana a este respecto lo describe el propio autor en *L'écriture ou la vie*, inspirándose en lo ocurrido con la obra de Malraux:

Il m'a toujours semblé que c'était une entreprise fascinante et fastueuse, celle de Malraux retravaillant la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif (Semprún, 1994: 74).

Como bien afirma Semprún en las palabras anteriores, la escritura descubre e ilumina: descubre aquello que está oculto en los recovecos del tiempo y la memoria, e ilumina dotando de sentido a aquello que antes parecía no tenerlo.

En la obra autoficcional de Jorge Semprún, la reconciliación de las identidades surgidas y desarrolladas previamente y a lo largo del tiempo de silencio tras la estancia en Buchenwald se manifiesta con un estilo narrativo dialéctico: los hechos no se cuentan simplemente, se narran, se ficcionalizan. Y dicha ficcionalización se lleva a cabo atendiendo a la curiosidad del 'otro', que alterna con la propia. Una curiosidad motivada por el hecho de que solo a partir del 'otro' se puede reconocer el verdadero testimonio. Semprún explica esto en *L'écriture ou la vie*, a propósito de las reflexiones de Primo Levi:

Relisons maintenant la phénoménologie du témoignage chez Primo Levi, l'impossible dialectique entre rescapé et «musulman», pseudotémoin et « témoin intégral », homme et non-homme. Le témoignage se présente ici comme processus qui engage au moins deux sujets : l'un, rescapé, peut parler mais n'a rien d'intéressant à dire, L'autre, qui « a vu la Gorgone », « a touché le fond », a donc beaucoup à dire, mais ne peut parler. Lequel des deux témoigne ? Qui est le sujet du témoignage ? (Semprún, 1994: 157).

A través del pensamiento de Levi, Semprún abre la puerta a una paradoja en la que la alteridad interviene, debe intervenir inevitablemente. Porque el hecho de que dos personas compartan una experiencia traumática y solo una sobreviva une de algún modo los dos destinos en una eternidad temporal. Así, ante el vacío testimonial causado por la supervivencia, por muy paradójico que pueda sonar, la ficción halla un lugar ideal en la obra sempruniana, para llenar ese vacío, por necesidades propias tanto del autor como de ese destino mencionado y forjado por la alteridad.

La introducción de la ficción y del género narrativo en el relato de los acontecimientos personales es fundamental en la obra sempruniana, porque como afirma Gusdorf: “La narración nos aporta el testimonio de un hombre sobre sí mismo, el debate de una existencia que dialoga con ella misma, a la búsqueda de su fidelidad más íntima” (Gusdorf, 1991: 12). Así, podemos considerar que las obras concentracionarias de Semprún se explican a sí mismas, como afirma Torres Rabassa, “la palabra ajena actúa como catalizador del discurso propio” (Torres Rabassa, 2015: 135), y continúa afirmando que

Esta es una de las características más propias de la escritura sempruniana: su signo autorrefencial, la proliferación de reflexiones metanarrativas y de justificaciones autogenéticas. [...] Su génesis es siempre de signo dialógico, el nacimiento de los textos responde siempre a un diálogo sistemático con la alteridad. Sus obras son suscitadas por las palabras de los otros y las retoman explícitamente, entablando con ellas un diálogo abierto, desacomplejado y digresivo (Torres Rabassa, 2015: 133).

Ese carácter dialógico del discurso sempruniano no solo explica el discurso en sí en tanto que este se construye, sino que explica la problemática identitaria del autor. En la siguiente cita de *L'écriture ou la vie* hallamos entremezclados la autogénesis del sujeto, que comienza con la escritura de su primera novela concentracionaria, y la importancia de la alteridad en el proceso de reconstrucción identitaria:

Depuis que j'étais revenu de Buchenwald [...] Je vivais dans l'immortalité désinvolte du revenant. Ce sentiment s'est modifié plus tard, lorsque j'ai publié *Le grand voyage*. La mort était dès lors toujours dans le passé, mais celui-ci avait cessé de s'éloigner, de s'évanouir. Il redevenait présent, tout au contraire. Je commençais à remonter le cours de ma vie vers cette source, ce néant originaire. Soudain, l'annonce de la mort de Primo Levi, la nouvelle de son suicide, renversait radicalement la perspective. Je redevenais mortel (Semprún, 1994: 319).

En las palabras anteriores podemos hallar el momento de inflexión en el que se produce el paso del silencio a la sublimación, posteriores ambos momentos a la experiencia traumática. Es la consciencia de que la experiencia traumática existió, fue real y tuvo consecuencias en el espíritu y la mente del autor, algo que durante la etapa del silencio intentó negar. De ahí surgen las conversaciones que Semprún tiene consigo mismo a lo largo de sus obras, la cita anterior es un ejemplo claro de una explicación que trata de darse a sí mismo, como ajustando cuentas con su yo traumatizado previo al proceso resiliente, más que dar explicaciones al lector.

El recurso dialógico es, en ese sentido, principio y fin, causa y consecuencia de la presencia e importancia de la alteridad en el discurso autobiográfico, que comienza con el encierro en Buchenwald, cuando su identidad se ve arrancada de cuajo junto a la del resto de prisioneros. Ese robo de la identidad, que se convertirá en un trauma y, posteriormente, dará lugar al surgimiento y reconstrucción de nuevas identidades, se pone de manifiesto en *Le mort qu'il faut*:

On m'a allongé à côté du mourant dont je prendrais la place, le cas échéant. Je vivrai sous son nom, il mourra sous le mien. Il me donnera sa mort, en somme, pour que je puisse continuer à vivre. Nous échangerons nos noms, ce n'est pas rien. C'est sous mon nom qu'il partira en fumée ; c'est sous le sien que je survivrai, si ça se trouve (Semprún, 2001: 138).

El concepto de memoria colectiva del que hablábamos en el anterior apartado se manifiesta de forma evidente en las palabras citadas: la pérdida de la identidad propia, la extraña fraternidad que se crea en un ambiente hostil y bárbaro como eran los campos de concentración. Retornando a la idea de memoria colectiva, ya vimos que el uso de la misma en la obra sempruniana no solo es útil porque relaciona al 'yo' con el 'otro', sino también porque permite al autor reconstruirse desde una perspectiva ajena, global. Pero, como parte de esa memoria colectiva es la ausencia de una línea espaciotemporal y de una cronología lineal del discurso autobiográfico, nos encontramos como resultado la diversidad de identidades narrativas. Es cierto que de la deshumanización de los campos y durante el proceso de resiliencia del superviviente ya dijimos que surgía esa multiplicidad de la identidad. Pero ahora se confirma esa multiplicidad también en la obra literaria, y es ahí donde reside la grandeza del concepto de verdad en el discurso autobiográfico. No importa si los acontecimientos narrados ocurrieron tal cual o si el relato de los hechos es ficticio: lo que verdaderamente importa es que la verdad de Semprún se halla entre sus páginas, en sus palabras sobre el papel. ¿Qué más dará si Semprún redacta su historia o si se construye un relato narrativo por medio de la ficción? Da igual el tamiz que utilice para contar los hechos, la verdad de sus entrañas está presente en su obra y es todo lo que debe importar al lector.

Y esa verdad es una verdad única en cada una de sus obras; única e individual. Aunque hay ciertos temas –pocos, además, pero intensos y tratados desde su profundidad– que se repiten a lo largo de las novelas de ficción de Jorge Semprún constituyendo un hilo temático, un eje a partir del cual gira todo, se aprecian identidades sutilmente diferentes en cada una de

sus obras. El paso del tiempo y el tratamiento del mismo en sus novelas; las diversas etapas del proceso de resiliencia del autor; la historia misma, la evolución, que hacen que el hombre de ayer no sea el mismo hoy que mañana. Decíamos que la multiplicidad del ‘yo’ emana del propio discurso autobiográfico y de su naturaleza –vida, escritura, identidad–, y eso es algo que, en realidad, ocurre en cualquier relato, porque la evolución es algo que ocurre de manera universal y atemporal. No obstante, en el caso de Semprún son los factores citados, entre otros, los que dotan al discurso de singularidad en lo que al concepto de identidad se refiere, como ya veníamos comentando. Es el propio Jorge Semprún quien expresa en *Quel beau dimanche* el sentimiento de identidad múltiple que reside en él y en su obra:

Car ma vie n'est pas comme un fleuve, surtout pas comme un fleuve toujours différent, jamais le même, où l'on ne pourrait se baigner deux fois: ma vie c'est tout le temps du déjà vu, du déjà vécu, de la répétition, du même jusqu'à la satiété, jusqu'à devenir autre, étrange, à force d'être identique. Ma vie n'est pas un flux temporel, une durée fluide mais structurée, ou pire encore : se structurant, un faire se faisant soi-même. Ma vie est constamment défaire, perpétuellement en train de se défaire, de s'estomper, de partir en fumée. Elle est une suite hasardeuse d'immobilités, d'instantanés, une succession discontinue de moments fugaces, d'images qui scintillent passagèrement dans une nuit infinie (Semprún, 1980: 366-367).

Las palabras citadas confirman lo expresado sobre la singularidad del concepto de identidad en la obra de Semprún. Así, aunque el ser humano es mutable por naturaleza y eso se refleja en cualquier obra de carácter autobiográfico, se trata de un reflejo lineal, estático dentro de la evolución. Por el contrario, lo que ocurre en la obra sempruniana, como se puede extraer de las palabras citadas del autor, es que la identidad no se multiplica o se desdobra por la evolución temporal natural, sino que ese hecho se debe a las consecuencias de las experiencias traumáticas que el autor vivió y que marcaron y fragmentaron su identidad.

En ese sentido, la vida del autor fue una especie de rompecabezas desmontado; no por montar, sino ya hecho y desmontado de nuevo. Cualquier escritor se encuentra a sí mismo, en mayor o menor medida, a través de su obra. Pero Semprún, más que encontrarse, se reinventa, se recupera. Al tomar conciencia de su supervivencia, comienza el proceso de silencio y posterior escritura que marcará su reconstrucción identitaria. Ahora bien, como sujeto reflexivo, Semprún es consciente de que esa reconstrucción es un proceso doloroso y de que supone ahondar en una memoria ocultada durante dos décadas:

Tout recommencerait, après ce bonheur-là, ces mille bonheurs minimes et déchirants. Tout recommencerait tant que je serais vivant: revenant dans la vie, plutôt. Tant que je serais tenté d'écrire. Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire: il l'aiguissait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable (Semprún, 1994: 212).

Podemos ver, al observar las palabras que Semprún expone en *L'écriture ou la vie*, que ya desde el fin de la experiencia traumática el autor sabe que su identidad se ha desprendido de él de alguna manera. De ahí que no se considere un *vivant*, sino un *revenant*, como si hubiera regresado del más allá y parte de su identidad se hubiera quedado allí.

La diferencia entre el escritor 'común' y el escritor superviviente de una experiencia traumática como la del Holocausto, es que en el primero, la identidad se da por sentado, mientras que, en el segundo caso, la identidad le es arrebatada, se desprende de cuajo, y el escritor se convierte en un fantasma en vida en busca de sí mismo. Así, en cualquier obra podemos apreciar cómo la identidad de un autor se reafirma, se pone en duda, se aprecia, se desprecia, pero siempre desde la consciencia de que hay una identidad constituida, que fluye y varía con el devenir de los años, pero que en esencia siempre es, que no hay duda de su existencia. Aunque la obra autobiográfica es en general un ejercicio autocognoscitivo se parte de un 'yo'. Pero en la obra sempruniana, por el contrario, la identidad se reinventa

desde la idea de que no es un ente fijo e inmutable sino fluido y efímero. Y, al igual que la comprensión de la memoria sempruniana es fundamental para entender el tratamiento del tiempo en las obras de Semprún, la comprensión de la identidad en el autor es imprescindible –como vimos anteriormente el rol del lector tiene un peso fundamental– para comprender la transversalidad de sus textos, la multiplicidad del ‘yo’ y su carácter etéreo y divagador, y eso comienza por entender que Semprún perdió la identidad progresivamente a lo largo de su vida: desde el fallecimiento de su madre cuando era un niño, hasta la vida en clandestinidad. Sin la figura materna, exiliado y en un internado en plena adolescencia, el autor rememora cómo se sentía al comienzo de su exilio en París, durante la estancia en el internado:

Il y avait aussi la certitude, infondée mais évidente, d’une fin radicale. Ou d’un commencement absolu. C’était la fin de l’enfance, de la première adolescence: finis les demeures familiales, les rires et les jeux de la tribu, fini l’us et coutume de la langue maternelle. [...] me projetait dans le territoire immense et désolé de l’exil (Semprún, 1998: 17-18).

Podemos ver cómo los términos fin y exilio se relacionan y se integran en el mismo párrafo, un hecho muy significativo dado que la condición de exiliado marcaría al autor de por vida. Semprún fue un desterrado, un apátrida, un ser de todos y de nadie, de todas partes y de ningún lugar. A pesar de que fue la experiencia concentracionaria la que marcó profunda y definitivamente la pérdida de su identidad, fueron varios los acontecimientos que insuflaron en él la idea de identidad que se manifiesta en sus textos. Por ello, su discurso se caracteriza por el tratamiento no lineal del tiempo, por la repetición de determinados temas desde diversas perspectivas y por el diálogo constante y fluido con el ‘otro’. En ese diálogo tienen vital importancia las lecturas que Semprún realizó a lo largo de su vida. Jorge Semprún fue un lector concienzudo durante toda su vida: bebió de múltiples y diversas fuentes, tanto en estilos, como géneros, procedencias. Todo eso se aprecia en su obra, donde son evidentes las

huellas de los numerosos autores leídos. Además, no solo se manifiesta su placer literario en el acto de la lectura, sino en el respeto personal y narrativo hacia sus colegas de profesión.

En definitiva, aunando las diferentes voces presentes en la obra sempruniana, el resultado es un diálogo en conjunto, una especie de partitura a varias voces entre los escritores que influyeron en Semprún; el propio autor manifestado a través de sus múltiples voces, es decir, de múltiples narradores; aquellos a los que Semprún prestó su voz: compañeros, víctimas, camaradas que no tuvieron la oportunidad de alzar sus propias voces; y los lectores. Todo ello “desemboca en una refundación identitaria en términos cosmopolitas que desautomatiza y subvierte la noción tradicional de identidad estable” (Torres Rabassa, 2015: 141). Torres Rabassa, quien profundiza en su obra sobre el concepto de identidad en Jorge Semprún, expone al respecto dos citas que nos parecen adecuadas para sintetizar lo que venimos expresando en estas páginas:

El narrador construye una identidad irónica, múltiple, huidiza [...]. Toda la obra de Semprún es un reinventar constante de la identidad, un intento de escribir desde nuevas perspectivas, desde una subjetividad que revisita su experiencia y la interpreta desde renovados ángulos hermenéuticos (2015: 142).

Así, el discurso autobiográfico trasciende el ámbito de lo privado, del encierro en la mismidad, y se construye en la otredad. La palabra se revela dialógica e intertextual; y la identidad, precaria y cambiante, está irremisiblemente atravesada por los discursos ajenos que la constituyen (2015: 144).

La identidad sempruniana, por tanto, no es inmutable, sino que se compone, se descompone y se vuelve a recomponer mediante los acontecimientos vividos y a partir de la influencia de los autores leídos y los recuerdos que sobrevienen al autor como estrellas fugaces en el devenir de la cotidianidad. Una identidad forjada después de la experiencia traumática a través de la resiliencia y con el sentimiento de haber pertenecido de algún modo a la muerte:

Une idée m'est venue, soudain [...] de ne pas avoir échappé à la mort, mais de l'avoir traversée. D'avoir été, plutôt, traversé par elle. De l'avoir vécue, en quelque sorte. D'en être revenu comme on revient d'un voyage qui vous a transformé : transfiguré, peut-être.

Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme (Semprún, 1994: 27).

Podemos apreciar por las palabras de Semprún esa descomposición de la identidad de la que hablábamos, que experimentó durante y tras la estancia en Buchenwald. La sensación del autor con respecto a la vida y la muerte es tan fuerte que la muerte cobra un sentido que abarca más que lo metafórico. Porque, de alguna manera, Semprún sí que experimentó la muerte: fue testigo de ella, fue perseguido por ella. Y la fragmentación de la identidad en cierta forma lo alejó un poco más de la vida, a la que hubo de acercarse décadas después de Buchenwald a través de la escritura.

8. Presente incierto frente a autocreación

La découverte de soi es un escrito filosófico sobre la autobiografía cuya primera redacción tuvo lugar en los campos de concentración nazis durante la guerra. En él podemos leer que : “La connaissance de soi serait à la fois le passé rendu intelligible et l'avenir prophétisé. Mémoire de mon être propre, plutôt que de mon activité passée. Présence de moi à moi-même qui me permet en même temps de m'assumer moi-même, de me mettre en œuvre” (Gusdorf 1948: 13). Estas palabras nos remiten a las circunstancias del sujeto narrador en el transcurso de la creación de la obra autobiográfica. ¿El ‘yo’ que experimenta el hecho narrado es el mismo ‘yo’ que lo narra *a posteriori*? Evidentemente, no. La evolución del individuo es un hecho, pues el ser humano es un ser pensante y en estado de constante transformación. Así, el individuo se halla oscilante en la corriente conformada por el pasado y el futuro, en la que, como bien afirma el autor citado, el primero se torna un callejón accesible gracias a la ejecución de la memoria, y el segundo se ‘adivina’ a partir de las conclusiones deducidas del pasado recordado y del presente experimentado. Sin embargo ¿Qué hay del presente en el voluble y efímero espacio-tiempo que se halla entre el pasado y el futuro? Sencillamente, nos encontramos ante la incertidumbre como toda respuesta. El peso del presente no viene dado tanto por sí mismo como por la significación que le damos.

En el contexto de la temporalidad, la narración se torna fundamental porque convierte el tiempo en medible, como afirma Delplanche: “Seul la mise en intrigue peut rendre compte de la mesure du temps, si l'on accepte que cette mesure ne peut être que perception subjective” (Delplanche, 2005: 42). Por tanto, ante la inmensidad del tiempo y sus enigmas, la escritura narrativa se convierte en una herramienta que descifra la temporalidad y, con ello, consecuentemente la identidad, porque a través del tiempo, en el

mismo tiempo, es como se forja la identidad, entre los sucesos del presente y los recuerdos del pasado. En ese sentido, la memoria vuelve de nuevo a ser el mecanismo imprescindible que aúna pasado y presente y, como Semprún afirma: “C’est la mémoire qui compte, qui gouverne l’obscurité foisonnante du récit, qui le fait avancer” (Semprún, 1994: 218).

En el caso de la obra sempruniana, en el contexto de la temporalidad, el presente del sujeto creador de la obra autobiográfica se compone de numerosos presentes, de diferentes ‘yoes’ que se encadenan. En el caso del autor que emprende la obra autobiográfica nos encontramos, además, ante dos presentes diferenciados: el histórico y el narrativo. Es decir, el momento en el que ocurren los acontecimientos que posteriormente se narrarán y el momento en que se narran dichos acontecimientos. De ese modo, en el contexto de la obra sempruniana, nos encontramos al Semprún testigo y superviviente del horror nazi, y al Semprún narrador de las experiencias a las que sobrevivió. Como resultado, “el sujeto histórico sempruniano es sinónimo de disgregación y multiplicidad, de una impersonalidad que lucha incesante y erráticamente por lograr la conquista identitaria” (Torres Rabassa, 2015: 121). La afirmación de la existencia de una lucha por la propia identidad, como podemos leer en las palabras de Torres Rabassa, dota al relato autoficcional de una naturaleza vital para el autor que lo desarrolla, ya que

El sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un yo, mediante el relato, a aquello que previamente carece de yo. El yo no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida (Catelli⁶, 2007: 226).

Las palabras citadas sintetizan la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricœur. Aunque será en la tercera parte cuando tratemos la cuestión de la narratividad, es importante este concepto para comprender cómo se forja la identidad en el relato sempruniano. De acuerdo con la teoría ricœuriana, la

⁶ Catelli sintetiza en sus líneas la teoría sobre la escritura del yo de De Man, para quien la autobiografía se traduce en la recreación de la identidad en un contexto de ausencia de la misma.

identidad narrativa se forja mediante la escritura del relato, a través del uso de la narratividad. Hay que partir de que se distinguen dos tipos de identidad: *idem* e *ipse*, siendo la primera de ellas inmutable y la segunda variable a lo largo del tiempo y en función de las circunstancias (Camarero, 2011). Siendo la identidad *idem* inmutable, nos interesa aquí la ipseidad de la identidad del sujeto a través de su obra. En el caso de Semprún, la identidad narrativa se manifiesta a través de la ficcionalización del relato autobiográfico, que contribuye a la forja de la identidad del ‘yo’ como hombre, como ser humano, a través de la conjunción de los hechos históricos y de lo narrado tras la tergiversación de la memoria y el tiempo. Es el propio autor el que decide, por tanto, los mecanismos de reinención que contribuyen al renacer tras la experiencia del trauma, al encuentro consigo mismo. El autor objeto de este estudio explica lo siguiente a este respecto:

Je ne parviens pas par l'écriture à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration du présent. Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp (Semprún, 1994: 219).

A partir de las palabras citadas podemos entender por qué hablamos de reconstrucción o reinención del ‘yo’ y no de una recuperación propiamente dicha de la identidad. Porque no se trata de un regreso ontológico al lugar del que se partió –eso lo dejamos para la identidad estática–, sino de una construcción del sujeto de su identidad mutable, que ha sido despedazada. De manera que, de acuerdo con la idea de las líneas citadas en el anterior párrafo, podemos afirmar que el sujeto narrativo se crea a sí mismo durante el transcurso de la escritura autobiográfica o autoficcional. Esta reconstrucción de sí emerge como resultado del proceso de deshumanización experimentado por los supervivientes de los campos de concentración, y en concreto, por el autor de *L'Écriture ou la Vie* en Buchenwald. Podemos encontrar un buen ejemplo de esa deshumanización y de la necesidad de la búsqueda de la propia identidad en *Le grand voyage*

(1963), la primera de sus novelas autobiográficas referentes a la etapa de la barbarie nazi:

Nous étions rassemblés, trente mille hommes immobiles, sur la grande place d'appel, et les S.S. avaient dressé au milieu l'échafaudage des pendants. Il était interdit de bouger la tête, il était interdit de baisser les yeux. Il fallait que nous voyions ce camarade mourir. Nous le voyions mourir. Même si on avait pu bouger la tête, même si on avait pu baisser les yeux, nous aurions regardé mourir ce camarade (Semprún, 1963: 61).

Las palabras anteriores ponen de relieve no solo la pérdida identitaria del sujeto, sino el rol de testigo de los supervivientes que vieron morir a sus camaradas, como expresa el autor. Dicho rol se traduce, como podemos deducir de las palabras del autor de *Le grand voyage*, en una especie de compromiso con los camaradas que perecieron en el campo, un compromiso de vida y de memoria, de dotar de voz a aquellos que la perdieron para siempre ante aquellos que la perderían durante las décadas venideras debido a la experiencia traumática. En este punto es donde resulta interesante retornar a la idea de verdad en la empresa autobiográfica, al comprender el proceso de autoconocimiento que experimenta el sujeto creador del discurso autobiográfico y, por ende, de su propia identidad, de sí mismo. O, mejor dicho, más que a la idea de verdad, a su relevancia en realidad, a su verdadero trasfondo en los relatos autobiográficos. En el caso de la obra sempruniana, ¿acaso importa realmente si los hechos narrados ocurrieron con la exactitud narrada? ¿Acaso Semprún habría quedado como un mentiroso para con la humanidad si se hubiera comprobado cada hecho y se hubiera demostrado que muchos jamás tuvieron lugar con la veracidad narrada en las líneas semprunianas?

Nada más lejos de la realidad, ya que el lugar de la ficción en el relato autobiográfico de Semprún no lo convierte en falso testimonio, sino en un testimonio más íntimo y personal, porque surge tanto de los hechos ocurridos y las experiencias vividas, como de las emociones experimentadas por el autor y convertidas en ficción para expresarlas del mejor modo

posible y a su manera. Esta idea se sostiene con las propias palabras de Semprún, quien afirma que: “la vérité essentielle de l’expérience, n’est pas transmissible” (Semprún, 1994: 167). Las palabras citadas confirman, por tanto, que podemos hablar de ‘verdad’ en el relato sempruniano, ya que la verdad absoluta, la verdad objetiva, sería inenarrable, pero cualquier forma de convertir una verdad inenarrable en narración resulta válida si el mensaje se transmite y si el autor logra reconstruir su identidad. En ese sentido Semprún, al emprender su autobiografía, reconstruyó su vida, renació y vivió la denominada revolución espiritual de la que hablaba Gusdorf, cuyo pensamiento expresa Camarero con las siguientes palabras:

El destino del hombre es construir siempre una nueva existencia y por tanto, una nueva historia; la autobiografía es la revolución espiritual del escritor convertido en sujeto y también en objeto de la escritura (Camarero, 2011: 41).

De ese modo, Semprún se redescubre a sí mismo conforme su pluma va erigiendo una obra literaria con los fragmentos vividos, recordados, pensados y tamizados por las emociones del pasado, del presente –el momento de la escritura– y el futuro, que aún no ha sido pero que podemos imaginar y desear, por lo que también se ve involucrado en la empresa autobiográfica ya que, de alguna manera, interfiere en nuestro presente. También interfiere, por otra parte, la mirada de los demás: somos quienes creemos ser y quienes los demás creen que somos: somos el resultado de la mirada propia y la ajena. Semprún habla de ello en *Le grand voyage* al saberse mirado y, por tanto, reconocido de algún modo, bajo la mirada ajena, en este caso la de los alemanes que lo mantenían prisionero en el campo de concentración de Buchenwald:

Ce que nous sommes, nous le serons, quel que soit le regard posé sur nous par ces badauds allemands. Mais enfin, nous sommes aussi ce qu’ils imaginent voir en nous. Nous ne pouvons pas totalement négliger leur regard, il nous découvre aussi, il met à jour aussi ce que nous pouvons être (Semprún, 1963: 154).

A través de las palabras citadas Semprún pone de manifiesto la importancia de la mirada ajena para el proceso de autoconocimiento. El autor utiliza el término *imaginent*, y no *croient*, de manera a expresar que la certeza del conocimiento que procede de la alteridad no existe, pero sí lo que se deduce, lo que se imagina, a través de la mirada que conecta dos identidades y contribuye al conocimiento de cada una de ellas.

Esa mirada ajena, por tanto, nos descubre parte de nuestra identidad presente y la posibilidad de nuestra identidad futura, porque de alguna forma nos determina en gran medida. El pensamiento del autor no es sino un reflejo de algo que ocurre, de hecho, en la sociedad: la mirada ajena nos determina en gran medida, nos dice quiénes somos y nos determina para lo que podemos o no podemos llegar a ser. Las miradas ajenas en la obra sempruniana son múltiples y todas se concentran en sus textos. Se trata de las mismas miradas de las que hablábamos en el anterior apartado al tratar sobre la reinvencción identitaria: la mirada del autor que influye a Jorge Semprún, de su camarada, del que sobrevive y del que perece, del lector. Así, la mirada del otro influye tanto en el conocimiento de sí como en la reconstrucción de la identidad, como deja entrever Semprún en *L'écriture ou la vie*: “C’est moi qui lui appartenais, plutôt, puisqu’elle était la vie et que je voulais appartenir à la vie, pleinement. Elle a réinventé pour moi, avec moi, les gestes de la vie” (Semprún, 1994: 201). Podemos ver cómo la inclusión de otras figuras, en este caso de una figura femenina, Odile, en el relato, está más bien motivada por lo que supone la presencia de esa persona en la vida del autor. Incluso podemos citar aquí la mirada del propio autor, quien puede observarse a sí mismo desde la alteridad en distintos espacios y tiempos, y también desde la ausencia y la imposibilidad de una identidad estable.

En ese contexto, resulta comprensible que la autocreación del sujeto solo sea posible mediante la escritura ficticia. Por supuesto, esta idea no destierra el hecho de que la empresa autobiográfica es un ejercicio de conocimiento del ‘yo’. Cuando uno escribe su propia historia, se conoce a sí mismo y al

mundo en el que vive. Se conoce en su pasado, en su presente y se imagina con otras perspectivas en su futuro. Pero, al ficcionalizar el discurso autobiográfico, uno puede imaginarse también en su pasado y en su presente, alterar la historia, imaginar y recrear los ‘¿y si...?’ que alguna vez nos acechan a todos. “No en vano, la ficción supera a la realidad porque es capaz de añadirle la dimensión de lo potencial, pues abarca la realidad como fue y además como pudiera haber sido” (Sánchez Zapatero, 2013: 9). De ese modo es como el ser humano puede alcanzar la plenitud cognoscitiva, al abordarse a sí mismo desde diversas perspectivas no solo espaciotemporales, sino trascendentales: desde la imaginación, el deseo, la duda, los recuerdos opacos y translúcidos, el autor puede acceder a pasadizos en los que no podría entrar partiendo únicamente desde el hecho histórico. Así, como explica Gusdorf:

Las perspectivas temporales parecen, de esta manera, agregarse e interpretarse en una comunión en el autoconocimiento que reagrupa al ser personal más allá y por encima de su duración temporal. La confesión adquiere el carácter de una confesión de valores, de un autorreconocimiento, es decir, de una opción a nivel de esencias (Gusdorf, 1991: 14).

Las palabras de Gusdorf se pueden interpretar como una libertad absoluta del autor de la autobiografía con respecto a sí mismo y a su obra. El autor puede fluir entre los diversos tiempos y espacios, puede hacerse y deshacerse a su manera, puede hacer uso de cualquier recurso sensorial o mental que se le ocurra o le apetezca. Escribiendo sobre sí uno no puede atenerse solo a los hechos narrados. Va y viene por los hechos queridos, pensados, pretendidos, imaginados, negados. Piensa en quién es desde quien es y tiene, por ese hecho, un determinado carácter crítico específico que tiene en cuenta su cultura, su universo, su formación, sus intereses, su sentido de la vida. En ese sentido, y tras el recorrido realizado por los engranajes de las características autobiográficas y autoficcionales de la obra sempruniana, podemos llegar a la conclusión de que el relato

concentracionario de Semprún no es un acto autocognoscitivo, ni autobiográfico.

Tampoco es un simple recuento histórico ni un ejercicio de la memoria. Las obras que componen la literatura concentracionaria sempruniana constituyen un acto de autocreación de Semprún, entendiendo el concepto de *autocreación* en todo su esplendor y en su contexto. Los libros de Semprún son una tarea, una empresa de escritura que, mediante una serie de piezas bien encajadas, conforman un puzle donde el autor, irreconocible en el presente incierto, logra reconocerse. Así, Jorge Semprún como hombre reconoce su existencia en el mundo a través de los mecanismos de reunificación y transcripción o transformación de los fragmentos vividos y recordados:

Mais j'anticipe quelque peu : on aura déjà constaté cette habitude et on me l'aura pardonnée. J'accepterais même qu'on la qualifiât de manie. Ou de tic. En revanche, si on parlait de cette procédure narrative comme d'un truc rhétorique, je ne serais pas d'accord. Parce que cette façon d'écrire dans le va-et-vient temporel, entre anticipations et retours en arrière, m'est naturelle, dans la mesure même où elle reflète –ou révèle, qui sait ?– la façon dont je m'inscris, corporellement, mentalement, dans la durée (1998: 217).

Pero, como sus palabras reflejan, no solo se conoce a través de la recomposición de los fragmentos de su memoria, sino que el modo en que lleva a cabo esa recomposición es fundamental para el proceso catártico del autor. En ese sentido, si el relato narrativo sempruniano posee los efectos que se esperan de él es porque Semprún, entre el aparente desorden, ante el caos *a priori* que emerge de sus páginas, establece un orden de reconstrucción, como él mismo indica. Además, la diversidad de herramientas y mecanismos de los que dispone Semprún son tantos que las posibilidades de su escritura se convierten en infinitas.

En ese sentido, la versatilidad es una herramienta imprescindible para que el autor logre su tarea y para que el lector la comprenda: los juegos

espaciotemporales, narrativos y simbólicos siembran la obra sempruniana de un estilo único e inconfundible, y a través de esos juegos es cuando el autor logra realizar su tarea de autocreación. Mediante la empresa autobiográfica, Semprún se encuentra a sí mismo en medio del abismo, redescubriéndose como un ser humano renovado, expiado y resiliente. Esa relación entre el pasado y el presente, entre quienes fuimos y la incertidumbre de quienes somos en el presente y quienes seremos en el futuro, es expuesta por Gusdorf basándose en una interesante cita de Lequier:

La confesión del pasado se lleva a cabo como una tarea en el presente: en ella se opera una verdadera autocreación. Bajo el pretexto de presentarme tal como fui, ejerzo una especie de derecho a repetir mi existencia. «Hacer, y al hacer, hacerse»: la bella fórmula de Lequier podría ser la divisa de la autobiografía, la cual no puede recordar el pasado en el pasado y para el pasado (Gusdorf, 1991: 13-14).

La autocreación se torna en el contexto autobiográfico en un acto imprescindible, dado el curso que sigue el relato autobiográfico. Es decir, el autor de la autobiografía, o de la obra de ficción, no puede escapar del proceso de autocreación de ninguna manera, porque dicho proceso es inherente a la empresa autobiográfica, debido a que el autor se piensa a sí mismo en el pasado y desde el pasado, pero en el contexto del presente y con una proyección involuntaria hacia el futuro. No puede escapar, además, porque la escritura forma parte de la resiliencia y a la vez que reabre heridas las va calmando, convirtiéndose en una especie de necesidad para el hombre traumatizado que precisa ser curado:

Tout recommencerait tant que je serais vivant: revenant dans la vie, plutôt. Tant que je serais tenté d'écrire. Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais le malheur de la mémoire. Bien au contraire : il l'aiguillait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable. Seul l'oubli pourrait me sauver (Semprún, 1994: 171).

Siguiendo las palabras de Semprún, es evidente que el peso positivo de la escritura es superior al dolor de la memoria, porque el resultado está en su prolífica obra. Ante lo que ocurre con el recuerdo y su intervención en la empresa autobiográfica como parte de la autocreación, surge por tanto la necesidad de convertir el dolor en experiencia que posibilite la reconstrucción de la identidad. La mezcla de ese dolor con la sensación catártica de la escritura da lugar al planteamiento de paradojas como la siguiente: “Je ne pourrai pas vivre tout le temps dans cette mémoire [...]. Paradoxalement, du moins à première vue, à courte vue, je reviendrai à ce souvenir” (Semprún, 2001: 199). El recuerdo, a pesar de su intento, es inolvidable.

Ahora bien, el proceso de autocreación no destierra al ‘yo’ del pasado para constituir un nuevo ‘yo’, sino que se produce una especie de simbiosis, a partir de la cual el hombre del pasado y el del presente se rinden cuentas mutuamente. Por eso la autocreación cobra su significado más intenso en la autoficción, donde el individuo del pasado y el del presente no son quienes fueron y son, sino quienes el autor quiere que sean. Por eso, en la obra de autoficción sempruniana no hallamos al Jorge Semprún que experimentó la barbarie en Buchenwald, sino al Semprún que el propio Semprún quiere mostrarnos, y quiere mostrarse a sí mismo. En ese contexto, hallamos pasajes como el siguiente que demuestran el juego de temporalidad resultado de las reflexiones semprunianas que alternan el pasado y el presente: “Dans quinze ans, quand j'écrirai ce voyage, ce sera impossible. Tout au moins, j' imagine. Les choses n'auront pas seulement un poids dans la vie, mais aussi leur poids en elles-mêmes. Dans quinze ans, les souvenirs seront moins légers” (Semprún, 1963: 35).

Porque solo él conoce, en el momento de escritura, lo que quiere saber y en qué se quiere convertir, y por eso es él quien decide los medios que debe utilizar para transmitirnos su autocreación. En su caso, no encontramos un protagonista en el papel de víctima, aunque realmente lo fuera, ni crítico o detallista con los acontecimientos terribles que experimentó o de los que fue

testigo. La obra sempruniana es un resultado de un proceso de expiación, de autocrítica y de renovación catártica, que forma parte de la labor de resiliencia que el autor hubo de realizar para sobrevivir emocionalmente al trauma del campo de concentración, que fue el que más le marcó. De ese modo, el Semprún de las novelas concentracionarias es un hombre que trata de reinventarse y de construir la identidad que le haga comprender la extraña tez de la felicidad, a menudo presente en medio del dolor y ausente en momentos de la liberación como el de la escritura. Aunque no forma parte de nuestro corpus seleccionado, en *Federico Sanchez vous salue bien* hallamos un fragmento que expresa la idea de la problemática identitaria posterior al trauma de Buchenwald:

J'avais été obligé de redevenir moi-même. De le devenir, plutôt, car je n'avais pas encore été vraiment moi-même. Je n'avais été moi-même, en tout cas, depuis mon Jorge Semprun : déterritorialiser l'écriture retour de Buchenwald, que comme un projet incertain, un rêve confus. Je ne pouvais être moi-même, en vérité, qu'en tant qu'écrivain et l'écriture m'avait été rendue impossible. Il m'avait été impossible de devenir moi-même (Semprun, 1993: 25-26).

Una problemática que el narrador expone una vez ya superada y comprendida la necesidad de la escritura para el proceso resiliente. En *L'Écriture ou la Vie* hay un pasaje que representa la idea de la felicidad sempruniana a través de quienes podemos comprender por qué la escritura autoficcional supone un acto de autocreación, de reconstrucción catártica de la identidad:

J'avais éprouvé un déconcertant bonheur à les écrire, quel que fût celui de l'écriture, ainsi qu'il advenait chaque fois qu'il était question de ce passé. Comme si la mémoire, paradoxalement, redevenait vivace, vivifiante, l'écriture fluide (quitte à en payer le prix ensuite, très lourd, exorbitant peut-être, les mots davantage aisés et ajustés, dès que cette mort ancienne reprenait ses droits imprescriptibles, envahissant le plus banal des présents à n'importe quelle occasion (Semprun, 1994: 233).

Y es que, a través de la escritura, Semprún se parece a sí mismo y, continuando con la metáfora del alumbramiento, experimenta tanto la felicidad de la madre que ve a su hijo por primera vez como el vacío inexplicable y extraño que se siente tras el momento de dar a luz. Por eso, al igual que una relación madre e hijo, la relación de Semprún con sus novelas de autoficción, que es la misma que la del ‘yo’ como individuo y la del ‘yo’ narrador, es compleja, pero grandiosa y magnética. Ello ocurre a causa de la experiencia frente a frente con la muerte, como el autor expresa en *L'écriture ou la vie*: “Je n'avais pas vraiment survécu. Je n'étais pas sûr d'être un vrai survivant. J'avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie” (Semprún, 1994: 183). El término *traversé* lo resume todo: Semprún se convierte en superviviente a la muerte, al trauma y al silencio ocasionado por dicho trauma, y el resultado de esa supervivencia, su manifestación, es su obra literaria.

Semprún se alumbra a sí mismo en todos los sentidos durante su labor literaria, aunque esta no aporte siempre buenas cosechas y la miel y la hiel se alternen a menudo dado el dolor producido por los recuerdos y la memoria. Porque es una labor que a menudo reabre heridas, pero que a su vez las cierra. Podemos dar fin al recorrido por la autoficción sempruniana con palabras de Semprún, como no podía ser de otra manera, en las que podemos apreciar la síntesis de la complejidad de su obra y, por tanto, de su proceso de autocreación:

Depuis *Le grand voyage*, écrit d'une traite [...], les autres livres concernant l'expérience des camps vaguent et divaguent longuement dans mon imaginaire. Dans mon travail concret d'écriture. Je m'obstine à les abandonner, à les réécrire. Ils s'obstinent à revenir à moi, pour être écrits jusqu'au bout de la souffrance qu'ils imposent (Semprún, 1994: 241).

9. Conclusiones

Un relato de autoficción ofrece tantas posibilidades interpretativas como enfoques existen para abordar dicho relato. Por ello, lo que podemos deducir *a priori* de lo expuesto en los anteriores apartados es que, para profundizar en el conocimiento de la obra autobiográfica y, en concreto, de la obra de autoficción de Jorge Semprún, hemos de adoptar una perspectiva holística. En la autoficción confluyen diversos géneros, diversos mundos, diferentes ‘yoes’ y diferentes partes que se interrelacionan y que deben ser consideradas en conjunto para comprender el significado de la obra de nuestro autor. Es esa comprensión, además, la que nos sirve para adoptar la perspectiva idónea como lectores, para asumir nuestra responsabilidad de transmisores de un mensaje que se guardará para siempre en la memoria colectiva. Si no comprendemos lo que significan la verdad, la memoria, el tiempo en Semprún, podremos aproximarnos a su obra y su intención, pero jamás podremos profundizar en ella y la intencionalidad del autor se convertirá en finita para aquellos que no interpreten su mensaje.

Semprún contaba con apenas veinte años de edad cuando fue detenido y conducido al campo de concentración de Buchenwald. En la actualidad, parece que no comprendemos la significación del término ‘campo de concentración’ –¿quizás una cierta banalización? ¿tal vez la mirada hacia otro lado con el paso de los años y el peso de la historia?– más allá de lo que en nuestra cultura y nuestro imaginario se proyecta. Sin embargo, en un esfuerzo de empatía y desde la voluntad de reconocernos e identificarnos en ‘el otro’, imaginemos. Imaginemos a un joven veinteañero procedente de una familia de clase burguesa, huérfano de madre en su tierna infancia –con ocho años afrontó el primer gran proceso de resiliencia de su vida–. Un joven idealista, comunista y europeísta, exiliado junto a su familia en Francia y reacio contra la barbarie nazi, participante de la resistencia contra

dichos bárbaros. Sigamos imaginando. A ese joven lo detienen, lo torturan, lo despojan de todo lo que un ser humano puede ser despojado: la libertad, la humanidad, la individualidad, la vida espiritual y emocional. La identidad. La experiencia en el campo de concentración cambió la vida de cada uno de los supervivientes. Pero, a diferencia de otras experiencias dolorosas o traumáticas, la barbarie nazi anuló la identidad individual y colectiva de cuantos fueron arrastrados por las puertas de los campos. La ausencia de libertad, de derechos, de privilegios, mortifica; pero la ausencia de identidad mata. Por eso, no se puede decir que los supervivientes de Buchenwald fueran completamente supervivientes. ¿Qué eran entonces? ¿En qué se convierte un ser humano despojado de su identidad? ¿En qué o quién se convirtió Semprún tras la liberación? El autor de *L'Écriture ou la Vie* se respondió a sí mismo mediante la escritura de sus obras de autoficción. Y la grandiosidad de la obra sempruniana reside en que a través de ella descubrimos la afirmación de la duda constante sobre la identidad del ser humano como hombre y como especie. Más allá de la angustia vital que produce el saberse despojado de la certeza de la identidad, Semprún abre las puertas hacia la satisfacción que puede producir el reconocimiento de la incertidumbre como parte esencial de la vida. Se trata de la tranquilidad que otorga el saberse irreconocible, difuminado, y el saber que la duda existencial es un rasgo humano, bien proceda de la comprensión de la identidad o de otras cuestiones universales. Por esa razón la verdad, que *a priori* puede parecer un concepto frágil y ambiguo en la obra sempruniana, cobra una connotación trascendental cuando el lector lee entre líneas.

La verdad no reside en los acontecimientos, sino en el mensaje que podemos extraer del discurso sempruniano. Pero, ante todo, si algo puede resultar evidente a la hora de considerar y exponer las conclusiones de esta primera parte de nuestro trabajo, es que para entender la obra de Semprún debemos de partir de la base de que el ser humano es un ser mutable y en constante evolución. Se trata quizás de una sentencia obvia, pero solo basta hacer una breve revisión bibliográfica para comprobar que, a menudo, no resulta una idea tan aparente. En nuestro afán posesivo de nosotros mismos,

del mundo y de nuestra naturaleza humana, a menudo partimos de las bases equivocadas a la hora de conceptualizar dicho mundo. Si la verdad, el tiempo, o la memoria, entre otros tantos conceptos, no se pueden poseer, no se pueden abarcar mínimamente en su plenitud, ¿cómo podemos permitirnos el lujo de dar por hecho su posesión para realizar sentencias sobre dichos conceptos y sus funciones e importancia en diversos ámbitos de la vida humana?

Es cierto que, más que un lujo, puede ser nuestra angustia existencial la causante de que queramos asumir ideas platónicas. Pero si nos hallamos en las cavernas, continuando con la referencia a Platón, es desde ahí desde donde debemos partir, y no desde un lugar observado, intuido, pero incognoscible. De ese carácter incognoscible de los conceptos mencionados surge la idea de la mutabilidad y evolución del ser humano. Y de ahí debemos partir para entender la obra sempruniana de autoficción, porque toda ella es una constante autocreación en base a los conceptos universales. En ese contexto, y en relación con la mutabilidad y la finitud humanas, la gran verdad que podemos extraer del mensaje de Semprún no es sino el carácter efímero de la propia identidad, y la aceptación de dicho carácter efímero como parte del ser humano.

No obstante, la aceptación de nuestra esencia fugaz no es un trayecto sencillo, por lo que el ser humano debe jugar con las cartas que tiene para asimilar su complejidad ontológica y su destino. Entre esas cartas, el tiempo es una herramienta fundamental para dicha asimilación que, en la obra de Jorge Semprún, cobra una importancia trascendental. Semprún deconstruye las estructuras temporales de la realidad para inventar nuevas estructuras en sus relatos autoficcionales, donde el tiempo se difumina porque el autor le despoja de la capacidad de definir su identidad. Así, el pasado, el presente y el futuro constituyen una vía por donde fluyen los recuerdos, los pensamientos, lo dicho y lo silenciado, lo anhelado y lo temido. Y en esa amalgama, la identidad se difumina junto con la concepción lineal del tiempo. Se ramifica y se distribuye entre todos los espacios, tiempos y

perspectivas posibles. En ese escenario, la tarea que Semprún se propone es hallar todas esas identidades perdidas, que divagan por los rincones de la memoria. Y por fin, el resultado final no es el hallazgo de dichas identidades, sino la ansiada asimilación de la imposibilidad de reconciliarlas todas y de agruparlas en una sola.

La obra de autoficción de Semprún, por ende, quizás no contenga datos ni historias exhaustivos de la vida del autor, ni una historia cronológica propia de lo que se espera en un discurso autobiográfico tradicional. Pero sin todo ello, contiene más verdades sobre el sujeto creador de las que podría contener cualquier otra obra autobiográfica. Se trata de verdades universales que dotan al discurso de un afán de universalidad y que hacen que dicho discurso constituya una parte de la memoria colectiva. Curioso cómo se retroalimentan la memoria colectiva y el discurso sempruniano. Porque la primera fundamenta en gran medida al segundo y el segundo forma ya parte de la primera.

De nuevo, en la obra sempruniana no encontramos su historia biográfica, sino la historia de la búsqueda identitaria en el contexto y a través de determinados momentos trascendentales para el sujeto creador y para la especie humana. Así podemos comprender lo fácil que al lector de la obra de Semprún le puede resultar identificarse. No por el hecho de la similitud en ciertos acontecimientos o pensamientos, sino por el vacío existencial y el remedio contra dicho vacío que hallamos entre las páginas de Semprún: la aceptación, siempre la aceptación de la ausencia de unanimidad identitaria en lugar de la búsqueda infinita, infructuosa y frustrante. Y en el contexto de ese vacío, uno se encuentra poco a poco y se va llenando mediante recuerdos que le recomponen. Así, al igual que Jorge Semprún, nos vamos reinventando según los momentos vividos y los recordados, y mediante la lectura de su obra autobiográfica, podamos quizás acercarnos un poco más a la idea de que la reinvención es constante y eterna. Para no juzgarnos a nosotros mismos. Para no juzgarle a él ni a nadie en proceso reinventativo.

Lo cierto es que a Semprún se le acusó de muchas cosas. Probablemente, de nuevo arrastrados por ese afán de posesión, aquellos a los que Semprún dejaba atrás para tomar otros caminos se sintieran ofendidos porque ya no le poseían. Y claro, resulta más fácil señalar con el dedo acusador que admirar al que se va en medio del sentimiento de abandono. Al que se va o al que sentimos que colabora con el enemigo – habría que ver– porque no podemos entender que quizás es eso o la muerte – por decir–. Y que es muy sencillo tener ideales sobre el papel, o reivindicar desde la unidad de un grupo. Pero cuando los ideales se encuentran frente a frente con el enemigo, también es sencillo que en ese escenario prime nuestra vida, nuestro instinto de supervivencia, en detrimento de los ideales. Semprún, como intelectual y como gran lector, sabría de estos sentimientos y era consciente de que había hechos en su vida susceptibles de duda para el resto. Por eso, en la obra sempruniana no encontramos a un hombre víctima de los acontecimientos, sino a un ser humano redentor de sí mismo, que expía la culpa que pueda sentir por haber tomado decisiones equivocadas, aunque fuera totalmente excusable el hacerlo... o aunque no lo fuera y, simplemente, errase como cualquier ser humano.

La parte de esta tesis que concluye ha querido tener en cuenta los estudios más relevantes que se han hecho en el campo del análisis de la autobiografía y, al amparo de los pensadores más importantes en este campo: Lejeune, Gusdorf, Ricœur, Camarero, Loureiro y cuantos de su mano se han adentrado en la obra sempruniana aportando su parte de luz en la terrible sombra que todavía proyecta el fenómeno del fascismo europeo de la primera parte del siglo XX, hemos querido dejarnos acompañar y acompañar al Semprún de sus preciosos y preciados textos para, con él, aprender a mirar desde su prisma y comprender desde sus razones filosóficas y literarias utilizando sus propios argumentos.

II Resiliencia

La liberté, c'est ce que nous arrivons à faire avec ce qu'on nous a fait.

Jean Paul Sartre

Pour que vive la liberté, il faudra toujours que des hommes se lèvent et secouent l'indifférence ou la résignation.

La Fayette

1. Los hechos y sus consecuencias

Según Cyrulnik (2008) es prácticamente imposible que un individuo comprenda desde el punto de vista teórico (y desde el práctico) las circunstancias que vive cuando tienen lugar los acontecimientos traumáticos. Existen varias razones para esta incapacidad como pueden ser la edad, la vulnerabilidad, el hecho de no poder imaginar que las cosas hayan podido llegar a ser como son y no de otra manera y también se da el reflejo de un entorno paralizado y ausente que no sospecha que haya elementos para el trauma. Así, el protagonista de las experiencias traumáticas suele estar fuera de juego y le faltan siempre los elementos de juicio y de actuación que le permitirían poder hacer frente. El dolor, que se convierte en única experiencia vital anegando cualquier otra parcela de entendimiento, hace imposible una actuación efectiva.

Lo que surge en ese caso por parte del sujeto es un quehacer mental de ‘ajenación’⁷ en lo tocante al hecho que se instala en el centro del individuo permitiéndole la supervivencia a corto plazo. A este respecto, Cyrulnik (2008) relata la experiencia de un niño que había sido apaleado y encerrado en el sótano por su padre: “Dehors, il s'est étonné de ne rien ressentir. Il voyait bien que le beau temps rendait les gens souriants, mais au lieu de partager leur bien-être, il s'étonnait de sa propre indifférence” (Cyrulnik, 2008 : 22). Este es un claro ejemplo de la incapacidad afectiva y emocional ante la experiencia del dolor traumático. Pero ese no sentir nada no es la muestra de la ausencia de daño, sólo indica el efecto de sorda anestesia que necesariamente ha de instalarse en el centro afectivo del sujeto pues no le

⁷ Partiendo de que ‘ajenación’ y ‘enajenación’ son sinónimos aunque con una distinta temporalidad en su uso, hablamos aquí de ‘ajenación’ en el sentido filosófico en que el individuo necesita desdoblarse y reconocerse fuera de sí: *Soi-même comme un autre*, ‘en tant qu’un autre’, atendiendo a la obra de Paul Ricœur (2015).

queda más remedio que aprender a vivir de nuevo una vida distinta en todos los aspectos.

Por eso, la pérdida de la madre a una edad más que temprana (siete años) constituye uno de los factores clave en su experiencia de la sucesión de pérdidas vividas por Jorge Semprún. Este dato, que constituye sin que esté explícito el núcleo del drama de *Adieu vive clarté...*, (Semprún, 1998) es, por una cuestión cronológica, el primer desgarró fundamental que experimenta nuestro protagonista, nuestro autor. Una prueba de que su infancia es objeto de trauma sería el hecho de que el libro en el que cuenta su vida antes de Buchenwald data de 1998, por tanto, ve la luz cuando Jorge Semprún tiene ya 75 años. Como ejemplo de la estela que deja la experiencia del trauma, en Semprún podemos leer una minuciosa descripción del rostro de su madre en una fotografía de grupo que concluye diciendo: “Voilà les seules traces visibles, matérielles en quelque sorte, de l’existence de ma mère” (1998: 47).

Pero no es la única pérdida habida en su infancia, puesto que en 1936, el 18 de julio exactamente, se queda sin Madrid, sin abuelos, sin idioma, sin esa particular identidad que todo individuo comporta en sus costumbres, en sus lugares, en sus sabores y olores, en fin, en todo ese patrimonio formado por los aconteceres rutinarios que están en la base de lo que constituye más profundamente a un ser humano en ese su ser material. Y todo eso le es arrebatado a la edad de doce años de una forma tan exhaustiva como definitiva:

Hors le souvenir, et l’imaginaire que celui-ci puisse encore mettre en branle, tout le reste a disparu de l’appartement de la rue Alfonso XI, abandonné aux housses blanches et à la naphtaline, pour les vacances de l’été 1936, dans un quartier résidentiel voué à la vindicte et au pillage populaires. [...]. Pas un seul meuble, pas un seul objet, ni livre ni photo de famille, n’aura survécu à ce naufrage (Semprún, 1998: 47).

El término *nauffrage* utilizado por Semprún describe la desolación, el sentimiento de desarraigo y extravío que el autor sintió al experimentar el primer exilio. Un sentimiento que le acompañaría durante toda la vida y que se reflejaría en todas sus obras, de un modo u otro. Aunque es en *Adieu, vive clarté...* donde podemos conocer mejor la primera juventud de Semprún, el inicio de un carácter resiliente y las causas que lo motivaron a ser así. La cita, de hecho, pertenece al libro mencionado, repleto de narraciones de las etapas tempranas de la vida en la que el autor reflexiona sobre su pasado, sobre sus inicios y sobre los sentimientos que siempre le acompañaron y que gestionaría a partir de la gran experiencia traumática que le marcó. Las palabras citadas, a través de las que el lector puede percibir esa sensación de abandono, de pérdida, de desarraigo, se encadenan mostrándonos al hombre sin identidad, al niño/joven abandonado.

Ya una vez acontecida la experiencia del exilio, hallamos a un Semprún privilegiado, aunque carente durante la adolescencia, en La Haya primero y después en París, a cargo de cualquiera y de nadie en las Redes de la Solidaridad para con los refugiados españoles; carente aunque privilegiado a partes iguales (totalmente ambos), deudor de lo que obtenía por méritos ajenos o por méritos propios, férreo lector impenitente, férreo aprendiz de un idioma francés sin acento (que hiciera prevalecer su ser más íntimo de extranjero para sí y que le hiciera pasar desapercibido en su diferencia). Según Cyrulnik:

Lors des accidents de la vie, quand le lien se déchire, ces enfants-là ont du mal à trouver dans leur nouveau milieu les éléments nécessaires à la reprise de leur développement. Il leur faut rencontrer des adultes assez talentueux pour leur tendre des perches, malgré leurs difficultés d'attachement (2008:78-79),

para permitir que puedan tejerse una resiliencia. Sin duda alguna, como queda patente en sus escritos, Jorge Semprún tuvo varios y buenos mentores que le impulsaron a salir adelante, pero eso no es más que la muestra de que se daban en él las circunstancias de soledad traumática que hacían necesario

un camino de superación, de resiliencia: “-Lisez, continuez de lire, à propos et hors de propos, comme vous semblez déjà le faire!” (Semprún, 1998: 102) le dijo sin preámbulos el director del Lycée Henri-IV para aconsejarle sobre el método mejor para trabajar en un verano de los estudios finales de bachillerato.

Pero se produce la ocupación nazi en Francia. Cabe imaginar que ya no va a ser cuestión de seguir estudiando cuando el estado francés está consintiendo que los hombres extranjeros sean reclutados como mano de obra para trabajar en los llamados campos de trabajo. Jorge Semprún, afiliado al PCE en el exilio, entrará a partir de ahí en contacto con los FTP-MOI⁸ para posteriormente actuar en la red *Jean-Marie Action* que participa del trabajo de *Buckmaster*⁹ en Borgoña recepcionando lanzamientos de armas en paracaídas y distribuyéndolas en los maquis de Yonne y de La Côte d'Or. Las personas que arrastran un trauma “remanient l'image d'eux-mêmes par l'action extrême et par la réflexion grave. Pas par l'humour. Le plus souvent, ils s'engagent dans des actions militantes contre le parti des bourreaux” (Cyrulnik, 2008: 201). Las decisiones ideológicas y políticas de Semprún a lo largo de su vida confirman las palabras de Cyrulnik. Jorge Semprún fue un activista político que desplegó su idealismo activamente y en todo su esplendor.

No niega el autor en sus escritos ese particular momento de su vida que le lleva al arresto, a la tortura, y al campo de trabajo de Buchenwald y que, además, le lleva al terrible trauma de la supervivencia. Hay que pensar que, más bien, cada paso que daba era una prolongación natural e inminente de cada paso previo y su consecuencia. El hecho mismo de no tener un comportamiento pasivo en esas etapas sucesivas hasta la liberación (11 de abril de 1945) refleja de algún modo que sabe cómo quiere hacer frente al desgarró, que no es la primera vez que se siente extraviado: “J'étais sorti de

⁸Francs-tireurs et partisans-Main-d'œuvre ouvrière immigrée (Francotiradores y partisanos-Mano de obra inmigrada).

⁹ Maurice Buckmaster, hombre de negocios y periodista británico fue durante la segunda guerra mundial jefe de la sección F del Special Operations Executive, sección que se encargaba de los actos de sabotaje y de apoyo a la Resistencia interior francesa.

la guerre de mon enfance pour entrer dans la guerre de mon adolescence, avec une légère halte au milieu d'une montagne de livres. J'étais à l'aise devant n'importe quel livre, devant n'importe quelle théorie” (Semprún, 1963: 103). De esta cita extraída de *Le grand voyage* se deducen dos ideas importantes que, además, vertebran la vida y la obra de Semprún. La primera de ellas es, como se ha mencionado, el reflejo del carácter resiliente del autor. Un hecho que confirma que la experiencia traumática de Buchenwald no fue, ni mucho menos, la primera a la que Semprún hubo de hacer frente y que el sentimiento de extravío era mucho anterior a esas circunstancias del campo que le marcaron.

La otra idea que se puede extraer es la de la importancia de la literatura: leer es su mayor actividad y recitar lo que más le interpela y sabe de memoria es siempre benéfico para su espíritu. Está viviendo una carrera contra las circunstancias en la que hay que procurar no ser vencido. Cabe añadir que “la sortie des camps n'est pas la liberté. Quand la mort s'éloigne, la vie ne revient pas. Il faut la chercher, réapprendre à marcher, à respirer, à vivre en société” (Cyrulnik, 2008: 23). La explicación de la vivencia de las guerras está mediatizada totalmente. Es un hecho que dificulta (o favorece) el estudio etológico del ser humano pues siempre se pueden encontrar argumentos para cualquier tipo de comportamiento de masas; un cierto ‘buenismo’ demagógico y capcioso pretende siempre, o casi, explicar lo inexplicable. Un desastre humano de primera magnitud va a ser explicado, resumido, comprendido y asumido como a vuelapluma porque seguramente los hilos de los que tensan los hilos son inamovibles. El conformismo pasivo de las masas lleva a la asunción de situaciones (in)humanas delirantes para las que se inventan justificaciones:

Si Auschwitz¹⁰ avait lieu aujourd'hui, il passerait au journal télévisé. Une chaîne montrerait la propreté des camps et la politesse des gardiens. Un journaliste voyou s'étonnerait de l'existence de cheminées incongrues dans un lieu destiné à libérer

¹⁰ Metonimia explícita para hablar de la totalidad del fenómeno de los campos de exterminio y/o de trabajo.

par le travail. Alors, le soir en ville, dans nos dîners d'amis, nous nous disputerions un peu, en buvant un bon vin (Cyrulnik, 2008: 162).

Estas palabras ponen de manifiesto esa justificación mencionada que los seres humanos inventamos ante el horror, ante lo incomprensible o lo inenarrable. La indiferencia, conseguir volverse indiferentes frente a la vida cotidiana infligida por terceros absurdamente justificados en su papel de dueños es para las víctimas, tomadas en su individualidad, la única salida. Es una necesidad imperiosa “quand le milieu est structuré par un discours ou par une institution qui rendent l'agression permanente” (Cyrulnik, 2008: 26). La cualidad de ‘permanente’ viene dada por el rasgo de ‘voluntad’ en el daño. Pues no es lo mismo que se trate de un ser humano que haga daño a otro ser humano o que la Naturaleza agrede (incluso de forma brutal); el hombre es asombrosamente indulgente con respecto a esas agresiones de la Naturaleza (Cyrulnik, 2008). Esto se explica porque el significado que se atribuye a los acontecimientos va a estar en consonancia con la construcción del aparato psíquico de los sujetos, y es algo que queda perfectamente evidenciado en *Quel beau dimanche !* (Semprún, 1980) donde la figura recurrente que sostiene el título original, en lengua francesa, es el impacto sensorial y estético de los remolinos de nieve cayendo sobre el recinto de Buchenwald en un día de descanso:

-Les gars, quel beau dimanche! A dit le gars.

Il regarde le ciel et il dit aux gars que c'est un beau dimanche.
Mais dans le ciel on ne voit que le ciel, le noir du ciel, la nuit du ciel, et plein de neige qui tourbillonne à la lumière des projecteurs.
Une lumière dansante et glacée (Semprún, 1980: 31).

Un aspecto el de la inclusión de lo sensorial en su obra que Semprún utilizó es precisamente el horror en forma narrable. En el contexto de la indulgencia, de la justificación para con nosotros mismos ante lo horrible de los acontecimientos, lo que dota a un acontecimiento inefable de un carácter de narratividad se convierte en un medio de apaciguamiento de los hechos y,

en el caso de Semprún, de resiliencia. No confundamos el uso de evocaciones sensoriales en la obra sempruniana con una mínima justificación de lo ocurrido en los campos, de la experiencia traumática. Más bien, dichas evocaciones constituyen un recurso para la superación del trauma, lo que supone el inicio de la forja de la identidad narrativa.

El punto de partida de la identidad narrativa de los individuos resilientes es precisamente el acontecimiento absoluto, la experiencia traumática, que se inscribe en la memoria con una precisión asombrosa: “Le trauma capture notre conscience et nous aveugle par la précision des détails. Cette trace imprégnée dans la mémoire fait retour dans les rêves et les rêveries” (Cyrułnik, 2008: 142). Precisamente el largo trabajo de reescritura de cada acontecimiento traumático, las variaciones narrativas hasta el encuentro del hecho que uno pretende haber vivido constituyen el mayor antídoto frente a la desesperación y la desesperanza pues “l'absence de représentation, le vide de sens, l'absurdité du réel rendait la torture encore plus forte” (Cyrułnik, 2008: 28). A este respecto se puede decir que la vocación de escritura de Jorge Semprún aparece en su infancia y no lo abandona. Su fuerza radicaba en la palabra y de forma especial en la palabra escrita. Su necesidad de lectura tan alimentada en respuesta a su necesidad de conocer y aprender en todas las facetas de su cronología, su cabeza estructurada para el rigor y el debate, la serenidad crítica con que es capaz de deducir e inducir y la constancia con que se mueve en la vida ordinaria dan como fruto una obra que se escribe y se reescribe en tantas otras como tantas y otras son las etapas hacia la conquista de su madurez, etapa en que iba a alcanzar la superación definitiva del trauma:

Je savais déjà qu'il faudrait détruire cette innocence de la mémoire. Je savais qu'il me faudrait revivre mon expérience de Buchenwald, heure par heure, avec la certitude désespérée de l'existence simultanée des camps russes, du Goulag de Staline. Je savais aussi que la seule façon de revivre cette expérience était de la réécrire, en connaissance de cause, cette fois-ci. Dans la lumière

aveuglante des projecteurs des camps de la Kolyma éclairant ma
mémoire de Buchenwald (Semprún, 1980: 433).

En ese sentido, la escritura se convierte en la justificación personal de Semprún para la superación del trauma, en la búsqueda de una comprensión por la que merezca la pena pasar el proceso postraumático. Porque en la vida de Jorge Semprún los acontecimientos traumáticos siguen apareciendo de forma sistemática. Es verdad que le toca lidiar con representantes de facciones ‘enemigas’ como también con representantes de facciones ‘amigas’ pasando en ambas por sospechoso: en sus seis escritos objeto de este estudio aparece de forma recurrente el hecho de que se le excluye a varias bandas: no es algo que le torture pues está más que acostumbrado a observar pensamientos monolíticos uniformes y uniformizantes por los cuales solo se puede ser, según se sea por cuna, de derechas o de izquierdas, bueno o malo, justo o injusto, capaz o incapaz, generoso o aprovechado, trabajador o vago, merecedor o arribista. Sin embargo, se da la circunstancia de que si Jorge Semprún es republicano y de familia republicana no es algo que se le pueda achacar. Aunque sí sus opciones. Todas sus opciones, porque todo hombre es libre de decidir desde qué prisma ve a los otros en sus ideales y puede decidir permanecer pasivo o decidir que en el París de 1939 él huye y se esconde o se hace colaboracionista o, por el contrario, entra en la Resistencia. Hay anécdotas sobradas en sus relatos sobre el recelo que despierta en los comunistas proletarios, con quienes comparte el campo como también la incrédula ironía en ciertos mandos a propósito de su suerte (maquis, prisión, tortura, campo de concentración) siendo los que son sus orígenes y siendo la que es su formación.

Pero el rechazo va más allá y llegará a ser expulsado (por méritos propios) del PCE en 1963. El pensamiento crítico despierta recelo pues resta seguridad a los que se establecen mediante ‘lo establecido’. Sin pelos en la lengua describe situaciones de abuso de poder en los estamentos que conforman el PC y explicita cómo es posible seguir avanzando en el escalafón a condición de no cuestionarse nada, de no cuestionar nada, a

condición de someterse al pensamiento único tanto en el fondo como en la forma y, sobre todo, en la forma. Se puede ver su sufrimiento con respecto a este tema e incluso llegar a pensar que vivió hasta empezar a disentir del PCE una suerte de síndrome de Estocolmo. Treinta años después presenta su expulsión de la manera siguiente: “Mais je n'en ferai rien. Je ne raconterai pas cet épisode de ma vie qui a changé ma vie. Qui m'a, d'une certaine façon, rendu à la vie” (Semprún, 1994: 278).

No contará el episodio (ya contado ampliamente en *Federico Sánchez vous salue bien*, libro que no forma parte del presente trabajo), pero sí que incidirá en la lucidez de su pensamiento, en la reconstrucción de su vida (por la escritura) a partir de unos hechos que demuestran a todas luces su compromiso con la sociedad desde la libertad de espíritu:

Même si ma raison avait alors triomphé dans nos discussions, si elle avait eu gain de cause, même si la majorité du comité exécutif – hypothèse tout à fait absurde – nous avait donné raison [...], cela n'aurait servi à rien. À rien d'autre que d'avoir eu raison, de pouvoir nous consoler ou nous satisfaire de ce fait (Semprún, 1994: 278).

A través de estas palabras se pone de manifiesto el pensamiento de Semprún para con la colectividad, que primaba a menudo sobre la propia individualidad. Que Semprún fuera expulsado del partido no implica que abandonara su ideología comunista. En la cita anterior se refleja ese espíritu de pacífica lucha, de rebeldía sumamente inteligente que acompañó al autor a lo largo de su vida y que se deja leer en su obra.

Algo había visto en Jorge Semprún sin duda Gouverneur Paulding, periodista estadounidense que junto con su familia acogería a la familia Semprún a su llegada a Bayona al inicio del exilio en 1936 cuando afirmaba, 25 años después y con ocasión de la publicación de *Le grand voyage* en los Estados Unidos, en un artículo ‘And a time to hate’ del 21 de mayo de 1964 en el *Reporter*:

Vers la fin de la guerre civile d'Espagne, écrivait-il, les Semprun, [...] en tant que rouges espagnols, ils provoquaient de la curiosité, de l'embarras, et un sentiment de malaise, comme s'ils apportaient avec eux une maladie contagieuse: le désastre qui les avait submergés dans leur pays. Certains d'entre eux, en tout cas le jeune Jorge Semprun, apportaient autre chose : une certaine répugnance à se soumettre, à être docile (Semprún, 1998: 273).

El hecho de que estas palabras sean citadas por Semprún demuestra la elevada conciencia que el autor tenía de sí mismo y hasta qué punto era consciente de su actitud de ir contracorriente. La rebeldía inteligente, como hemos señalado, caracterizó a Jorge Semprún toda su vida y contribuyó a su cura de la experiencia traumática.

2. Las dos etapas postraumáticas: lo maléfico y lo beneficioso

Si hemos visto en el capítulo anterior la necesidad de anestesiar el alma mediante la indiferencia para poder sobrellevar todo el dolor que se produce, gracias a lo cual la víctima no es ni consciente de lo vivido, al menos en su totalidad, es necesario ahora hablar de otro punto fundamental en la recuperación, en el camino de la resiliencia. Se trata de la amnesia, del olvido, de un olvido sesgado, pero obligatorio y curativo. Se trata del silencio, pues existe la certeza de que no puede contarlo “J'ai dû me taire pour survivre” (Cyrulnik, 2008: 21), de que su horror es, desde una intuición anclada en lo más profundo de su ser, merecido de algún modo, y de que si eso le ha pasado a él es por causa de su especificidad, de su torpeza para el adiestramiento. Al respecto, en una de sus citas más conocidas y que vertebró semánticamente *L'écriture ou la vie*, escribe Jorge Semprún que: “J'étais revenu dans la vie. C'est-à-dire dans l'oubli : la vie était à ce prix. Oubli délibéré, systématique de l'expérience du camp. Oubli de l'écriture, également” (Semprún, 1994: 205).

Para Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie* (Semprún, 1994) es el tercer libro de una trilogía: *Le grand voyage* (Semprún, 1963), *Quel beau dimanche* (Semprún, 1980), y *L'écriture ou la vie* (Semprún, 1994). Vemos que, partiendo de pretextos argumentales relativamente simples, unos pocos episodios más o menos relevantes que utiliza de hilo conductor en cada trama de cada obra, Jorge Semprún escribe y reescribe su visión de las cosas, su análisis o los hechos en sí. Se trata de tres libros que dicen lo mismo de tres veces, en tres momentos vitales diferentes, un único libro transversal, en definitiva. Podemos interpretar los tres libros mencionados como una trilogía de la narración del silencio, de la reflexión meditada posterior a la etapa del olvido. Podemos hablar en general, y en particular en

Semprún, de dos etapas bien diferenciadas posteriores a la experiencia traumática que Camarero define como “le silence de l’écriture” (ese largo momento en el que los acontecimientos vividos no le permiten a uno expresarse, narrar) y “l’écriture du silence” (momento subsiguiente en el que uno descubre que puede y debe ir accediendo a la narración de los hechos traumáticos y a la repercusión de los mismos en el propio individuo narrador) (2015: 7). Aunque en Semprún se distinguen bien ambas etapas, una vez comenzada la segunda, en la que la escritura se inicia, podemos diferenciar varias partes dentro del todo narrativo. En ese contexto, *Le grand voyage*, *Quel beau dimanche* y *L’écriture ou la vie* constituyen una narración de la primera etapa, una reflexión sobre el olvido previo que culmina, como veremos, en *L’écriture ou la vie*.

Sabemos que es *Le grand voyage* porque se sustenta en el viaje en tren con el chico de Semur hacia Buchenwald. Sabemos que es *Quel beau dimanche* porque Fernand Barizon está a la vuelta de cualquier esquina narrativa exclamándose de la belleza de la nieve en un domingo. Sabemos que es *L’écriture ou la vie* porque el hilo conductor de este relato es el hecho mismo que resume su título... ¡el mutismo o la muerte! ¡callar o sucumbir! El silencio necesario para sobrevivir, ¡la bolsa o la vida!... pero en la escritura: “Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? Le doute me vient dès ce premier instant” porque “Non pas que l’expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose” (Semprún, 1994: 23). El olvido escogido por encima de la memoria le serviría al autor durante dos décadas –las que duró su mutismo elegido– para intentar retomar su condición de *vivant*, y no de *revenant*. Lo invivable de la experiencia, como él mismo afirma en esta última cita, implica que durante el transcurso de dicha experiencia el autor tuvo el mundo de los muertos muy presente, por compañía recurrente. Y el mundo de los vivos y el de los muertos son polos opuestos que no pueden convivir en el mismo espacio: mientras la escritura lo mantenía en ese mundo invivable, inenarrable, el olvido, la vida, lo atraía hacia el mundo de los vivos.

A este propósito Cyrulnik, retomando un aforismo de Emil Cioran¹¹ – “Seul un monstre peut voir les choses telles qu'elles sont”–, transforma ‘ver’ en ‘decir’ y niega la posibilidad de una verdad unívoca: “‘Seul un monstre peut dire les choses telles qu'elles sont.’ Par bonheur, c'est impossible. Le simple fait d'avoir à choisir les mots qui racontent l'épreuve témoigne d'une interprétation” (Cyrulnik, 2008: 129). Y la interpretación va a ser diferente dependiendo, además, del momento de la autoría como no puede ser de otro modo dado que, por un lado, “à chaque âge nous sommes des êtres totaux qui habitent des mondes différents” (Cyrulnik, 2008: 32), y que, además, el proceso del hombre en proceso, inmerso en un mundo cambiante, solo se conjuga en presente continuo.

Y la primera interpretación que Jorge Semprún vislumbra es la del silencio para olvidar, callar lo que es inaudito, inaudible. Respondiendo maquinalmente y de forma incompleta a cuantas preguntas se le hacían una vez liberado, “j'ai pris la décision de ne plus parler de ce voyage, de ne plus jamais me mettre dans la situation d'avoir à répondre à des questions sur ce voyage. [...] c'était la seule façon de s'en sortir” (Semprún, 1963: 125). De ese modo, la interpretación escogida por Semprún para su experiencia traumática es la del silencio, la del olvido, que se traduce en un rechazo consecuente a la escritura. Un rechazo consecuente que también tiene consecuencias. Expone Camarero a este respecto una idea en línea con el hecho de que quien olvida la historia está condenado a repetirla, al afirmar que el silencio de la escritura, como él llama al rechazo de la narración testimonial:

[...] est étroitement lié aux terribles événements de la déportation, des camps et de l'extermination des Juifs, ainsi qu'à toute une période a-historique [...] consistant à ne pas témoigner ou même nier le génocide (le négationnisme); ce silence équivaut exactement à une condamnation collective de l'humanité car il pourrait provoquer d'autres génocides (2015: 7).

¹¹Cioran, E. M., *Oeuvres*, Gallimard, «Quarto», 1994.

El silencio postraumático podría ser considerado entonces como un arma de doble filo, como una decisión con consecuencias positivas y negativas, en función de cómo se lleve a cabo o más bien con qué intenciones se lleva a cabo esa elección del silencio, del olvido premeditado para evitar el sufrimiento. Y al igual que esa elección tiene consecuencias a nivel colectivo, desde la reflexión para con la alteridad, también se inicia en parte el proceso de la decisión del olvido a través de esa alteridad, de la mirada ajena.

Porque la primera brutal reflexión sobre su terrible vivencia no la tiene Semprún desde la experiencia de sí mismo o de su entorno, sino que viene por la mirada de los tres oficiales británicos que recorren el campo después de su liberación: lo miran a él aterrados cuando ya hace casi dos años que él vive sin rostro –sin espejo– en el campo, lo miran con ojos desorbitados que él no llega a entender, le devuelven el horror y el espanto que ven en el fondo de sus ojos a través de sus retinas... como en el juego de un espejo que se mira en otro espejo. Él les dice que ya no quedan pájaros, que el olor del crematorio los ha expulsado. Y él, que tiene ganas de saberse vivo, de correr de árbol en árbol por el hayedo, que está más bien contento, casi eufórico después de la parálisis impuesta por el método, se encuentra con el drama vivido que sus ojos delatan. Como si los oficiales británicos no le dejasen disfrutar de que ahora no está en medio de la pesadilla. Parece que no acabará nunca ahora que ya ha acabado (Semprún, 1994: 13-15). Esta reflexión de Semprún y su forma de reflejarla en su obra es importante porque apela a la significancia de la interpretación del otro, no solo de la propia. A pesar de la decisión del olvido, el trauma existió, las consecuencias, la experiencia postraumática, sigue ahí, aunque se aparte la mirada y el otro, desde el lado opuesto, ajeno a nuestra experiencia, viene para recordarnos su presencia –pues su existencia ya se conoce y es lo que se pretende olvidar–.

Y es que escoger el olvido tras el trauma no es una tarea sencilla, pues se trata de luchar contra la memoria, siendo esta un componente esencial del

ser humano. Más bien, siguiendo a Camarero, podríamos decir que el hombre no solo tiene memoria, sino que además ‘es’ memoria (2015: 107). Eso significa que, en gran medida, la identidad del hombre se constituye a través de y en la memoria, de manera que el olvido supone un proceso de rechazo a la propia identidad, una angustia existencial en la que el olvido sustituye a los recuerdos, y el mutismo al habla.

Porque para quienes estaban sufriendo la incesante tortura de la muerte inminente y visible, del hambre, del frío, de los golpes, de lo real, “l’objet devenait maléfique en évoquant la mort, mais bénéfique en rappelant qu’il(s) lui avai(en)t échappé. L’image mise en mémoire n’est donc pas la trace mnésique de l’événement. C’était un bout de réel qui représente le fracas : un symbole” (Cyrulnik, 2008: 206); de ahí que todo el interés se centraba en retrasar la muerte, en desviar el golpe, en comer, en sobrevivir, en atenuar el sufrimiento. Así, el doble significado que según hemos visto otorga Cyrulnik al objeto del trauma se divide en Semprún no solo en cuanto al significado en sí mismo, sino en la línea temporal. En ese sentido, tras la experiencia en el campo de concentración, podemos distinguir una primera etapa de silencio en la que el objeto del trauma es “maléfique” y otra, dos décadas más tarde, que llegará en estas páginas más adelante, que es “bénéfique”. Si nos ceñimos a la obra sempruniana, si por algo se caracteriza es porque el autor vuelca sus reflexiones en ella. Así, hallamos recurrentes referencias a esta etapa de silencio y olvido en relación con la decisión que tomó, porque la importancia de esa etapa dedicada al olvido reside sobre todo en el hecho de que fue una decisión consciente y consecuente de la etapa postraumática:

Rien n’indiquait de prime abord où j’avais passé les dernières années. Moi-même, je me tus aussitôt, à ce sujet, pour longtemps. Non pas d’un silence affecté, ni coupable, ni craintif non plus. Silence de survie, plutôt. Silence bruissant de l’appétit de vivre. Je ne devins pas muet comme une tombe, donc. Muet parce qu’ébloui par la beauté du monde, ses richesses, désireux d’y vivre en effaçant les traces d’une agonie indélébile (Semprún, 1994: 145).

“Silence de survie”, silencio de supervivencia, es como define el autor esta etapa de su vida –y de su obra–, silencio necesario, etapa necesaria para tomar distancia, para que lo maléfico del objeto del trauma se convierta en beneficioso. Afirma Camarero al respecto que: “On voudrait en général oublier pour avoir un instant de bonheur et/ou plaisir” (2015: 106). Este motivo se entiende en los afectados por el genocidio, en los que el trauma ya supone un proceso de deshumanización, de pérdida de la identidad, proceso tras el cual esos momentos citados de felicidad y placer se convierten, más que en anhelados o deseados, en necesarios.

Así pues, sin darse plena cuenta de la envergadura de lo que ha sucedido, sin atreverse a creer que eso ya no va a volver a suceder, observando que la vida ha existido en paralelo y que los otros no son capaces de dar crédito a lo que les es mostrado –quizás por incredulidad, quizás por miedo a creer que el ser humano pueda ser capaz de tamaño grado de crueldad–, Jorge Semprún se decide a olvidar “cette histoire jamais dite, enfouie comme un trésor mortel au fond de ma mémoire, la rongéant d'une souffrance stérile” (Semprún, 1963: 192). Efectivamente, la historia indecible, inenarrable, no desaparece ante la presencia del olvido, sino que se esconde en los suburbios de la memoria y se unen a través de lo único o lo más factible que puede unir a ambos elementos: la experiencia traumática. En ese sentido, son a veces la propia experiencia traumática y sus consecuencias las que motivan el olvido, más allá de las decisiones del autor: “La période de ma vie qui s'étend entre la libération de Buchenwald et mon retour à Paris est confuse, envahie par des brumes d'oubli. D'imprécision, en tout cas” (Semprún, 1994: 36). Aunque el periodo al que se refiere Semprún en este caso es breve, podemos extrapolar la idea contenida en la cita al hecho de que la experiencia traumática implica consecuencias tanto individuales como a nivel colectivo, y se trata de unas consecuencias que afectan directamente a la decisión entre el olvido y el testimonio.

En ese sentido, aunque esa decisión es tomada por el propio autor, por el individuo traumatizado, como venimos viendo a lo largo de estas páginas, fruto de una deliberada reflexión entre sus necesidades como persona desarraigada de su propia identidad y de su inclinación hacia la búsqueda de motivos para continuar viviendo, otros motivos inclinan la balanza de la decisión hacia el lado del olvido. Camarero utiliza para hablar de esta cuestión las reflexiones de Henri Parens, quien afirma a propósito de las emociones postraumáticas que: “Jusqu’à ce jour, ses répercussions continuent, laissant des courants forts de peine, d’humiliation, de honte, de culpabilité et de misère” (Parens, 2010: 24). Unas emociones que evidentemente cuesta gestionar y que hacen factible el silencio tras la experiencia del trauma ante la incapacidad de saber cómo superar lo ocurrido.

Nos encontramos por tanto ante un escenario en el que el autor calla para acallar el dolor y sin saber cómo unas condiciones de vida (de muerte) pueden ser narradas y para qué. De todos modos, no puede existir el verdadero testimonio puesto que ese ‘tesoro mortal’ compuesto por miles de cadáveres cuyas cenizas se desvanecieron en el aire son más protagonistas que los supervivientes. Al menos esa es una tendencia que aparece de forma reiterada en las críticas de los críticos. Como si los libros de historia fueran a tener que saber de lo que aconteció bastante más que los supervivientes (tratados de meros testigos desinformados en muchos casos) porque es de forma recurrente (in)cierto el hecho de que las víctimas ‘reales’ son las que sucumbieron (no las que pervivieron) y que por eso el testimonio más auténtico tendrá que venir de la mano de los que perecieron vg. Ana Frank, Irène Némirovsky; esta visión resulta totalmente paradójica, pues en el momento de la escritura todo narrador es (aún) superviviente.

Recién llegado del campo, en el primer otoño, convaleciente en casa de su hermana Maribel y de su cuñado, y amigo desde siempre, Jean-Marie Soutou, al darse cuenta del problema al que se enfrentaba cada vez que aparecían los fantasmas de lo vivido, decide lo que sigue:

À Ascona, donc, sous le soleil de l'hiver, j'ai décidé de choisir le silence bruissant de la vie contre le langage meurtrier de l'écriture. J'en ai fait le choix radical, c'était la seule façon de procéder. J'ai choisi l'oubli, j'ai mis en place, sans trop de complaisance pour ma propre identité, fondée essentiellement sur l'horreur – et sans doute le courage – de l'expérience du camp, tous les stratagèmes, la stratégie de l'amnésie volontaire, cruellement systématique (Semprún, 1994: 235-236).

Las palabras de Semprún no solo confirman el acto voluntario del olvido, sino también el esfuerzo que supuso para el autor. No fue, por supuesto, la elección del camino fácil: tanto la escritura como la vida, tanto el testimonio como el silencio, tenían sus consecuencias y sus plazos, como si se tratase de la elección de un medicamento en función de la cura que nos aportará y de sus efectos secundarios. Pero el tiempo, que todo lo invade, va a permitir la llegada de un recuerdo menos implosivo, de un recuerdo posible del 'pasado': "Quand on revient à la vie, quand on naît une deuxième fois et que surgit le temps caché des souvenirs, l'instant fatal devient sacré" (Cyrulnik, 2008: 22). Porque el objeto del trauma, la causa que motivó el olvido, sigue presente, y mientras el autor se esfuerza por olvidar, la memoria va fundiéndose con la experiencia inenarrable y construyendo recuerdos que un día emergen y cuya manifestación es posible, de hecho, gracias al olvido: "Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir" (Semprún, 1994: 9).

Oculto tiempo del recordar en el que sin embargo el recuerdo va a verse sometido a una serie de condicionantes que limitarán su acción. Quiere escribir sobre 'aquello' porque quiere recuperar su vida. Quiere escribir porque sabe que tiene mucho que decir a causa de lo que ha vivido ("M'en rendre compte, en rendre compte" como divisa y objetivo vital). Ve cómo ciertos supervivientes escriben y describen (puede o no estar de acuerdo), pero a él no le vale: "Ce qui existe, dans la majorité des cas, c'est la contrainte au récit. Mais ce récit n'est pas toujours possible" (Cyrulnik,

2008: 142). Porque a pesar de la necesidad de transmitir de algún modo lo narrado, siguen presenten los obstáculos que hemos visto, la imposibilidad de la narración. Él no está preparado para contar de una manera secuencial lo que vivieron, a modo de historia lineal con principio, nudo y desenlace, porque el desenlace es permanente e infinito; la supervivencia permanece imantada al pensamiento y a los recuerdos del superviviente. Además, Semprún entiende que ese relato falsearía justamente lo vivido:

Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration du présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... Pour recommencer autrement, ailleurs, de façon différente... Et le même processus se reproduit... (1994: 176).

La temporalidad del relato en Semprún se ve constantemente alterada, como el propio autor reconoce, porque el tiempo en la propia experiencia traumática se deshace en fragmentos de recuerdos, la línea temporal pierde sentido y se ve alterada y modificada bajo las órdenes de la memoria y los sentidos, que se convierten en directores del relato sempruniano. La consecuencia en la obra del autor es la reconstrucción de una temporalidad particular, personal y propia, basada en la actitud resiliente pero también reservada del autor.

Así, una timidez y una reserva casi enfermizas, una elegancia desdolida tan natural como refleja, montañas de pudor con que hacer mil sudarios le llevan, en su afán por contar, a explicar mientras calla. Nos encontramos por tanto ante un silencio que a pesar de no decir nada lo refleja todo a propósito de la experiencia postraumática, como una manifestación de la herida abierta que está en proceso de cicatrización. Herida que una vez cicatrizada una primera vez tras la etapa del silencio, se reabre durante la etapa de

escritura. Ambas etapas son necesarias y ambas se complementan como las dos partes del ying y el yang que constituyen la experiencia postraumática. Camarero explica al respecto de esta segunda etapa lo siguiente:

Après le trauma subi par les victimes-écrivains, il s'agit bien sûr d'en faire une résilience qui leur permette de survivre et de continuer à vivre, mais aussi d'en savoir plus sur leur identité. La fonction narrative a été concrétisée ici d'une façon paradigmatique : l'écriture, c'est comme le *pharmakon* à double voie, raconter les événements pour ne pas oublier (l'histoire, la société) et savoir qui nous sommes (la personne, l'humanité) (2015: 101).

La empresa de escritura emerge entonces como un proceso de descubrimiento de la propia identidad, de profundización en el propio trauma experimentado durante y tras la experiencia del horror, con el fin de comprender lo que antes no solo no se comprendía, sino que se evitaba, porque su peso era aún excesivo. Pero ese peso con la distanciación temporal se torna liviano y la escritura se torna posible y, además, tan necesaria como lo fue antes el silencio. Si al principio de este capítulo veíamos los tres títulos de la trilogía, parece conveniente pararse a ver las fechas para entender el proceso de re-creación de lo vivido en los campos, de escritura de la experiencia y de resiliencia a través de las obras que aquí se estudian.

Le grand voyage, (Semprún, 1963), primer libro, a dieciocho años de distancia del 11 de abril de 1945 supone un 'largo viaje' de re-construcción de un ser mortalmente herido. Poco se cuenta realmente de lo que se vivió, nada que no se sepa ya a esas alturas, que no se haya dicho y escrito, pocos clichés, ningún regodeo; más bien se nos sugiere un modo de ser y de estar en el mundo: "Je suis emprisonné parce que je suis un homme libre, parce que je me suis vu dans la nécessité d'exercer ma liberté, que j'ai assumé cette nécessité" (Semprún, 1963: 54) podría ser la frase que mejor resumiera lo que hace con su vida desde que tiene memoria: obrar según entiende. A través de las palabras citadas de su primera obra concentracionaria podemos

deducir el rol de testigo tan peculiar que adquirió Semprún. En su obra, no vemos a una víctima del Holocausto, no vemos al hombre herido y autocompasivo, sino al hombre resiliente en proceso de reconstrucción identitaria. Por ello, su obra no es una crónica de sucesos. Es más bien “de combattre les préjugés ou de bousculer les routines culturelles, croyances insidieuses où, sans nous en rendre compte, nous justifions nos interprétations et motivons nos réactions” (Cyrulnik, 2008: 26). A partir de ese combate contra los prejuicios, siguiendo a Cyrulnik, el autor reconstruye su identidad y forja su propia mirada sobre los acontecimientos desde la perspectiva del testigo, del espectador, y no de la víctima. De ahí también la necesidad del silencio: para la distanciamiento necesaria, de la segunda a la tercera persona, por así decirlo, y para la reflexión, también necesaria, sobre el ‘yo’ en relación consigo mismo, con el ‘otro’ y con el entorno.

Casi dos décadas después de la primera obra concentracionaria de Semprún, se publica *Quel beau dimanche*, (Semprún, 1980), segundo libro o, lo que es lo mismo, segunda ‘decepción’. A treinta y cinco años de distancia del 11 de abril de 1945. Poco se focaliza la narración en los hechos vividos. Con el pretexto de la vida monótona del campo, Jorge Semprún cuenta la vida monótona fuera del campo: el vaivén de los acontecimientos y la propia nada en la que consiste ser como individuo que se confronta con la nada que son los otros individuos. Y un tema central (de madurez): cómo la vida puede ser la recreación de los efectos que la memoria va construyendo a partir de sí misma, sobre sí misma. Cómo la necesidad de conocer hasta los más ínfimos detalles del dolor padecido antes de poder enjuiciarlo exige una reconstrucción minuciosa de las intenciones:

Alors, comme je suis contraint à me raconter ma propre histoire pour découvrir qui je suis [...], je vais dans mon for intérieur me détailler sans cesse l'immense épreuve qui gouverne en secret mon projet d'existence, comme un mythe des origines mis en scène devant un seul spectateur, moi-même (Cyrulnik, 2008: 142).

Siguiendo las palabras citadas, podríamos afirmar que es *Quel beau dimanche* una prueba inconfundible de lo señalado anteriormente acerca de la importancia de la reflexión y de la labor de la memoria, porque en dicha obra –aunque en toda la obra sempruniana, en realidad– se constata la intervención de lo sensorial, de los sentidos como mecanismo para rescatar vivencias, experiencias, sensaciones.

Ya *L'écriture ou la vie*, (Semprún, 1994) es un relato mucho más acabado que los anteriores. A cuarenta y nueve años de distancia del 11 de abril de 1945, en plena senectud, el autor comprende que “seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage” (Semprún, 1994: 23). Esta obra supone la transición definitiva de la etapa del silencio a la etapa de la escritura, al menos desde la perspectiva de la reflexión sobre la propia identidad. Porque si bien la empresa autobiográfica comenzó a gestarse tres décadas antes con *Le grand voyage*, es en *L'écriture ou la vie* donde Semprún hace el ejercicio de reflexión más poderoso y significativo sobre la experiencia traumática, sus consecuencias y sus etapas.

Por eso esta obra sigue siendo una obra de silencio y también de reflexión sobre la existencia en la que, desde unos trazos mucho más literarios que en las obras precedentes, encuentra una expresión más rotunda en lo no dicho: “Car je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter, l'énumération des souffrances et des horreurs. D'autres s'y essaieront, de toute façon... D'un autre côté, je suis incapable, aujourd'hui, d'imaginer une structure romanesque, à la troisième personne” (Semprún, 1994: 175). A través de su obra, a través de estas palabras, Semprún se posiciona en su tan peculiar rol de testigo. Porque el autor no fue solo un testigo más entre, desgraciadamente, tantos. Semprún fue un testigo consciente de su propio proceso y de lo que significaba, de la enorme carga emocional y simbólica que suponía ese proceso y el modo de llevarlo a cabo tanto para sí mismo como para la humanidad misma heredera de las experiencias postraumáticas de las víctimas supervivientes. La riqueza de

este libro, de este punto de vista se añade en este caso a la belleza del discurso.

A pesar de los beneficios de la escritura en el proceso resiliente, el autor también ha de enfrentarse a dificultades y obstáculos que emergen de la propia experiencia traumática y de la conciencia de saberse como un individuo frente al ‘otro’ y frente al mundo. En esta obra hallamos un ejemplo que trata esta cuestión cuando, a propósito de una caída de un tren de cercanías que sufre por un desvanecimiento a su regreso de Buchenwald que tiene lugar el 5 de agosto de 1945, Semprún expone la sensación que tiene de sentirse ajeno a todo, de sentirse fuera, sin consciencia de sí, refiere: “Au sortir de mon évanouissement il y avait des objets sur des étagères : c'est tout ce que j'aurais pu en dire. Mais je n'aurais même pas pu le dire, je ne savais pas que la parole existait. Je savais seulement qu'il y avait des objets et que je voyais ces objets” (Semprún, 1994: 223). En el momento en que tienen lugar los hechos, privado de relaciones, no está abierto a la representación del tiempo. Cincuenta años más tarde “ne comprendra ce qui lui est arrivé qu'en attribuant à l'événement un sens venu du regard des autres” (Cyrułnik, 2008: 201). Ahí se acaba el silencio. Con *L'écriture ou la vie* culmina la batalla entre las elecciones que constituyen el título, culmina la etapa del silencio, del olvido premeditado, para ser ya consciente de lo beneficioso de la palabra escrita. Todo indica que ‘el don de la palabra’ le ha servido para recuperarse, para salir airoso en la reconquista de su propia persona, de su identidad. Y se explica con los siguientes títulos:

Adieu, vive clarté... (Semprún, 1998). Es un libro de transición entre su eterno presente y su futuro. Es el relato de su infancia y del descubrimiento de su peculiar adolescencia. Su dominio del idioma francés le permite escribir profundizando de forma especial en los sentimientos toda vez que tiene cada vez más domesticados a los fantasmas. En la contraportada Jorge Semprún señala: “En écrivant *Adieu, vive clarté...*, il m'a semblé retrouver une liberté perdue, comme si je m'arrachais à la suite de hasards et de choix qui ont fini par me composer une sorte de destin. Une biographie, si l'on

préfère moins de solennité”. Reconstruye su pasado porque él mismo se reconstruye. Este relato constituye el inicio de un proceso, de una personalidad más bien resiliente, que comienza en los primeros años de vida del autor y que cobra su mayor fuerza tras la experiencia de los campos. La infancia y la adolescencia de Jorge Semprún ejercieron como simulacros de lo que estaba por venir, y es en esta obra donde Semprún reflexiona acerca de esos simulacros, de cómo los afrontó y de las circunstancias que construyeron, deconstruyeron y reconstruyeron su carácter desde los inicios.

Le mort qu'il faut (Semprún, 2001). La ambición de este libro es narrar desde estar en paz consigo mismo teniendo ya palabras para contar pormenores horribles y dolorosísimos del campo: “– On a le mort qu'il faut! [...] Je devrais me sentir coupable d'avoir eu de la chance, celle de survivre, en particulier. Mais je ne suis pas doué pour ce sentiment-là, si rentable pourtant, littérairement” (p.19). Si en los primeros libros habla de la circunstancia de una forma metafísica y filosófica, en este libro sin embargo ya es capaz de expresar negro sobre blanco hechos con brutal transparencia. Ha tardado lustros en poder formular lo vivido con las palabras exactas y adecuadas tal y como les sucede a las personas que han sido abusadas. Tal vez también la vejez (78 años en su publicación) sea un plus importante a la hora de reconstruir el pasado tan remoto. Como si supiera mejor qué se espera de este relato, qué espera él de ese relato.

Si desde los inicios del conjunto de su obra autobiográfica Semprún ya reflexionaba sobre la construcción del relato testimonial tras la experiencia del trauma, en *Le mort qu'il faut* encontramos certezas en lo referente al papel del testigo, a la transmisión del trauma y a la colectividad. Estos elementos se unen en las reflexiones del autor dotándolas de una claridad diáfana que le permite alcanzar no solo la citada transparencia narrativa, sino la madurez de la propia identidad. Así, el autor realiza sentencias como “Il n'y a rien de pire que la transparence absolue de la vie privée, où chacun devient le bigbrother de l'autre” (Semprún, 2001: 220), o “On a le droit de faire sursauter un lecteur” (p. 99), en las que pone de manifiesto su

conocimiento y sus certezas sobre la alteridad y sobre la importancia del lector como la otra parte de la moneda de la colectividad que se humaniza a través de la literatura. También hallamos el ejemplo de la demostración del conocimiento del rol de testigo, de la adecuación de ese rol en cuanto a la responsabilidad individual y colectiva que conlleva: “À quoi bon écrire des livres si on n’invente pas la vérité ? Ou, encore mieux, la vraisemblance ?” (p. 188). Estas palabras sintetizan el alcance de la sabiduría, la toma del testigo en el relevo de la narración de los hechos, de la historia del trauma y de la responsabilidad implícita que tiene el testigo para evitar que se repitan los hechos, la barbarie.

Exercices de survie (Semprún, 2012). Libro póstumo. Parece un soliloquio que avanza en cada interrupción. Inacabado como la vida resulta inacabada hasta la muerte. Ahonda en el recuerdo buscando lo que falta porque tal vez al final pueda descubrir el principio, por fin. Y ese vaivén, “ce tremblement perpétuel, inquiet, obstiné du souvenir confère un rare accent d’authenticité à l’inlassable quête d’exactitude” dirá Régis Debray en su prólogo. Y continúa afirmando: “Nous avons une enquête. Et sous un apparent désordre, un dur travail de reconquête. Du souvenir sur l’oubli. D’un sens possible sur des incohérences. De la vie sur la mort”. En *Exercices de survie* el principio y el fin se encuentran y reconcilian, el proceso de resiliencia culmina y el orden emerge como clímax en el contexto caótico subyacente en la vida y en la obra de Semprún.

Adquiere entonces el hombre consciencia de su identidad, certezas del ‘yo’ en medio de la vorágine de incertidumbres que le acompañaron a lo largo de toda su vida y que se incrementaron y desataron tras el trauma de Buchenwald. Adquiere entonces el autor la consciencia de la esencia de la palabra, no solo del qué sino del cómo, conoce el poder de la palabra y se sabe poseedor de ese poder y capaz de ejercerlo:

Mais j’étais là. Je peux certifier qu’ils ont bien vu ce qu’ils ont regardé même si on ne s’est pas vus nous-mêmes. Je peux raconter l’envers de leur récit, l’autre côté du vécu, donnant ainsi une

dimension de vérité romanesque à cet événement, à ce témoignage qui se serait sinon probablement évanoui ; enfoui, au mieux, dans la poussière des archives (Semprún, 2012: 102).

3. Confrontación y resiliencia

Una experiencia de especial importancia para el sujeto, física y/o mental, supone una toma de posición activa que parte necesariamente del reconocimiento intrínseco de lo particular de esa experiencia. Un acontecimiento que un individuo dado viva como esencial va a tener un particular impacto y va a suponer una serie de restricciones, de consecuencias. Unas consecuencias que evidentemente dependerán del tipo de trauma experimentado y de las circunstancias que rodeen a la experiencia de ese trauma y que incluye factores determinantes como la edad. Unas consecuencias que se resumen (Cyrulnik, 2008) en una especie de etapa de duelo con uno mismo, de transición entre la primera vida y una posible segunda vida tras el trauma. Se produce en ese sentido una pérdida de la identidad, un desarraigo de sí que metafóricamente se puede comparar con esa muerte mencionada. Una muerte que, sin embargo, no es definitiva, que da lugar a múltiples posibilidades de renacimiento.

De este modo, frente a los hechos traumáticos que alguien pueda haber sufrido caben varias opciones que se resumen en dos esencialmente: decidir que todo se tira por la borda o decidir que nada se tira por la borda. La muerte en vida –o la muerte definitiva– o la resiliencia. La resiliencia emerge entonces como la herramienta para alcanzar la posibilidad del renacimiento. Se producen en ella, como hemos visto, dos etapas fundamentales: el silencio como consecuencia del olvido premeditado y consciente de los hechos, y la expresión y asimilación de lo ocurrido. Dos procesos: la pérdida y la recuperación de la identidad. Recuperación –o reconstrucción– para la cual la expresión artística en cualquiera de sus formas se constituye como una forma adecuada de superar el trauma a través de la resiliencia. Cyrulnik explica al respecto que:

C'est la représentation du malheur qui affirme la maîtrise du traumatisme et sa mise à distance en tant qu'œuvre socialement stimulante. En dessinant l'horreur qui m'est arrivée, en écrivant la tragédie que j'ai dû subir, en la faisant jouer sur les théâtres de la ville, je transforme une souffrance en un bel événement, utile à la société. J'ai métamorphosé l'horreur et désormais ce qui m'habite, ce n'est plus la noirceur, c'est sa représentation sociale que j'ai su rendre belle afin que les autres l'acceptent et en fassent leur bonheur. J'enseigne comment éviter le malheur. La transformation de ma terrible expérience sera utile à votre succès. Je ne suis plus le pauvre petit qui gémit, je deviens celui par qui le bonheur arrive (Cyrulnik, 2008: 139).

Como explica el autor citado, se produce mediante el arte una metamorfosis de la experiencia postraumática que hace (re)surgir la felicidad. Se trata de la reconquista del 'yo' a través del arte, porque el traumatismo que experimenta el sujeto es suficiente para que el individuo sucumba ante él o para que de algún modo lo integre y lo considere una especie de desafío en el trayecto vital: "Tout m'était arrivé, rien ne pouvait plus me survenir. Rien d'autre que la vie, pour y mordre à pleines dents" (Semprún, 1994: 25). Semprún es partidario del hecho de que después del trauma, después de la nada, solo queda el reinicio. La vida y la muerte son dos polos opuestos y complementarios: tras una, la otra; en lugar de una, surge la otra. De igual manera, tras la muerte en vida como resultado de la estancia en el campo, se produce la vida con el renacer a través de la resiliencia, a través de la expresión artística que en el caso de Semprún se materializa en su obra literaria.

La reflexión del autor puede constituir en ese sentido una declaración de intenciones; pero no es algo que se decida de una vez por todas o con el grado de lucidez necesario para tomar una determinación, ya que "le traumatisme considéré comme un défi, peut-on faire autrement que le relever?" (Cyrulnik, 2008: 37). Y, además, ¿se puede hacer como que no ha pasado nada? Si la vida continúa y la propia inercia va permitiendo que la rueda gire, el instinto de supervivencia tendrá que hacerse cargo, como hace

siempre, de resolver los puntos y las comas de lo necesario en su inmediatez.

Y seguramente será necesario que se produzca un proceso de aprendizaje para llegar a la comprensión de lo que ha ocurrido, pues la mente humana necesita, para entender, recurrir a la imaginación, al intelecto. Si únicamente fuera cuestión de batallar en el recuerdo (o en su réplica mediante el olvido) no haría falta elaborar estrategias de comprensión; pero, por tratarse de hechos que desbordan la capacidad de entendimiento, y habida cuenta de la necesidad de sobreponerse a ellos, es necesario llegar al fondo de la propia representación de lo vivido:

La possibilité de rencontrer des lieux d'affection, d'activités et de paroles que la société dispose parfois autour du blessé, offre les tuteurs de résilience qui lui permettront de reprendre un développement infléchi par la blessure (Cyrulnik, 2008: 27).

Es el propio trauma, por tanto, el que deja heridas, pero también el que provoca el resurgir, cuando ese resurgir ocurre. Esto es importante para tener en cuenta que aunque la vida sigue, aunque el mundo no se para en un sentido colectivo, cada persona afronta el trauma desde su individualidad con los rasgos que le caracterizan, con el trauma que le caracteriza y con las herramientas de las que dispone. Estas circunstancias o factores dan lugar a lo que mencionábamos al comienzo de este apartado: la disyuntiva de escoger entre tirarlo todo o no tirar nada por la borda. En ese contexto hallamos un ejemplo muy significativo en *L'écriture ou la vie*: "Il était né d'une hallucination de ma mémoire, le 11 avril 1987, le jour anniversaire de la libération de Buchenwald. Le jour de la mort de Primo Levi : celui où la mort l'avait rattrapé" (Semprún, 1994: 358). Estas palabras reflejan la disyuntiva en todo su esplendor, ponen de manifiesto dos caras de una misma moneda: Primo Levi escoge la muerte y Semprún, la vida. Primo Levi es atrapado por la muerte y a Semprún lo acoge la vida.

Por otra parte, y retornando a la expresión artística del trauma, una primera representación del hecho traumático siempre está muy

especialmente tamizada por los sentidos, por la carne, por lo material, por las (in)capacidades sensoriales del individuo. Pero está sin palabras. Solamente vive una especie de bloqueo y de niebla densa dolorosa que se encaja en su cuerpo usándolo de estuche. Después surge la necesidad de narrar, en franca oposición con el bloqueo precedente, necesidad que tiene que ver con el intelecto y la espiritualidad y, dado que uno se construye por y con su razonamiento y mediante la palabra, la lengua va a convertirse en el arma más poderosa para pensar y para pensarse. En Semprún (1963: 154) aparece, en un aparte de un diálogo teatralizado entre el narrador protagonista y el compañero de viaje (el joven de Semur) lo que sigue:

(El joven de Semur) Il regarde cette gare allemande, et ces sentinelles allemandes et ces curieux Allemands, avec des yeux graves. [...] Rien ne va changer pour nous, bien sûr, quelle que soit l'image que se fassent de nous ces Allemands massés derrière les vitres des salles d'attente. Ce que nous sommes, nous le serons, quel que soit le regard posé sur nous par ces badauds allemands. Mais enfin, nous sommes aussi ce qu'ils s'imaginent voir en nous (Semprún, 1963: 154).

Así vemos cómo “les faits sont remaniés par les mots. La mise en scène de l'horreur donne un rôle à celui qui parle et modifie l'image du cauchemar qui fascine” (Cyrulnik, 2008: 129). A partir del fragmento citado, a través de toda su obra en realidad, podemos comprobar cómo Semprún reconstruye su identidad, forja su renacimiento a través de la palabra, utilizándola como herramienta a su antojo y en base a sus necesidades. Unos deseos y necesidades que entremezclan narrar lo vivido, expresar y exteriorizar la experiencia traumática y hacerlo desde la perspectiva de la distanciaci3n, para afrontar el trauma desde su esencia pero, al mismo tiempo, como un testigo lejano.

La distancia obtenida por la interpretaci3n de los hechos y de los espacios, filtrada por unas reflexiones que resultan imposibles en el momento de los hechos (aunque no en el presente narrativo subsiguiente al análisis) concede un principio de autogesti3n, de control sobre la emoci3n

suscitada por la vivencia y genera un entorno estético y ético para abordar el trauma e intentar manejarlo. Poco a poco la experiencia vivida se transforma, según Cyrulnik, en “un événement jouable, donc maîtrisable, compréhensible et sensé” (2008: 131). La experiencia se materializa y consecuentemente se puede transformar, sus restos pueden adecuarse al nuevo ‘yo’ y reinstalarse –porque nunca desaparece– en el individuo, en el hombre traumatizado pero renacido.

Un renacimiento que no deja de estar en consonancia con el antiguo ‘yo’, con el ‘yo’ anterior a la experiencia traumática. La esencia identitaria es tan poderosa que, aun desarraigada, trastornada, mutilada, permanece antes, durante y después del trauma. Así lo confirman las palabras de Semprún: “Mais entre eux et nous, ces boches-là qui nous regardent et nous, j'aime autant être à notre place” (Semprún, 1963: 155). Animales llevados al matadero, en el vagón del tren, de pie, sin hacer pie, rumbo a Buchenwald. Pero para Semprún, la propia identidad por encima de todo, como se deduce de sus propias palabras. Rumbo a su destino que no cambia por el de los verdugos.

Destino que afrontará más tarde, tras la etapa del olvido, gracias en gran medida al poder de su memoria. Porque en lo que concierne al desarrollo del proceso resiliente, de la confrontación del trauma, una parte importante de la vida de Jorge Semprún está constituida por la recreación de los efectos que su memoria va construyendo sobre sí misma, sobre la sucesión de narraciones que al filo de los años expone –con algunas variantes– pero con un claro hilo conductor que no es otro que la huella de lo vivido: “C’est à Genève qu’a commencé pour moi la nuit sans sommeil de l’exil, à la fin de 1936. Une nuit qui ne s’est pas encore terminée, malgré les apparences. Qui ne se terminera sans doute jamais” (Semprún, 1980: 118). Esta huella que es suya, como lo es su experiencia, presenta sin embargo un matiz importante, una gran sutileza. A medida que la narración avanza, Semprún precisa (todo relato personal es sobre todo la precisión que se hace a propósito de la impresión, de la huella):

Peut-être faut-il être plus précis. La précision ne nuit pas à l'ordre chronologique. Peut-être faut-il dire que l'exil commence en réalité à Bayonne, à l'arrivée dans le port de Bayonne du chalutier basque *Galerna* qui transportait des réfugiés de Bilbao, fuyant les armées franquistes. Mais le souvenir de Bayonne a été exorcisé (Semprún, 1980: 118).

Así, a lo largo de toda su obra, Semprún va jugando con la memoria y el olvido en función de las emociones suscitadas por los recuerdos, en función de la etapa postraumática. Y el orden cronológico, todo el relato en sí, en realidad, obedece al poder de la memoria que, a su vez, obedece a las necesidades de las experiencias postraumáticas vividas por el autor a lo largo de toda su vida. Porque el caso de Jorge Semprún en lo que se refiere a su experiencia traumática es particular a causa de los diferentes traumas que se van encadenando en las diferentes etapas de su vida como hemos tenido ocasión de ver en el apartado 1 del presente bloque temático. Particular porque se trata de un joven con una resiliencia ya forjada en el momento en que asume entrar en la Resistencia. Particular porque ya había sido confrontado al terrible trauma del exilio... de su progenitor.

Pero también particular porque el entorno familiar y cultural de Jorge Semprún –para bien y para mal– forma parte de lo que constituía la España más intelectual de su momento. Sabemos, por ejemplo, cómo su padre llevaba a la familia en Madrid los domingos al Prado de forma casi rutinaria. Un padre profesor, poeta, amigo de la vanguardia intelectual española, vg. García Lorca. Es, pues, un contexto de letras explícito, de escuela y de creatividad, de conocimiento y de pensamiento; un contexto intelectual y humanista –y casi siempre humanitario–. Un contexto lleno de riqueza humana, cultural, artística y literaria, pero también de sufrimiento y persecución, de abolición de las libertades más fundamentales del ser humano.

Por eso, en ese contexto familiar concreto, es posible generar armas para reconducir el desarraigo y reinventar nuevas posibilidades para la supervivencia resiliente. A propósito de las familias que han tenido que

dejar su lugar de origen y de residencia por causas ajenas a su voluntad
Cyrulnik nos dice que:

Les parents désireux de s'intégrer et de ne pas revenir dans le pays [...] ont transmis à leurs enfants le goût de l'école et de la créativité. Pendant longtemps, ces deux mots ont constitué les principaux facteurs d'intégration, et quand un enfant peut s'épanouir dans son milieu, les processus de résilience se développent sans difficulté (Cyrulnik, 2008: 140).

Vendría a ser un aspecto superado y tal vez en el origen de todos esos incuestionables del formidable encuentro por parte de Jorge Semprún con la lengua francesa, porque al perder su lengua en la primera adolescencia y tener que colmar su deseo de comunicación en otro ámbito fuera de Madrid (en París), va a 'quemar etapas' leyendo todo lo que cae en su mano, todo lo legible que encuentra en su camino; lo que le va a permitir construirse un bagaje de palabras y un vasto vocabulario para representar tanto las ideas como los hechos, para expresar quién es –su identidad– y lo que aprende.

Un deseo de comunicación, de conocimiento y la transmisión de la palabra, que le viene desde bien joven, desde siempre: "J'étais sorti de la guerre de mon enfance pour entrer dans la guerre de mon adolescence, avec une légère halte au milieu d'une montagne de livres" (Semprún, 1963: 103). Esta ya célebre cita de su imaginario literario da cuenta de las inquietudes intelectuales y humanistas del autor, del hombre de letras. Una inquietud heredada, que le venía, como hemos visto, de familia, y que se fortificó y manifestó en su máximo esplendor con cada trauma que el joven debía afrontar desde sus primeros años. Unas inquietudes culturales que también motivarían, entre otros factores, su integración en la lengua y la cultura francesas, que se incrementaba a medida que el autor se desarraigaba literariamente del español, su lengua materna. De cómo perdió el acento (en un brevísimo y encomiable lapso de tiempo) Jorge Semprún da cuenta, al menos, una vez por relato:

J'ai pris la décision d'effacer au plus vite toute trace d'accent de ma prononciation française : personne ne me traitera plus jamais d'Espagnol de l'armée en déroute, rien qu'à m'entendre. Pour préserver mon identité d'étranger, pour faire de celle-ci une vertu intérieure, secrète, fondatrice et confondante, je vais me fondre dans l'anonymat d'une prononciation correcte (Semprún, 1998: 87).

Fue cuestión de muy pocas semanas y el fruto de una férrea decisión, de una férrea disciplina. En palabras de Cyrulnik, fue “le courage anormal de ces enfants (traumatizados) et leur intense besoin de beauté” (2008: 140). Fue un triunfo que superaría todas las expectativas, pues “C'est alors seulement que je réussis à rompre l'immobilité où je m'étais figé, à m'ébrouer, à reprendre la maîtrise de mon corps, transi [...], à retrouver la force [...] dans un mouvement comparable à celui d'une naissance...” (Semprún, 1998: 87-88). Como podemos apreciar, es el propio Semprún quien compara los frutos de la utilización del lenguaje como herramienta de resiliencia con la acción de (re)nacer. Porque sin el apoyo estructural psicológico, afectivo, emocional que nos da la utilización de la lengua, el individuo sucumbiría desde un punto de vista antropológico y filosófico. De ahí que tomar la lengua de su lugar de refugio durante el exilio y convertirla en lengua de acogida posibilita el florecimiento peculiar que da la dualidad, la diferencia, el contraste. Al echar raíces en esa tierra otra, la lengua materna hubo de ser cambiada por esa otra lengua de acogida con el fin de poder seguir creciendo:

C'est dans cette entreprise — qui n'était pas purement intellectuelle, qui avait une composante angoissée, dans la dérélition de l'exil et de la perte absolue de repères culturels que celui-ci entraînait, qui était aussi quelque chose de sensible, de charnel, donc — dans ce travail d'appropriation d'une langue — patrie possible, ancrage solide dans l'incertain de mon univers —

que Paludes¹² me fut d'un secours inestimable (Semprún, 1998: 133).

La literatura se constituye entonces, en el caso de Jorge Semprún, como el elemento subyacente de todo el entramado de confrontación del trauma a través del proceso de resiliencia. La literatura como herramienta de aprendizaje. La literatura como evasión. La literatura como fuente inagotable de testimonio ficcionalizado.

La urdimbre en la que se aposentan las palabras está elaborada con retazos de pasado que cada persona tiene que ir explorando y cercando, constituyendo así la base de su propia narrativa que resulta, en parte, falseada. Cuando a una persona que lleva en su mochila el peso de su herida le toca el turno de la preparación de ese entramado y más aún si se trata de un niño o un adolescente, en cierto modo va a “se faire une chimère, [...] afin de supporter la représentation de la blessure” (Cyrulnik, 2008: 152). Una quimera que se materializa en la expresión artística, en la obra literaria que emana de las voces escritoras como la de Semprún. La magnitud de las consecuencias del trauma es tal, que para sobrevivir el autor tendrá que suscitar en los interlocutores una visión de sí mismo que le permita no mostrar esa parte excesivamente vulnerable de sí mismo. Incluso dándole la vuelta:

C'est probablement à cette époque, durant ces premières semaines d'exil — à La Haye, nous étions en transit, pas encore exilés —, dans la tristesse du déracinement, la perte de tous les repères habituels (langue, mœurs, vie familiale), qu'est née ou qu'a cristallisé la fatigue de vivre qui m'habite depuis lors, comme une gangrène lumineuse, une présence aiguë de néant. Et que je parviens généralement à dissimuler, de sorte que presque personne ne me croit quand j'y fais allusion (Semprún, 1998: 66-67).

El autor se esconde de sí mismo en el otro extremo del trauma pero también en un extremo ajeno a su superación completa, en este caso. Es

¹² Relato de André Gide, publicado en 1895, y considerado por la crítica contemporánea como uno de los primeros relatos modernos franceses.

decir, podríamos visualizar un triángulo en el que se hallan el trauma y su experiencia posterior dolorosa, su superación y la vuelta a la vida, y la negación. Pues en ese triángulo, las palabras de Semprún describen un acercamiento fatal y acelerado hacia la negación. La negación en el caso de Semprún formará parte más tarde de su proceso de resiliencia: callar para olvidar, para asimilar, meditar, reflexionar y gestar... Pero eso lo constataría él décadas más tarde. La forma de vivir, de hablar, de representarnos y representar es justamente lo que nos inscribe en el mundo y nos permite formar parte de la colectividad.

La elección de unos modos éticos y estéticos va a permitir la creación de una burbuja protectora en el medio en el que se está inserto que determinará en cierta medida el rol que cada uno decida para sí. Esta circunstancia ayuda a que las personas que se expresan mejor pasen “avec souplesse de la description du réel à l'expression de leurs fantasmes” (Cyrulnik, 2008: 171). Podemos observar en Jorge Semprún cómo es verdad que la ficción puede contribuir en gran medida a la expresión más profunda del yo más íntimo; recuperando un sueño que tiene lugar en Buchenwald y del que sale (o en el que se adentra) cuando los repetidos puñetazos de un camarada ruso en el travesaño de la litera

avaient fait cristalliser des images-souvenirs éparses, disparates, en un rêve cohérent, autour des bruits de marteau sur un cercueil (et je savais que c'était le cercueil de ma mère que l'on clouait, même si, simultanément, ma propre voix intérieure me disait dans le rêve que c'était impossible, que le cercueil de ma mère n'avait pas été fermé devant moi, cloué sous mes yeux (Semprún, 2001: 107).

El recuerdo es, como puede verse, una suerte de balsa en la que nos posamos en esa especie de caída en picado hacia el abismo. Confrontado a la árida realidad del campo de trabajo, anonadado por la inesperada vida en la que yace, le vemos que confunde el dolor presente con el dolor pasado, que ambos se superponen; no parece que el hecho de despertar lo sacara de la pesadilla pues el trauma psicológico de la muerte prematura de la madre puede ser equiparable con el trauma físico de la privación de libertad y de

derechos en condiciones límite ya que por un lado la muerte de la madre supone también la carencia futura inmediata de los aspectos físicos y que, a su vez, por otro lado, las privaciones extremas del campo –que acaban con la vida a corto o medio plazo– presuponen en el ser humano un dolor moral extraordinario. Exorcizar es la acción que se impone, la palabra es el medio: “la créativité n'est pas un loisir. Elle doit inventer un nouveau monde pour changer celui qui fait souffrir. La culture créative est un liant social qui donne espoir aux épreuves de l'existence” (Cyrulnik, 2008: 197). La creatividad como componente del proceso resiliente, la palabra como herramienta. Y todo, como afirma Cyrulnik, por necesidad, no por mero placer. La superación del trauma una de dos: o es imposible y en ese caso, la pérdida definitiva de la voz, o es posible y en ese caso, la necesidad de utilizar herramientas para ello, más que las ganas de hacerlo. Los factores combinados que forman parte del trauma y su superación –o no superación– suelen tender a la necesidad más que a la voluntad.

Si la representación surte efecto en el interlocutor es lógico deducir que también surte efecto en el sujeto de dolor. Crear no es una actividad de ocio, es buscar y encontrar la manera de decir lo sagrado, no es en ningún modo un pasatiempo lúdico, más bien un acicate que, según Cyrulnik, “c'est une contrainte à lutter contre l'angoisse du vide suscitée par notre accès à la liberté qui nous donne le plaisir de créer” (2008: 197). Al contar el sufrimiento se actúa sobre él y nuestro destino se transforma en nuestra historia. La representación del hecho le confiere un estatus de pasado, ahuyenta los fantasmas pues los racionaliza, atribuye un espacio temporal a la vida presente y otro a la representación. En este caso, Jorge Semprún, en su trabajo de representación de sí mismo, de su vida y de su obra dice de forma recurrente que es “un déporté de Buchenwald”, “orfèvre et militant de la mémoire”.

Il faut que je parle au nom des choses qui sont arrivées, pas en mon nom personnel. [...] L'histoire de leur mort, dans la grande avenue qui conduisait à l'entrée du camp, sous le regard de pierre

des aigles nazies, parmi les rires des S. S., au nom de cette mort elle-même (Semprún, 1963: 193).

4. La distancia de la ficción

Sin saber lo que pasa, lo que le pasa, en medio de una información confusa e indigerible, el herido se sitúa frente a una situación que se le escapa y piensa “et maintenant, que vais-je faire avec ça ?” (Cyrulnik, 2008: 23). Efectivamente, las personas que se ven expuestas a una experiencia traumática no solo han de afrontar después la experiencia traumática, sino que quienes la afrontan, como ya hemos visto en el anterior epígrafe, se encuentran ante una multitud de posibilidades para resurgir. Así que no solo enfrentan la dificultad de resurgir, sino del modo en que ese resurgimiento se lleva a cabo. Según Henry Havelock Ellis, “todo el arte de vivir consiste en una buena combinación entre lo que se olvida y lo que se conserva” (1929: s.p.). ¡El arte de vivir! La capacidad y habilidad para vivir, a menos que la vida se encargue de decidir por uno lo que va a ser ese arte de vivir, cosa que ocurre con frecuencia.

Porque si se habla de unas condiciones ‘normales’ en la medida en que las condiciones de la vida puedan serlo, en fin, de unas condiciones que permitan tener una trayectoria vital sana y en paz, a pesar de la confrontación de determinados obstáculos y dificultades, es verdad que uno puede gestionar el combinado de olvido y de conservación, o eso se supone. Cosa muy distinta será la circunstancia vital en la que el camino de supervivencia tenga que ser necesariamente el olvido, en un primer lugar, para después, solamente después, poder emerger; como un ave fénix resurgiendo de sus cenizas, el ser humano que experimenta la supervivencia en su último final lo pierde todo, incluida su propia identidad:

Il n'y avait aucune possibilité de dire « je », à ce moment-là, originaire en quelque sorte. Je n'existais pas : il, ce « je », ce sujet qui aurait regardé, n'existait pas encore. Il y avait le monde, un

fragment infime de monde qui se faisait visible, c'était tout. Mon regard n'a surgi qu'ensuite (Semprún, 1994: 224).

Podemos constatar de nuevo ese desarraigo de sí mismo que experimenta el autor de *Le grand voyage* tras el trauma en Buchenwald. Más bien, tras el conjunto de traumas que enfrentó a lo largo de su vida, porque es cierto que la experiencia traumática comenzó en su infancia y ya nunca se detuvo, sino que se convirtió en una experiencia intermitente.

Ya hemos visto cómo el silencio se impone sirviendo de medida terapéutica ante las experiencias traumáticas. Un silencio que garantiza una vocación temporal de olvido de los hechos traumáticos y que se hace como por descarte, porque es la constatación de que el hecho de recordar es peligroso y atenta a la integridad: “Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire : il l'aiguillait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable” (Semprún, 1994: 171). Uno no calla por preferencia, sino por un conjunto de motivos que pesan más que las palabras:

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre (Semprún, 1994: 174).

Parece necesario que haya un periodo que ponga distancia y ayude en el proceso. Ese periodo no es vano ni yermo pues, como señala Cyrulnik, “À la cicatrisation de la blessure réelle, s'ajoutera la métamorphose de la représentation de la blessure” (2008: 24). También parece necesario hallar un modo de realizar esa metamorfosis. Nos referimos a un modo que va más allá de la confirmación de la confrontación. Es decir, una vez se ha decidido reencontrarse con el trauma y sus consecuencias, una vez que el hombre traumatizado ha guardado silencio y ha decidido darle voz a su testimonio,

¿cómo construye esa voz? En el caso de Semprún, la oruga se convierte en mariposa a través de la obra literaria. Pero no cualquier obra: su texto se convierte en herramienta para el proyecto resiliente. Camarero, siguiendo la teoría narrativa de Ricœur, afirma al respecto que: “Mediante el relato autobiográfico de la resiliencia se produce una catarsis narrativa y existencial” (Camarero, en prensa: 5). También a este propósito dedica Boris Cyrulnik sus reflexiones cuando habla de la metamorfosis, a la que contribuye definitivamente la empresa del relato:

Tant que le trauma n’a pas de sens, on reste sidéré, hébété, stupide, embrouillé par un tourbillon d’informations contraires qui nous rendent incapables de décider [...] Nous avons un moyen d’éclairer le brouillard provoqué par un traumatisme : le récit. Dans ce cas, la narration devient un travail de sens. Mais toute l’histoire n’est pas socialisable, il faut l’adapter à l’autre qui a du mal à l’entendre. La métamorphose de l’événement en récit se fait par une double opération : placer les événements hors de soi et les situer dans le temps (Cyrulnik, 2004 : 42).

Entonces, a la cuestión del modo en que se construye la voz del relato, las palabras citadas ponen de relieve uno de los aspectos cruciales del proceso: la distanciaci3n “placer les événements hors de soi” (Cyrulnik, 2004: 42). Una distanciaci3n que ocurre gracias a la ficci3n, a decir verdad, ambos elementos –la distancia y la ficci3n– se dan la mano para engendrar un relato autoficcionalizado que cumpla la doble funci3n de transmitir el mensaje testimonial y de aliviar desde la resiliencia el dolor del trauma. En ese sentido, la ficci3n se convierte en necesaria para la toma de distancia, y la distanciaci3n contribuye al florecimiento de la ficci3n. Como el ‘yo’ del presente continúa de alg3n modo traumatizado –a pesar de los efectos de la resiliencia– y tiene dificultades para contextualizarse a sí mismo en la experiencia traumática a través de la memoria, esa memoria juega con la línea temporal y la desordena, reconstruyéndola a su gusto. Podríamos considerar que el desorden cronol3gico ya predispone al relato a la ficci3n o, más bien, más allá del desorden cronol3gico, los motivos que lo causan. Retomando un fragmento de una cita anterior, el mismo Semprún alude a la

distanciación temporal en su obra: “Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent...” (Semprún, 1994: 217).

Un hecho vivido en el pasado está constituido por la experiencia previa y por la experiencia posterior. Cuando se narra se hace desde el peso de quien se es en el momento de la narración y de quien se era en el momento de los hechos, previamente dotado de un pasado. Por tanto, durante el proceso de narración, pasado y presente son uno; los límites del tiempo y el espacio son los que la memoria recrea y no los que realmente son. Tras la etapa de silencio que sigue al trauma, llega el momento de narrar lo inenarrable, de experimentar de nuevo el sufrimiento —esta vez desde una perspectiva retroactiva—, es un sufrimiento que florece con el recuerdo como semilla. Florecer puede parecer un término incoherente cuando se inscribe en el mismo contexto que un trauma ocasionado por la peor de las heridas que un hombre puede hacer a otro. Pero la escritura posee un efecto catártico, que reabre las heridas para posteriormente cicatrizarlas, por eso es por lo que hablamos de un sufrimiento que florece, que renace como una herida para luego ser curada mediante el bálsamo de la narración.

Una narración que, por tanto, es llevada a cabo a través de un elemento fundamental en el proceso de resiliencia: la distancia. Ya hemos visto la distancia temporal, no solo en el evidente sentido físico por las dos décadas de silencio que separan la catástrofe y la escritura, sino también en el sentido narrativo. Pero también se produce la distancia en otro sentido, la distanciación del lugar del trauma, tanto desde la perspectiva física como, podríamos añadir, desde la espiritual. En *Le grand voyage*, Semprún hace referencia a esta cuestión:

Je voyais ce paysage, qui avait été le décor de ma vie, deux ans durant, et je le voyais pour la première fois. Je le voyais de l'extérieur, comme si ce paysage qui avait été ma vie, jusqu'avant-hier, se trouvait de l'autre côté du miroir, à présent (Semprún, 1963: 84).

Dos décadas después de la estancia en Buchenwald, el hombre ya liberado ve por primera vez el sitio que fue su prisión, en muchos sentidos. Y lo ve, como él mismo afirma, como una experiencia al otro lado del espejo, en otro presente paralelo, en otra identidad paralela, que no es el presente que él está viviendo desde el enfoque de una identidad ya reconstruida. En su identidad como persona traumatizada, Buchenwald ocupa una posición central y estratégica. Por el contrario, en su identidad reconstruida como persona resiliente que supera el trauma, Buchenwald queda “al otro lado del espejo”. Al final, independientemente de la índole de la distancia tomada, todo culmina en la temporalidad, en realidad. Porque si el lugar donde se experimentó el trauma se vuelve ajeno desde una perspectiva física, esto es a causa de las décadas transcurridas y del proceso de resiliencia y de superación del trauma llevado a cabo durante ese tiempo.

Así, este distanciamiento entre el autor –superviviente de la catástrofe y sufridor del trauma– y la obra –expresión literaria de dicho trauma– se produce en dos sentidos: temporal y emocional. La distancia temporal se da a causa de la serie de factores que hicieron que la gran mayoría de supervivientes y testigos del Holocausto callasen y que implican no solo los aspectos individuales de la persona afectada, sino aquellos factores o circunstancias externos a nivel colectivo. Es cierto que los propios supervivientes escogían a menudo el silencio para no recordar lo sucedido, ya que “el olvido era una terapia” (Semprún & Vilanova, 2006: 113), como venimos comprobando a lo largo de las páginas anteriores. Sin embargo, también es cierto que la propia sociedad, a través de su incredulidad y su falta de empatía, les obligó en cierto modo a callar. Quizás el hombre de la posguerra no quería creer entonces que la crueldad humana no tiene límites. Quizás para los testigos coetáneos de las décadas prodigiosas del consumismo, de la felicidad del auge de la clase media, era más fácil asimilar la barbarie a plazos, al igual que la compra de su coche, donde los primeros plazos consistían en mirar hacia otro lado. El mutismo del superviviente y la falta de audición de la sociedad receptora se aunaron para

dar lugar a un silencio que duró más de dos décadas, porque como indica Ruiz Quemoun,

Au fil des années le mur du silence s'effondre et la parole prend place chez les survivants de l'Holocauste. Ce n'est qu'à partir de 1962 que la vision des survivants a été considérée comme une source valide, il a fallu attendre presque 30 ans pour que la société civile ait la force de les écouter, de les entendre, de les croire (Ruiz Quemoun, 2015: 163).

También quizás sea injusto tachar a la sociedad de no demostrar empatía, ya que como las palabras citadas reflejan, fue necesario que la sociedad se hiciera fuerte, tuviera la “fuerza de escucharlos”, el valor de escuchar un testimonio inenarrable.

Teniendo presente la implicación de los factores sociales en la distanciamiento, en el silencio del traumatizado y, por tanto, la importancia del carácter colectivo ya mencionado en otras ocasiones, y continuando con la cuestión que ocupa estas páginas, la de la ficción derivada de la distancia tomada entre el autor y su trauma, además de la distancia temporal entre la experiencia traumática y el recuerdo de lo vivido, hemos señalado también la distancia emocional. La distancia emocional es la que experimenta el sujeto que ha vivido la experiencia traumática cuando se produce un choque entre el deseo de olvidar y la necesidad de narrar lo ocurrido.

En el caso de los supervivientes del Holocausto, nos encontramos ante una distanciamiento emocional muy concreta, porque el genocidio hitleriano llegó a romper los esquemas de maldad y crueldad del ser humano. El Holocausto fue algo antinatural, excesivo, horrible e imperdonable y las secuelas de sus víctimas no fueron las de un trauma “a secas”, sino mucho más profundas, puesto que las víctimas tenían que convivir después con sus heridas mientras se cuestionaban cómo podía llegar el ser humano a unos niveles de maldad tan extremos con aquellos de su misma especie. Semprún describe la carga emocional de todo el proceso en una cita que atraviesa al lector: “Deux ans d'éternité glaciale, d'intolérable mort me séparaient de

moi-même. Reviendrais-je à moi-même un jour?” (Semprún, 1994: 141). Es la propia experiencia del enfrentamiento con la muerte lo que desdobra la identidad, la experiencia traumática lo que provoca la distanciaci3n porque ya en el momento mismo de los hechos todo se congela y se rompe en dos, de manera que la distanciaci3n de s3, la emocional, viene dada autom3ticamente, a partir del trauma, solo resta el proceso de reconstrucci3n, de acercamiento.

As3 pues, lleg3 el momento de hacer florecer el sufrimiento mediante la escritura y es en ella donde la distancia entre el trauma y el traumatizado se refleja claramente. El t3rmino distancia se convierte en este caso en algo positivo, se transforma en ficci3n y a ra3z de la ficci3n es cuando el superviviente halla el b3lsamo para curar sus heridas. Porque digamos que la distancia no desaparece, sino que se transforma, se adecúa a las circunstancias del proceso resiliente. Porque la ficcionalizaci3n de un “yo” que ha experimentado un trauma resulta harto compleja, debido a las emociones suscitadas y a los sentimientos encontrados que surgen a trav3s del acto de la escritura. Porque el autor que escribe un testimonio debe recordar, para el acto de escribir, los sucesos que le causaron la experiencia del sufrimiento. Y el acto de recordar es terriblemente doloroso, por lo que la soluci3n deviene de nuevo en la distancia que permite la ficci3n; en la libertad que la facultad de escribir proporciona a quien escribe. Una libertad que desde la perspectiva de la empresa de escritura comienza a manifestarse a trav3s de la elecci3n del lenguaje, como podemos comprobar en el siguiente fragmento de *L’écriture ou la vie*:

Si j’écris ce livre en français – sans hésitations de propos déterminé – c’est pour prendre mes distances, pour que la langue elle-même me sauvegarde. Le danger d’un essai de cette sorte, [...] c’est celui d’une trop grande proximité avec l’événement, avec les personnages de l’histoire. D’une promiscuité de la mémoire (Semprún, 1994: 96).

El hecho de relacionar lo peligroso con la proximidad vital del relato pone de manifiesto que la distanciaci3n continúa presente durante el proceso

de escritura, aunque a través de ese proceso dicha distanciaci3n disminuye al resolverse las deudas pendientes del autor.

As3, la realidad desoladora, la experiencia traumática vivida por el “yo” del campo de concentraci3n, se convierte en una narraci3n escrita por el “yo” que recuerda. Ante el dolor de lo vivido y de su recuerdo, “la ficci3n es la 3nica realidad soportable” (Camarero, 2014: 88), porque viene dada con esa referida distanciaci3n, tan necesaria en la experiencia postraumática. As3, la ficci3n es, en el caso de la literatura del Holocausto, resultado de la distanciaci3n entre el “yo” superviviente y el “yo” autor; distanciaci3n que se produce, como veremos, mediante los factores de la memoria, la metamorfosis narrativa y la fantas3a.

El superviviente, “devenu cygne, il pourra y penser d'une mani3re supportable” (Cyrulnik, 2008: 24). Para convertirse en cisne, es necesario el proceso de resiliencia y la memoria y la identidad juegan un papel fundamental en dicho proceso, porque seg3n el uso que se haga de ambas, los efectos ser3n positivos o negativos. El silencio, la humillaci3n y el olvido son consecuencias negativas de una identidad traumatizada y herida y de una memoria que sufre al recordar. Por el contrario, cuando se re-crea una nueva identidad y se utiliza la memoria de la identidad anterior con la identidad presente, el patito feo se convierte en cisne. No obstante, como indica Camarero,

el problema de la memoria es que los recuerdos son rescatados en fragmentos [...]. Adem3s, la memoria no es la verdad de lo sucedido, sino su interpretaci3n en el momento de la experiencia y por tanto tambi3n en el momento de su revivificaci3n [...]. «La m3moire, ce n'est pas le simple retour du souvenir, c'est une repr3sentation du pass3. La m3moire, c'est l'image que l'on se fait du pass3» (Cyrulnik, 2010 : 45-46). Por otra parte, como en el proceso del recuerdo interviene inexcusablemente la emoci3n, entonces resulta que es m3s f3cil elaborar reflexiones que rescatar recuerdos, porque en la reflexi3n la persona no se enfrenta a la realidad como en el caso del recuerdo (Camarero, 2014: 82).

La memoria, por lo tanto, ayuda a la re-creación de la nueva identidad, porque el superviviente no recuerda exactamente lo sucedido, sino pequeños fotogramas a menudo inconexos de la película que fue su pasado. Se produce así la mencionada distanciación entre el prisionero de entonces y el superviviente de ahora (Archambault, 2007: 47); entre el yo del campo de concentración y el yo narrador (Archambault, 2007: 72). La consecuencia es la creación de la nueva identidad, de un yo narrador que no es ni el yo superviviente ni una persona ajena. Desde la perspectiva sempruniana:

– 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'autres s'y essaieront, de toute façon... 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 (Semprún, 1994: 175).

Las palabras de Semprún reflejan la cuestión de la relación entre la memoria y la ficción –la memoria utilizada como herramienta positiva de resiliencia a través de la ficcionalización– como señala en líneas anteriores Camarero. Siguiendo al propio autor, la distancia a través de la ficción se consigue, por tanto, a través de la reinterpretación de los recuerdos, de manera que el ‘yo’ siga presente por los recuerdos, pero desde otra perspectiva, a través de esa reinterpretación. Se trata de entender los recuerdos como las piezas esparcidas que quedan tras la desfragmentación de la identidad humana en el campo de concentración, y la memoria como un hilo que une esas piezas pero de forma diferente a la original, a la vida antes del trauma. Ese hilo parte de la memoria, pero con ella se conjuga también la ficción. Así, el narrador del relato se convierte en un testigo en tercera persona: ni revive los dolorosos acontecimientos, porque no los experimenta como la misma persona que era antes o durante el trauma, ni

los cuenta como si se tratara de hechos ajenos. La ficción permite permeabilizar aquello que es bienvenido, que es compatible con la nueva identidad del ‘yo’, para dotar al relato de verosimilitud –siguiendo a Semprún–, pero sin el sufrimiento de la verdad de los hechos.

Así, podemos afirmar que, de acuerdo con Semprún a través de lo que expresa en su obra literaria, la creación del yo narrador es fundamental en el proceso de escritura resiliente, ya que “no hay memoria veraz sin una estructuración narrativa del recuerdo” (Pla, 2004: 13). En ese sentido, el recuerdo se puede entender, más que como parte del propio sujeto, como un objeto que se puede moldear en base a las necesidades que exige la reconstrucción de la identidad. Con esos recuerdos como base y por medio de la ficcionalización del relato:

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 (López Navarro, 2007: 156).

Y se trata de la “verdadera imagen de sí”, como indica la autora citada, porque es la imagen del ‘yo’ después del trauma, una vez superado –o en proceso de superación–. Conforme se narra, la herida sangra y finalmente cicatriza, porque el yo superviviente comienza a recordar pero el nuevo yo, el resiliente, el cisne, es quien termina escribiendo, narrando, ficcionalizando la realidad. “Cette représentation gauchie qui mélange des souvenirs précis avec des recompositions fantasmatiques possède un important effet de résilience” (Cyrulnik, 2008: 158). Al individuo herido que se enfrenta a la tragedia y supera sus heridas le salen alas para impulsar el proceso de curación emocional. Ese impulso –en el caso de la literatura de testimonio, en el caso de Jorge Semprún y de tantos otros supervivientes del Holocausto–, es la escritura. Y, además, en la fantasía que la narración requiere es donde precisamente se encuentra la metamorfosis del horror, porque “la fantaisie constitue la ressource interne la plus précieuse de la résilience” (Cyrulnik, 2008: 139). Y así es como ocurre la metamorfosis del

horror en obra artística, narrando, ficcionalizando la realidad. Y mejor es el resultado del proceso resiliente cuanto mayor es la repetición de la ficción, porque:

L'aspect répétitif des reproductions artistiques constitue un entraînement, une sorte d'apprentissage, qui permet d'intégrer le traumatisme, de digérer le malheur en le rendant familier et même agréable une fois métamorphosé. La reproduction de l'événement qui, avant la fantaisie n'était qu'une horreur non représentable, devient belle, utile et intéressante. Attention ! Ce n'est pas le malheur qui devient agréable ! Au contraire ! C'est la représentation du malheur qui affirme la maîtrise du traumatisme et sa mise à distance en tant qu'œuvre socialement stimulante (Cyrulnik, 2008: 139).

En el caso de la obra sempruniana, la repetición sirve al autor para establecer una dicotomía memoria/tiempo (Archambault, 2007: 47) que se manifiesta sobre todo en las obras *Le grand voyage* y *L'écriture ou la vie*, donde Semprún utiliza recursos narrativos basados en la repetición estratégica y en la alternación del pasado y el presente, re-creando así la nueva identidad narrativa y resiliente:

En la obra de Semprún, “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 (Ramos Gay, 2017: 34).

Podemos concluir afirmando que es el propio sujeto el que debe decir lo que le sucedió, desde la regeneración de su propia identidad, y no hay duda de que el tiempo verbal en pasado es fundamental, si bien su alternancia con otros tiempos verbales puede ser beneficiosa en el proceso de resiliencia, como fue el caso de Jorge Semprún. En nuestro actual contexto cultural, la metáfora del choque que quebranta ha dejado prácticamente de ser orgánica, y cada vez se vuelve más narrativa.

5. El interlocutor, una terapia necesaria

“Le jour où les discours culturels s'appliqueront à ne plus considérer les victimes comme des complices de l'agresseur ou des proies du destin, le sentiment d'avoir été meurtri se fera plus léger” (Cyrulnik, 2008: 26). En efecto, a través de la interpretación de las palabras citadas, podemos afirmar que la importancia de la actitud y las reacciones que la sociedad ejerza al conocer el testimonio del superviviente es de vital importancia para que tenga lugar el proceso de resiliencia o, más bien, para que este, una vez producido, sea efectivo a todos los niveles. Si el adulto que experimentó el trauma logra resarcirse del sufrimiento y renacer de sus cenizas para encontrar que la sociedad le da la espalda de algún modo, el proceso de resiliencia puede estancarse e incluso involucionar. En el caso de los testimonios del Holocausto, hemos visto que la mayoría de supervivientes no comenzó a manifestar lo vivido hasta pasados más de veinte años, algo que en gran medida fue causa del silencio individual, pero también tuvo que ver el silencio colectivo. Si la sociedad mira hacia otro lado cuando el herido pide ayuda, el proceso de curación no solo se retardará o incluso cesará, sino que la persona traumatizada no volverá a pedir ayuda al haber sufrido ya el dolor de la ignorancia o la incredulidad. “Il faut des partenaires pour donner la réplique et des spectateurs pour valider nos efforts” (Cyrulnik, 2008: 101). Es decir, hace falta la mirada del otro, la comprensión del otro, para poder reconstruir la propia identidad no solo desde el contexto individual sino también en relación con la sociedad, con el entorno que nos rodea.

La sociedad, por tanto, forma parte del conjunto de agentes externos que fomentan la resiliencia. Camarero, en lo que respecta a esta cuestión y basándose en el pensamiento de Cyrulnik, establece tres planos de actuación del proceso resiliente, donde el primero de ellos es la conformación de los

agentes internos, el segundo se refiere al golpe traumático y el tercero concierne al entorno del afectado. Durante el proceso de resiliencia se da “la posibilidad de regresar a los lugares donde se hallan los afectos, las actividades y las palabras, que la sociedad dispone alrededor de la persona y que le ofrece una cierta guía de resiliencia” (Camarero, 2014: 87). Ahora bien, no todos están preparados –o quieren– para escuchar un relato de tamaña crueldad como es el caso de los testimonios del Holocausto.

Esta idea, además, no solo reside en el plano teórico o académico con la perspectiva de los años que han transcurrido, sino que los propios supervivientes de la barbarie nazi sintieron en su propia piel el rechazo. Más allá de la consecuencia fundamental de ese rechazo, que fue la contribución en gran medida al silencio de los testigos, el silencio de la sociedad también contribuyó a una especie de disfunción en la terapia resiliente y, por tanto, a la confirmación de la pérdida de identidad, a la confirmación de la extraña soledad y de la incompreensión sentidas por los supervivientes. A este respecto, Semprún explica lo siguiente:

Pour mon malheur, ou du moins ma malchance, je ne trouvais que deux sortes d'attitudes chez les gens du dehors. Les uns évitaient de vous questionner, vous traitaient comme si vous reveniez d'un banal voyage à l'étranger. [...] Les autres posaient des tas de questions superficielles, stupides – dans le genre : c'était dur, hein ? –, mais si on leur répondait, même succinctement, au plus vrai, au plus profond, au plus opaque, indicible, de l'expérience vécue, ils devenaient muets, s'inquiétaient, agitaient les mains, invoquaient n'importe quelle divinité tutélaire pour en rester là (Semprún, 1994: 179).

Semprún, como superviviente, como testigo directo tanto de los acontecimientos traumáticos de Buchenwald como del rechazo social, confirma ese rechazo, que continúa muy presente en la memoria tres décadas después de la experiencia traumática. Podemos considerar entonces que el rechazo también forma parte de alguna manera del conjunto de hechos que forman parte del trauma que experimenta el hombre. Incluso los

que preguntaban, como afirma el autor, lo hacían por alguna razón ajena a la verdadera comprensión de los hechos: el mutismo, de un modo u otro, estaba presente como un puñal y, con él, el rechazo de la sociedad y consecuentemente, el abandono emocional de los supervivientes.

En realidad, aún hoy la empatía con frecuencia brilla por su ausencia en nuestra sociedad consumista e individualista, donde somos fanáticos de las películas comerciales que tratan el horror nazi pero nos escandalizamos y apartamos la mirada al escuchar testimonios veraces. Esto demuestra que el silencio de aquel entonces no fue algo circunstancial, sino inherente de algún modo al ser humano. Porque “autrui n'est pas toujours capable d'entendre un tel mythe des origines” (Cyrulnik, 2008: 144). Y, al hablar de prójimo, *autrui*, debemos entenderlo en dos sentidos, porque son dos las esferas sociales a partir de las que se puede desarrollar la resiliencia: el entorno cercano, con quienes se crean lazos o vínculos afectivos y la sociedad en general, que ejercerá de juez. El concepto de vínculo afectivo es fundamental (Cyrulnik lo subraya constantemente a lo largo de toda su obra), ya que “un enfant n'est pas résilient tout seul” (Cyrulnik, 2008: 87). La persona traumatizada, el niño interior traumatizado no puede superar el trauma por sí solo, sino que precisa de vínculos afectivos que reúnan a su vez una serie de circunstancias que lo guíen y le presten la atención y la ayuda necesarias durante el proceso de resiliencia:

Et quelques-uns ont pu se tricoter vaillamment parce que, rendus capables de rencontrer les mains tendues, ils se sont défendus victorieusement contre les coups infligés en cascade à un enfant qui n'a pas été mis dans le « droit chemin » (Cyurulnik, 2008: 119).

En lo que concierne a las manos tendidas que se van a hallar para tejer la resiliencia, hemos de hacer mención al hecho de que no basta con que existan vínculos afectivos, sino que estos deben tener una serie de condiciones para el bienestar del menor. Tan grave puede ser la ausencia de vínculos como la existencia de vínculos disfuncionales, en cuyo caso esos seres se sienten trastornados en el entorno que les rodea y que tiene la

responsabilidad de protegerles. El trastorno padecido puede llevar al desarrollo de la creatividad, pero no en sentido positivo sino para evadirse del entorno familiar. Además, no se da siempre, sino que depende del entorno más amplio, más allá del familiar. A este propósito, Cyrulnik afirma que

Le fait que ces enfants soient invités à la créativité pour s'adapter à un milieu qui les bouscule, ne veut pas dire qu'ils deviendront tous créateurs. Leur devenir dépend de l'aiguillage que leur donnera une rencontre extra-familiale puisque la famille est défaillante. Quand la famille troublée emprisonne l'enfant ou quand le milieu extra-familial ne propose pas de tuteur de résilience pour tenter l'aventure de la création, l'enfant s'écroule avec sa famille (Cyrulnik, 2008: 196).

En el caso de Jorge Semprún, la temprana defunción de la figura materna –él contaba con solo siete años– supuso la ausencia de un vínculo afectivo fundamental en su desarrollo y en su bienestar. Si bien el pensador fue capaz de desarrollar un proceso resiliente, eso fue principalmente gracias a la escritura y a sus capacidades innatas para adquirir un carácter fuerte ante las adversidades. Sin embargo, siempre se extraña al motivo de la ausencia y queda en nuestros recuerdos, tanto más si se trata de una madre, figura imprescindible en nuestra niñez. Semprún perdió a su principal vínculo afectivo de niño, pero como afirma Katona:

En la memoria envejecida de Semprún queda el “recuerdo de una mujer bellísima y serena [...] aquella madre tan joven” [Semprún, 1977: 305]. En la ensoñación de los recuerdos la edad de la madre no cambia, sino que queda eternizada en el momento de su muerte, mientras que Semprún ha llegado ya a la edad en que su madre podría ser su hija (Katona, 2012: 114).

Si los vínculos afectivos son fundamentales para que el niño adquiriera las características necesarias para desarrollar un carácter resiliente, también lo son cuando la persona ha experimentado el trauma. Aquellas personas con quienes el superviviente mantenga lazos afectivos relevantes serán sus

ventanas hacia el mundo exterior. De la reacción de dichas personas depende enormemente la posterior reacción del superviviente. Como mencionamos anteriormente, los supervivientes del Holocausto que callaron no lo hicieron solamente por convicciones o razones propias, sino que el silencio de la sociedad tuvo un gran peso y quizás los primeros que callaron o miraron hacia otro lado fueron aquellos que pertenecían a su entorno y de ese modo les impidieron alzar la voz hacia el mundo exterior. Voz dormida por el horror experimentado y ante la incredulidad y la falta de empatía de una sociedad deshumanizada. La muerte causa pavor en cualquiera de sus manifestaciones, aunque sea mediante terceras personas interpuestas:

Ni les uns ni les autres ne posaient les questions pour savoir, en fait. Ils les posaient par savoir-vivre, par politesse, par routine sociale. Parce qu'il fallait faire avec ou faire semblant. Dès que la mort apparaissait dans les réponses, ils ne voulaient plus rien entendre. Ils devenaient incapables de continuer à entendre (Semprún, 1994: 179).

A pesar de las consecuencias de la falta de empatía, del rechazo o la inacción –refiriéndonos a la acción de atender al suceso traumático– de la sociedad, también Semprún entiende los motivos que ellos tuvieron para callar, para el abandono. Así, sus palabras, sus obras en general, no constituyen una acusación. Al igual que él mismo no se posiciona como víctima autocompasiva, tampoco señala con el dedo a quienes callaron, sino que se limita a exponer narrativamente los acontecimientos. Aporta la información de la que se entienden las consecuencias que él experimentó, pero también aporta una especie de justificación. No se limita a afirmar que los demás callaron, sino a explicar por qué lo hicieron. Siguiendo sus palabras, no expresa que los demás no quisieron escuchar, sino que eran incapaces de hacerlo. Y eso es algo que demuestra la empatía del propio superviviente, la empatía del traumatizado con los demás, que los demás no tuvieron con él, con ninguno de los supervivientes. Una empatía que se pone de manifiesto a lo largo de toda su obra, siendo otro claro ejemplo el siguiente fragmento de *Le grand voyage*:

Regarder, je ne cherche rien d'autre. Regarder du dehors cet enclos où nous tournions en rond, des années durant. Rien d'autre. Si je lui disais que c'est cela que je veux, simplement cela, elle ne comprendrait pas. Comment pourrait-elle comprendre ? Il faut avoir été dedans, pour comprendre ce besoin physique de regarder du dehors (Semprún, 1963: 181).

El autor confirma que solo a través de la experiencia en propia piel del trauma es como se puede comprender tanto el proceso traumático como la terapia que le sigue, en el caso de los que escogen la resiliencia.

Por estas razones, entre los elementos en común que comparten los estudios y obras dedicados a la Shoah y, concretamente, a las representaciones y manifestaciones literarias, se menciona con frecuencia la sociedad, la importancia de lanzar una mirada empática y no incrédula o hastiada, o incluso de no lanzar ninguna mirada o mirar hacia otro lado. Véanse ejemplos como: Ruiz Quemoun (“Il faut raviver la mémoire collective”, 2015: 164); Camarero (“la posibilidad de regresar a los lugares [...] que la sociedad dispone”, 2014: 87); o Archambault, cuyas ideas acerca de la importancia de la colectividad sintetiza la autora en la cita que exponemos:

Qu'il soit exact ou imagé, le témoignage littéraire s'inscrit quand même dans la mémoire collective de la Shoah parce qu'il participe à l'élaboration d'un procès non pas juridique, mais moral– et qu'il contribue à poser un jugement de valeur. Il est porteur d'un message social où la réalité des camps de la mort n'est pas contestable (Archambault, 2007: 25).

Es decir, la sociedad realiza un juicio de valores a partir del mensaje que recibe del autor. Un mensaje que, además de transmitir contenido, funciona como un acto de habla, desgarrando al lector y haciéndole abrir los ojos, como si gritara: “*¡Oye, la maldad humana es real! ¡Yo la he conocido y jamás la podré olvidar! Créeme*”. El problema es que el juicio moral al que el testimonio se ve sometido por la sociedad, no depende del propio mensaje exclusivamente, sino de la cultura de dicha sociedad. Al igual que cada

persona posee su propia idiosincrasia, cada pueblo tiene sus normas y formas de entender el mundo y la realidad que le rodea y que son únicas.

Las diferencias nos hacen únicos y son positivas si sabemos cómo afrontarlas; de lo contrario, pueden ser peligrosas. En la sociedad actual, conformada progresivamente a lo largo de las últimas décadas, imperan el individualismo y el consumismo voraz. La cultura, la tecnología, los valores; elementos que antes podían ser fundamentales para desarrollar nuestra empatía y nuestro sentido de la humanidad, se utilizan hoy bajo el yugo del consumismo y el ocio. Lo material, lo efímero y la búsqueda del bienestar individual dominan las vidas de millones de personas en un mundo globalizado. Globalización que, si bien nos ha hecho sentirnos más unidos, nos ha robado parte de la mencionada idiosincrasia cultural y ha hecho que la humanidad haya quedado subyugada al látigo individualista. Esto, por supuesto, ha afectado enormemente a la cultura y al progreso del arte:

Quand le rendement social est devenu une valeur culturelle prioritaire, il a fallu « éradiquer l'imagination ». Lire de la poésie, faire de la musique, ou colorier des dessins devenaient « une scandaleuse perte de temps, un signe évident d'inadaptation aux "faits" » (Cyrulnik, 2008: 197).

La consecuencia fatal es, por tanto, que el arte ha adquirido un carácter ocioso en todos los aspectos, cuando el arte en realidad es “une contrainte à lutter contre l'angoisse du vide suscitée par notre accès à la liberté qui nous donne le plaisir de créer” (Cyrulnik, 2008: 197). Por ello, el arte debe volver a recuperar su función primigenia, la de transformar el horror en algo hermoso, lo que le será útil al superviviente en su proceso de resiliencia. Porque al fin y al cabo, esa es la magia del arte: transformar “une souffrance en un bel événement, utile à la société” (Cyrulnik, 2008: 139). Así es: el arte no solo es útil para quien lo crea sino también para el receptor. En el caso de los testimonios literarios de la Shoah, el lector puede sentir cierto placer a pesar de leer algo horrible; el placer de la lectura y de la narración exquisita. Pero el acontecimiento de la lectura también le es útil, puesto que aprende a

mirar con los ojos de otro, aprende a empatizar –si antes lo hacía, siempre cabe hacerlo aún más–. Las palabras son un arma poderosa de transformación y los testimonios literarios son palabras convertidas en arte, dolor convertido en esperanza, horror convertido en ilusión. Respecto a la importancia del lector en el proceso resiliente, hablaremos de ello en el siguiente y merecido epígrafe.

6. Connivencia con el lector

« Si le théâtre du monde intime n'est jamais socialisé, il peut s'enfler, se renforcer, occuper toute la vie psychique et couper du monde le petit blessé. Donc l'enfant, après avoir été contraint au récit silencieux pour se personnaliser, est contraint à le socialiser pour ne pas délirer » (Cyrulnik, 2008: 144). Cuando se presta testimonio de lo vivido, hay un superviviente que emite el mensaje y alguien que lo recibe. Cuando el testimonio es literario, el superviviente es un escritor que construye un yo narrativo y el receptor, un lector dispuesto a recibir e interpretar el mensaje. Cuando el superviviente relata lo sucedido, es más, ficcionaliza su relato de lo acontecido, “l'intersubjectivité [...] désormais elle n'est plus sensorielle, ni mimée par des comportements, elle devient verbale et adressée à quelqu'un qui n'était pas là au moment de la tragédie” (Cyrulnik, 2008: 153). El superviviente que relata un testimonio no se limita a escribir, sino que realiza varias acciones al mismo tiempo: re-crea una nueva identidad, el yo narrativo del que hablamos en el apartado cuatro; madura en su proceso de resiliencia; y establece un vínculo con el lector.

La relación escritor/lector en la literatura testimonial es fundamental porque se trata de un tipo de narración que ayuda a ambos en el proceso resiliente: al escritor en tanto que sus heridas cicatrizan con el devenir de las palabras que conforman el relato; al lector porque le transmite valores y logra una identificación desde el sufrimiento, común a todos los seres humanos. Porque además de seres racionales, somos sociales. Y poseemos nuestra idiosincrasia pero nos sentimos cómodos en la semejanza y la igualdad, en el hecho de reconocernos a nosotros mismos como piezas de un puzle del que formamos parte. Los vínculos establecidos entre los seres humanos son recíprocos:

Le fait d'avoir constaté en même temps la même chose nous conforte et nous pousse à l'erreur. Alors que la différence de nos deux perceptions nous invite à nous étonner, à observer et explorer le monde de l'autre (Cyrulnik, 2008: 92).

Los testimonios de supervivientes del Holocausto resultan útiles en tanto que los lectores podemos sentirnos identificados con el sufrimiento desde la diferencia en los caminos vividos. No es casual que la literatura testimonial como género surgiera en el siglo XX, a raíz sobre todo de las múltiples obras que vieron la luz como consecuencia del genocidio de la Segunda Guerra Mundial. Ante la incapacidad de narrar lo inenarrable, la mezcla de realidad y ficción fue la solución para transmitir al lector una realidad desoladora y cruel de un modo 'dulcificado':

Il s'agit de rendre hommage à la véracité de la narration mais la souffrance s'installe dans le récit et le témoignage prenant, douloureux suscite l'indignation et soulève un problème crucial : comment expliquer l'inexplicable ? Par conséquent, la fictionnalisation mêle l'imaginaire au réel et le lecteur ne peut plus séparer la fiction de la réalité. Autrement dit, au fil du temps, le narrateur contraint au silence pourrait éventuellement greffer des éléments fictifs à des éléments réels (Ruiz Quemoun, 2015: 161).

La ficcionalización es una decisión que toma el autor de la obra, pero que conlleva implícito un acuerdo entre este y su lector. Así, el relato es verosímil, que es lo que el lector de la autobiografía exige, o dicho de otro modo, uno de los requisitos que el relato autobiográfico debe cumplir, pero esa verosimilitud se consigue de manera que el autor sufra lo menos posible, esto es, incluyendo la ficción a su antojo para compensar el sufrimiento del recuerdo y la narración de la verdad. Mediante la introducción de la ficción en el relato, el autor superviviente, el escritor resiliente, puede por tanto decirlo todo, como dejó sentenciado Semprún en *L'écriture ou la vie*:

L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On

peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée, l'espace d'un matin. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile (Semprún, 1994: 26).

‘Todo’. Una palabra que contiene en cuatro letras y en su significado toda la grandeza del lenguaje y de las funciones poderosas y catárticas que ejerce. No obstante, en relación con el papel del lector y esa complicidad mencionada unas líneas atrás, el escritor se pregunta más adelante si ocurre lo mismo en el caso contrario, si “peut-on tout entendre, tout imaginer” (Semprún, 1994: 26), y por respuesta sobreviene la duda: “Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie” (Semprún, 1994: 26-27). La duda no emerge como juicio de valor, sino como otra muestra de la ya comentada empatía del autor con los elementos colectivos en lo que concierne a la experiencia traumática y a su comprensión por parte de la sociedad. La complicidad en la obra de Semprún para con sus lectores sobrepasa los límites de un estricto pacto autobiográfico. Semprún se mete en la piel del colectivo lector al tiempo que trata de comprender y conocer la suya propia.

Y, efectivamente, no estamos preparados para escucharlo todo –en el caso de la literatura testimonial, para leerlo–. El acto de leer implica una responsabilidad por parte del lector, y en el caso de la literatura del Holocausto, la responsabilidad puede resultar angustiosa, porque las obras que narran la experiencia concentracionaria y, en concreto, las obras semprunianas:

[...] nos plantean problemas relacionados con el sujeto y su identidad, con la identidad y el recuerdo, con el recuerdo y la memoria histórica, conformando una cadena interminable de interrogantes que nos devuelven a la posición de lectores activos, reflexivos y necesarios colaboradores en la construcción del sentido de la obra literaria (Simón, 2009: 107).

Las obras de Semprún son, en definitiva, y siguiendo las palabras citadas, incómodas, en el sentido de que sacan al lector de su zona de

confort. Las novelas testimoniales de la Shoah dan lugar a pactos no escritos entre el autor superviviente y el lector, a una relación *quid pro quo* en la que la liberación del escritor comienza en el acto de escribir y culmina en el acto de la lectura; mientras que en el lector también se produce una liberación que comienza con la lectura y culmina con la interpretación de lo acontecido/narrado. Así, la responsabilidad del autor con respecto al lector consiste en narrar lo inenarrable, en construir un discurso social y cultural al mismo tiempo que resulte válido como testimonio y como obra literaria; el autor debe re-construir el universo concentracionario y ficcionalizarlo para provocar el acercamiento al lector.

Por su parte, el lector debe estar preparado para el tipo de literatura al que se enfrenta –desgarradora, melancólica, dolorosa-; el lector debe imaginar con el fin de empatizar con el superviviente; y debe transformar el discurso narrativo en un discurso social. El texto es, por ende, la herramienta fundamental en la relación escritor/lector, relación recíproca donde ambos confían el uno en el otro –el escritor confía en la empatía del lector y el lector en las palabras del escritor–, donde uno interviene en el proceso de resiliencia del otro –el escritor guía al lector en su propia lucha resiliente y el lector culmina el proceso resiliente del escritor con la interpretación del texto–. ¡El texto! A veces olvidamos que el canal por el que se produce el arte es tan fundamental como el resto de los componentes que forman parte del proceso artístico –y resiliente en este caso–. A propósito de la importancia del discurso escrito señala Camarero:

« Ce qui est fixé par l'écriture, c'est donc un discours qu'on aurait pu dire, certes, mais précisément qu'on écrit parce qu'on ne le dit pas » (Ricœur, 1986: 154). C'est pour cela que Ricœur parle d'une double occultation du lecteur et de l'écrivain : le lecteur est absent à l'écriture et l'auteur est absent à la lecture. Il y a par ailleurs le rapport référentiel du texte, en principe « le sujet du discours dit quelque chose sur quelque chose ; ce sur quoi il parle est le référent de son discours » (Ricœur, 1986: 156) lorsqu'il s'agit de la parole, du discours parlé. Mais lorsqu'il s'agit du texte il n'y a plus de dialogue (l'auteur n'est plus là) et la référence est

interceptée (il n'y a plus les mots, il n'y que les signes) : ce sera à la lecture d'en faire la référence moyennant l'interprétation, y compris les autres textes déjà lus qui font l'autre monde de la littérature (Camarero, 2015: 99-100).

Así, el vínculo que se establece a través del discurso narrativo, entre el autor de una obra y el lector, es tan íntimo como universal y atemporal. Es ahí donde reside la magia de la literatura: en la identificación con el yo narrativo. Si hablamos de literatura concentracionaria, la importancia del vínculo es aún mayor porque la obra testimonial de las experiencias (sobre)vividas durante el Holocausto sirve como medio de liberación para las víctimas y como base de creación de una memoria colectiva por parte del lector. Como Jorge Semprún relató:

Je me suis assis à côté de cet inconnu de mon âge. Je lui ai parlé, il semblait écouter. Je lui racontais la nuit lointaine de l'arrivée à Buchenwald, la nuit de notre arrivée, ensemble. Je voulais, même si sa capacité d'écoute, d'attention, de compréhension, était amoindrie, émoussée par la déréliction physique et spirituelle, je voulais raviver en lui l'étincelle du souci de soi, de la mémoire personnelle. Il ne pourrait s'intéresser de nouveau au monde que s'il parvenait à s'intéresser à lui-même, à sa propre histoire (Semprún, 2001 : 51).

« Je voulais raviver en lui l'étincelle du souci de soi, de la mémoire personnelle » (Semprún, 2001: 51). Estas palabras, esta sentencia, más bien, sintetiza uno de los fundamentos de la relación entre el autor-superviviente y el lector-testigo. En la obra testimonial del superviviente hay una intencionalidad ya que el autor traumatizado busca al receptor y lo encuentra a través de su obra, a través del texto donde se expone y manifiesta la experiencia traumática. Y el lector se deja encontrar, se hace presente y recibe la experiencia del trauma como testigo para ya no olvidarla jamás. Por ende, la memoria juega un papel fundamental en la relación autor-lector de la literatura concentracionaria. La memoria, siempre presente en la esencia de la obra de Semprún como componente y como desencadenante, se humaniza, cobra peso y se conforma como un muro cuya

construcción se produce a medida que una persona lee una obra testimonial. Acerca del papel de la memoria en la literatura testimonial se expresan Sánchez Zapatero y Puertas Moya –citado en la obra del primero–:

De ahí que la memoria adquiera una doble dimensión en la literatura concentracionaria, que no solo surge del recuerdo personal, sino que además nace con la voluntad de no dejar caer en el olvido lo sucedido. Esta dualidad entre lo personal y lo colectivo ha sido explicada por Puertas Moya, para quien es necesario conjugar «la necesidad individual [...] de desahogarse y contar lo que ha vivido, con la intención [...] de que se preserve la memoria de lo sufrido (Sánchez Zapatero, 2016: 182).

A propósito de ‘intención’, sabemos que la obra testimonial es intencionada, si no toda ella, al menos en parte, en tanto que el autor tiene la intención de hacer llegar su mensaje a un receptor que lo memorice y lo transmita. Así, las obras testimoniales concentracionarias poseen una doble función memorística: para con el propio autor superviviente y para con el resto; para con la creación de una memoria colectiva. Pero la memoria colectiva no se forma simplemente a través del texto; el discurso narrativo es la herramienta pero, si bien es imprescindible en el proceso de formación de la memoria colectiva, no es el único elemento que interviene en dicho proceso. Las intenciones del autor y la gestión de las emociones y sentimientos relacionados con la experiencia traumática, así como la reacción del lector ante el discurso, son elementos básicos en la estructura de la memoria colectiva. Ya hablamos anteriormente, a lo largo de esta segunda parte de nuestra tesis, de la función catártica de la escritura testimonial y del proceso de resiliencia que se produce en el autor superviviente.

También vimos la importancia de la implicación de la sociedad y en este apartado venimos viendo la relación entre autor y lector. Todo ello culmina cuando el proceso, es decir, la transmisión y adquisición del mensaje, se realiza con éxito. La escritura de la obra testimonial purifica al escritor; su lectura posee una función memorística y moral para los receptores. La

lectura de las obras testimoniales les devuelve la identidad a los supervivientes que la perdieron durante la experiencia que originó y desembocó en el trauma. Los escritos de los supervivientes a los campos de concentración son, además, la principal fuente que poseemos de aquella etapa oscura de la historia del ser humano, ya que la intención de los causantes era la de minar la identidad de los presos lo máximo posible, y en esa identidad está incluida la voz; la voz testimonial, la voz literaria. Por eso resulta tan importante cada uno de los discursos que de aquella época han resultado. Porque, aunque se escribiesen con posterioridad a los acontecimientos, en la mente de quienes relataron las vivencias, estas estaban más vivas que nunca. Los testimonios de los supervivientes, por ende, no solo poseen un efecto catártico en el sentido de liberación al contar el narrador el evento traumático, sino que adquieren un matiz cognitivo al tratarse de fuentes históricas además de literarias. Porque a pesar de las transformaciones ficticias –de hecho, es a través de la ficción cuando el relato verídico cobra más fuerza–, la verdad de los acontecimientos subyace entre las líneas de cada escrito testimonial. Una verdad que otorga al texto narrativo un carácter, además, cognitivo, como afirma Sánchez Zapatero:

La literatura concentracionaria implica también un desafío contra el desconocimiento, puesto que, como señaló Juan Gelman, «el antónimo del olvido no solo es la memoria, sino que también es la verdad» (1997). Semprún y Levi, de hecho, fueron muy conscientes de la relevancia que desde el punto de vista social y cognitivo adquiriría su testimonio, gracias al que se podría conocer aquello que los responsables de los campos quisieron ocultar y que gran parte de la sociedad desconocía (Sánchez Zapatero, 2016: 182).

El concepto de memoria, como hemos podido apreciar, es elemental en la relación autor-lector, desde la perspectiva del primero –recordar lo vivido es un acontecimiento doloroso pero catártico– y del lector –la lectura de lo vivido por los supervivientes servirá para crear una memoria colectiva–. Así, en lo que concierne a la importancia en la sociedad, en lo colectivo, las obras testimoniales sirven para transmitir a las generaciones lo que muchos

quisieron ocultar y para recordar que lo que una vez aconteció puede volver a ocurrir. No se trata por tanto de un mero recordatorio, sino de un aviso. La literatura concentracionaria da fe de la maldad inexorable del ser humano, del mal inherente e intrínseco a la humanidad y de cómo este se puede manifestar de la forma más despiadada. Los testimonios concentracionarios nos ayudan a creer lo que de otro modo y sin fuentes históricas ni literarias sería increíble.

A pesar de la importancia del discurso narrativo y del esfuerzo anímico del superviviente autor del relato, en el proceso de conformación de memoria colectiva es imprescindible la tarea del lector. Porque el lector no debe limitarse a leer palabras y tejer oraciones y párrafos en su mente; sino que debe leer implicándose en el acto de la lectura. A este propósito, Steiner afirma lo siguiente:

Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela, a nuestra más honda intimidad. Un gran poema, una novela clásica nos acometen; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. (...) Quien haya leído *La metamorfosis* de Kafka y pueda mirarse impávido al espejo puede ser capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta (Steiner, 1994: 32).

Por ello, el nivel de implicación del lector debe llegar al punto de la identificación; un buen lector es aquel que se identifica con lo que ocurre en la obra literaria; con el autor igualmente, en el caso de la literatura concentracionaria testimonial. “El concepto de ‘identificación’ haría referencia a la actitud de un receptor al sentirse representado en la manera de pensar o de actuar de un personaje e imaginarse viviendo ese mismo papel” (Sánchez Zapatero, 2011: 398).

Retornando y ciñéndonos a la obra sempruniana, el autor siempre tuvo clara la importancia de la implicación del lector en el proceso de resiliencia. Sus obras motivan al lector a autocuestionarse y a profundizar en los valores y la esencia del ser humano. Y con el fin de captar la atención del lector y de

sumergirlo en sus memorias, Semprún adoptó un estilo narrativo muy particular: “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” (López Navarro, 2007: 157). No se trata solo de la ficción introducida, sino del modo en que dicha ficción se intercala con la realidad para dar forma, para reconstruir una especie de realidad paralela, tan imaginaria como real. Sabe cómo dirigirse a su interlocutor, al receptor de su mensaje, para lograr que esa realidad cale en ese lector y contribuya de algún modo al proceso de resiliencia colectivo, tal y como su propia escritura lo ayuda a él. Al respecto, explica en *L'écriture ou la vie* uno de sus mecanismos para atraer la atención de su interlocutor:

Je lui ai parlé des dimanches à Buchenwald. Instinctivement, pour amadouer les dieux d'une narration crédible, pour contourner les stridences d'un récit véridique, j'avais essayé d'introduire le jeune officier dans l'univers de la mort par un chemin dominical : chemin buissonnier, en quelque sorte. [...] J'avais évoqué la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans Mazurka, pour introduire le jeune officier aux mystères des dimanches de Buchenwald (Semprún, 1994: 99).

El acto de introducir un fragmento como el citado en su obra pone de manifiesto esa complicidad de la que hablamos entre autor y lector, que sobrepasa todo pacto literario. El lector es tan sincero consigo mismo y con el receptor de su relato, que expone sus trucos narrativos de la misma forma que un mago revela lo que esconde tras sus trucos. Y también sus palabras confirman la magnitud del arte como herramienta para transmitir lo inenarrable.

Semprún juega con el eclecticismo en sus novelas para lograr introducir al lector en el universo concentracionario. Juega con el pasado y el presente, con la realidad y la ficción. El escritor usa frecuentemente la repetición, y dicha repetición –como mencionamos anteriormente (p. 29)– sirve al autor para establecer una “dichotomie mémoire/temps” (Archambault, 2007: 47).

Ambos elementos se combinan dando lugar a la re-creación narrativa y logrando atraer la atención del lector, que navega por las hojas de las novelas semprunianas como si de un laberinto fluvial se tratase; un laberinto lleno de repeticiones, de un uso estratégico y literario de la memoria y de la alternación del tiempo pasado y el presente. Además, las obras de Jorge Semprún comparten mayoritariamente un *leitmotiv* fundamental en la vida y obra del escritor: su etapa en Buchenwald, lo que conformará el eje vertebral de su obra literaria en lo que a referente temático se refiere. El carácter onírico y literario del testimonio sempruniano, que embruja al lector que se asoma a su obra literaria, se aprecia notablemente en el siguiente fragmento de *L'écriture ou la vie*:

Mais la certitude d'avoir traversé la mort s'évanouissait parfois, montrait son revers néfaste. Cette traversée devenait alors la seule réalité pensable, la seule expérience vraie. Tout le reste n'avait été qu'un rêve, depuis. Une péripétie futile, dans le meilleur des cas, même quand elle était plaisante. Malgré les gestes quotidiens, leur efficacité instrumentale, malgré le témoignage de mes sens, qui me permettaient de m'orienter dans le labyrinthe des perspectives, la multitude des ustensiles et des figures d'autrui, j'avais alors l'impression accablante et précise de ne vivre qu'en rêve. D'être un rêve moi-même. Avant de mourir à Buchenwald, avant de partir en fumée sur la colline de l'Ettersberg, j'aurais fait ce rêve d'une vie future où je m'incarnerais trompeusement (Semprún, 1994: 28-29).

Como el fragmento anterior podríamos citar otros tantos como ejemplo de la calidad literaria testimonial de Jorge Semprún. Calidad que no solo subyace en el sentido narrativo, sino en lo que concierne a la relación autor/lector, ya que Semprún tuvo conciencia de escritor y mostraba la inquietud de la problemática de narrar lo inenarrable y de poner al lector en un aprieto, de incentivar su curiosidad y sus inquietudes. Semprún, como se pone de manifiesto en la cita anterior, pone sobre la mesa cuestiones sobre la vida y la muerte, temas relacionados con el horror vivido que hacían volver la mirada a la sociedad, y lo hace de manera que atrae a los lectores. Si no puedes con tu enemigo, únete a él. Del mismo modo, Semprún era

consciente de la necesidad de convertir el testimonio en un relato narrable, creíble, pero desde los ámbitos de la posibilidad de la comprensión humana.

Por eso es por lo que, en línea con los recursos narrativos citados, Pla afirma que:

Semprún parece querer evitar siempre la narración lineal y cualquier continuum narrativo, y privilegia sin ninguna reticencia la reproducción de los meandros de la memoria, según la acertada expresión de Yves Stalloni, para permitir al lector deambular por un laberinto en el que se le ofrecen diversos hilos narrativos simultáneos y algunos leit-motiven que permiten dar coherencia de sentido (Pla, 2004: 7).

La acertada expresión de “permitir al lector” que utiliza Pla nos hace constatar de nuevo el hecho de que los recursos narrativos empleados por Semprún no solo se dirigen a sí mismo, sino también a sus interlocutores al otro lado del negro sobre blanco. A través del laberinto literario, Semprún paradójicamente se encuentra a sí mismo, y los lectores participan de ese conocimiento, tienen la posibilidad de identificarse con él y, en definitiva, de comprender lo que hay detrás del relato narrado. En ese laberinto literario, además, son frecuentes las referencias intratextuales e intertextuales. En el primer caso, las referencias participan del juego físico-temporal que podemos encontrar a lo largo de la bibliografía sempruniana, en el que la estancia en Buchenwald parece más bien un universo paralelo donde no existen el tiempo ni el espacio; donde no existe apenas ni el propio individuo, o existe (es) cada vez un poco menos conforme los días se suceden. En el caso de las referencias intertextuales, Rigoni expone que

[Hay referencias intertextuales], sobre todo de textos literarios y filosóficos, a través de citas y alusiones y generalmente con el fin de explicar por qué fueron posibles los campos de exterminio y revelar, principalmente a partir de las experiencias de los deportados, algunos aspectos de la condición humana (Rigoni, 2012: 2).

El propio Semprún, pues, era consciente de la necesidad y la importancia del contenido literario-artístico para narrar lo inenarrable. Esa consciencia se expresa a lo largo de toda su obra, de manera que el autor se confirma tanto a sí mismo como al lector mediante la introducción de la ficción en el relato y, además, la justificación de la necesidad de esa introducción ficcional. En *L'écriture ou la vie*, hallamos dos pasajes que reflejan bien esta cuestión del uso, de la necesidad del arte en el relato autobiográfico. En un momento dado afirma a los demás –un grupo que podemos interpretar que incluye a sus interlocutores narrativos y reales–: “Écoutez, les gars! La vérité que nous avons à dire – si tant est que nous en ayons envie, nombreux sont ceux qui ne l'auront jamais ! – n'est pas aisément crédible... Elle est même inimaginable” (Semprún, 1994: 166). Ya fragmentos de este tipo ponen de manifiesto la complejidad de la comprensión de los acontecimientos de la barbarie nazi. Pero ante la problemática narrativa, el autor también tiene la solución: “Seul l'artifice d'un récit bien maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage” (Semprún, 1994: 26). Unas palabras que constatan el poder del lenguaje y la comprensión del otro que Semprún se esfuerza por lograr a través de su obra, para tratar de transmitir su mensaje a la colectividad facilitando la comprensión y, lo más importante, la aceptación de dicho mensaje.

Queda patente, por ende, la eficacia de la existencia de complicidad entre el escritor superviviente del Holocausto y el lector del testimonio literario con el fin de que el primero alcance el proceso de resiliencia y el segundo logre interpretar y dar sentido al testimonio evocado por el autor, con el objeto de conformar una memoria colectiva que se base en la identificación del lector con el superviviente del Holocausto y sea capaz de dar voz a aquellos que la perdieron, bien porque junto a ella perdieran sus vidas, bien porque sus voces callaran puesto que el peso del dolor fuera demasiado grande al recordar el acontecimiento traumático.

7. Garantías de veracidad

La complicidad entre el autor y el lector del relato de autoficción se compone de los más mínimos detalles que forman un conjunto de factores en el que ambos tienen sus respectivas responsabilidades: el autor, como portador y transmisor veraz del testimonio, y el lector como vector del mismo, como sujeto paciente histórico y cultural del testimonio de la experiencia traumática. Pero evidentemente, la responsabilidad última recae en el rol del escritor, quien se debe a sus lectores y al mensaje de su obra. Y para ello necesita escoger los recursos narrativos más adecuados teniendo en cuenta el contexto de su obra, las circunstancias, a sus receptores. En ese sentido, la obra de Semprún hemos visto que se inscribe en un contexto de transmisión algo caótico –en el sentido de desordenado–, tanto por parte del autor –a causa de la pérdida de identidad ocasionada por el trauma– como por parte de la sociedad –a causa del silencio, del rechazo global–. En ese contexto, Semprún escoge la narración después del silencio, y no una narración cualquiera: múltiples recursos y una perfecta combinación se unen en una obra ecléctica, aparentemente tan caótica como el contexto en que se halla, pero con un magnífico orden dentro del desorden. A ese orden podemos llamarlo también veracidad, y todo esto cobraría igual incluso más sentido. Acerca de esta cuestión se expresa Semprún en *L'écriture ou la vie* a través del siguiente fragmento:

La réalité est là, disponible. La parole aussi. Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul

l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques (Semprún, 1994: 25-26).

En la cita anterior Semprún expone su idea de testimonio veraz, según la cual realidad y ficción deben aunarse para conformar la verdad testimonial. El problema de este tipo de literatura en lo que concierne a la veracidad es que las historias no se reducen al mero relato de los acontecimientos, sino que la ficción se mezcla con ellos logrando un resultado con tintes autobiográficos, pero sin serlo del todo, con exactitud y minuciosidad históricas. Para el lector, que puede asociar el término testimonio al término veracidad, resulta difícil de creer la historia si la aborda desde el punto de vista literario y poético, porque puede apreciar la verosimilitud de lo narrado sin creer como cierto lo que lee. Pero ante la crueldad de los hechos acontecidos durante el Holocausto y ante el carácter inenarrable de dichos acontecimientos cabe preguntarse: ¿Qué verdad es preferible? ¿Aquella basada en datos y experiencias que solo remueven heridas del pasado en los supervivientes, o nuevas verdades compuestas por los hechos seleccionados por la memoria y una perspectiva literaria, de manera que se pueda producir el proceso de resiliencia porque el dolor amaina gracias a la dulcificación literaria? Son numerosos los autores¹³ que defienden la idea de que la historia que merece la pena transmitir –por su utilidad, por su efectividad, por su contenido– en la obra literaria es la narración testimonial mezclada con la ficción, principalmente porque es el método de transmisión más eficaz para los supervivientes de narrar lo acontecido, y al fin y al cabo fueron ellos quienes experimentaron el sufrimiento en grado máximo. “La invención, es decir, el artificio literario, se postula como la única posibilidad de acercamiento a los hechos. La literatura es otra forma de vivir la experiencia y, por ende, el camino más confiable para representarla” (Simón, 2009: 111).

¹³ Fue André Gide uno de los primeros en postular que “Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman” (1924 : 278).

La solución al problema de la veracidad en la literatura testimonial residiría, pues, en comprender que lo que verdaderamente importa es la veracidad de lo sentido, de lo experimentado, de los sentimientos manifestados por el escritor superviviente, la verdad argumentativa, y no tanto la verdad de los acontecimientos. Además, los acontecimientos reales del Holocausto resultan incluso increíbles debido a la extrema maldad que conllevan, por lo que es más necesaria la verosimilitud de los hechos que la realidad, es decir, la tarea del escritor, más que narrar la exactitud de los eventos, es lograr que el lector sea capaz de imaginárselos, y eso es algo que se consigue mediante la ficción: de nuevo vuelve a ser más importante la verosimilitud que la verdad, porque en el caso de la literatura testimonial “l’imaginaire est plus représentatif de la vérité que la réalité même” (Archambault, 2007: 118). Semprún, como hemos visto a lo largo de esta segunda parte de nuestro proyecto, también está de acuerdo con el peso tan significativo que tiene la ficción en el relato autobiográfico y, por ende, también defiende la necesidad de incluir la ficción en este tipo de relatos. Ya hemos visto ejemplos de cómo expone reflexiones que tratan esta cuestión en sus obras autobiográficas, pero también él tenía como ejemplo a otros escritores:

Il m'a toujours semblé que c'était une entreprise fascinante et fastueuse, celle de Malraux retravaillant la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif (Semprún, 1994: 74).

“Le sens fondamental, souvent caché”, afirma Jorge Semprún al elogiar la obra de Malraux. Un sentido oculto que también se halla, de hecho, en las palabras citadas. Porque la admiración de Semprún no le es ajena a él literariamente, sino que sabe bien de lo que habla, pues él mismo hace uso tanto en la obra citada como en el resto, de los mecanismos a los que hace referencia.

Durante el proceso de narración, de ficcionalización, lo importante es, por ende, que el escritor sea capaz de transmitir el mensaje de la forma más verosímil posible, con el fin de que el lector pueda recrear en su mente, o sea, imaginar, la experiencia concentracionaria y sus consecuencias y traumas. Y la mejor forma de inspirar a la imaginación es mediante la fantasía, mediante la ficción del relato de los hechos. De acuerdo con Archambault:

-Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d'artifice, donc. Chez Semprun, cette nécessité de l'artifice revient de façon constante dans le récit *L'écriture ou la vie*. L'idée avait été ébauchée dans *Le grand voyage*, mais de manière plus subtile, moins précise. Le narrateur-témoin attire le lecteur –ou celui qui reçoit le récit– en relatant des films, de la musique, de la poésie, de la littérature, alors que le message de fond, le message substantiel, est souvent la mort (Archambault, 2007: 23).

Estando de acuerdo en el hecho de que la veracidad no tiene por qué corresponderse siempre con la verdad exacta de los acontecimientos relatados, debemos tener en cuenta que, sin embargo, quizás esta sentencia no sea suficiente para que el lector otorgue credibilidad a los hechos narrados. Así, entre los diversos estudios que hablan acerca de la veracidad y de la verosimilitud de la literatura testimonial, podemos destacar también a aquellos autores que defienden la sustitución de la veracidad por la autoridad. Dicha sustitución no se produciría en el terreno literario, sino desde la perspectiva del lector. Es decir, el concepto de autoridad no implica que el texto sea veraz o no, sino que el término en sí –que no la veracidad real, implícita del relato– quedaría relegado a un segundo plano. Sánchez Zapatero lo expresa del siguiente modo:

Toda vez que se admite que no hay ningún rasgo que permita diferenciar formalmente los textos autobiográficos de los ficcionales, parece que la confianza en el compromiso del autor es el único criterio capaz de generar los pactos autobiográfico y de

veracidad. La necesidad de tener que admitir lo dicho por el autor sin cuestionamientos ha llevado a Cordón a afirmar que «más importante que el argumento del pacto [de veracidad] es el de autoridad». Más que por la apariencia de verdad que pueda tener lo relatado, los lectores toman los diferentes discursos autobiográficos como ciertos por el respeto que mantienen hacia la letra escrita, erigida en factor de confianza básica en la transmisión social del conocimiento (Sánchez Zapatero, 2011: 402-403).

El concepto de autoridad es hartamente complejo y no representa un ámbito temático de nuestro proyecto; no obstante, baste la cita anterior para confirmar el pluralismo del concepto de veracidad y la importancia de los puntos de vista y de la adopción de diversas perspectivas para abordar un texto testimonial y darlo como veraz o no.

Sin embargo, independientemente de la perspectiva adoptada en la comprensión de la veracidad narrativa –como autoridad, como verosimilitud literaria, etc.–, bien es cierto que se trata de un elemento fundamental en la literatura testimonial concentracionaria. Si un discurso narrativo no es veraz, su valor testimonial se verá mermado y puesto en duda. La veracidad constituye la espina dorsal del cuerpo narrativo; sin ella la narración se derrumba, se hace añicos y el propósito social fundamental –el de conformar una memoria colectiva– se diluye. La literatura testimonial, pues, no se entiende sin un contenido veraz; de hecho, la veracidad forma parte en esencia de la definición de literatura testimonial.

En Semprún, la veracidad se desborda del propio relato porque nos encontramos desde el principio con el hombre, siendo conscientes de sus artificios literarios. Si vas a ver el espectáculo de un ilusionista, no puedes pretender culparle por sentirte engañado: son ilusiones, no mentiras. De la misma forma, lo que hay en la obra sempruniana es arte, no engaño. Quizás el arte del engaño... narrativo. Es preciso entender que los hechos narrados van a servirnos de *cas de figure*, de modelos, para ayudarnos a entender la esencia más real del contenido que el autor pretende transmitir. Parecería inadecuado pretender, por parte del lector, que un relato autobiográfico

tuviera que someterse a la disciplina del rigor que ni los libros de Historia contemplan. Aunque por otra parte se le someta en más de una ocasión a un escrutinio absolutamente riguroso, más allá de todo, como si la afirmación de veracidad de un hecho puntual le resarciera con respecto a la verosimilitud de tantos y tantos pasajes:

Quelque lecteur attentif aura déjà froncé les sourcils d'étonnement, mêlé d'un peu d'irritation, ce n'est pas impossible, à me voir énumérer ainsi tous ces renseignements du Baedeker, comme si j'avais encore le volume sous les yeux. Mais c'est que je l'ai sous les yeux, précisément. Pas le même, bien sûr. Un autre exemplaire de la même édition de 1931. Le mien a disparu dans la tourmente de ces années (Semprún, 1998 : 176).

En lo que concierne a la veracidad de las obras literarias concentracionarias, quizás el 'problema' resida en que su creación fue a menudo muy posterior a los hechos concentracionarios. El tiempo pasado entre los hechos y la re-creación de los mismos en diversas obras, como es el caso de las obras semprunianas, da lugar a que estas adquieran un tono más literario que estrictamente testimonial o autobiográfico. Es entonces cuando el compromiso del lector, la verdadera implicación, se manifestará o, de lo contrario, se ocultará y arrancará al autor su voz por segunda vez –la primera vez ocurrió durante el hecho traumático–. A propósito del valor del testimonio hablan Pollack y Heinich¹⁴, traducidos y citados por Peris Blanes (2014: 14):

Los testimonios deben ser considerados como verdaderos instrumentos de reconstrucción de la identidad, y no solamente como relatos factuales, limitados a una función informativa. [...] La toma de palabra corresponde a veces al deseo de sobrepasar una crisis de identidad nombrando o describiendo los acontecimientos que fueron su causa (Pollack y Heinich, 1980).

Ante la sabida importancia del valor del testimonio para el autor superviviente y para la sociedad, es decisión del lector adoptar la

¹⁴ En su artículo "Le témoignage" .

perspectiva deseada para contribuir a hacer de la nuestra una sociedad mejor.

En todo caso, hemos de confirmar –tras la revisión literaria de las diversas obras de Semprún y de la bibliografía utilizada acerca de las obras concentracionarias y de la resiliencia– que la obra sempruniana es un gran ejemplo de literatura testimonial veraz –entendiendo veracidad desde el punto de vista literario– y que contribuyó en gran medida a la expansión y visualización de la experiencia de los supervivientes del Holocausto en los campos de concentración. El ser humano es racional pero también es un ser en gran medida emocional, y la grandeza de las obras que dan testimonio del universo concentracionario reside en esa capacidad de lograr que el lector se identifique y empatice con el escritor sin necesidad de haber experimentado el mismo sufrimiento. El sufrimiento individual resuena en la sociedad y se convierte en un sentimiento colectivo que hace reflexionar al ser humano acerca de la extrema crueldad que puede infligirse a sí mismo, a los de su propia especie. El sufrimiento individual posee un eco colectivo. Solo hay que saber escuchar. Solo tenemos que saber ser buenos receptores, buenos lectores. Identificarnos con el autor que fue capaz de recordar lo (sobre)vivido con afán de apaciguar el dolor y de transmitir el mensaje de la crueldad humana. Todo ello con el fin de suscitar un cambio a nivel global o, al menos, de estar preparados si vuelve a repetirse la historia en el ciclo infinito en que parece que habitamos. Todo ello mediante el testimonio literario de los valientes que lo son por el mero hecho de seguir viviendo tras lo acontecido y tras lo presenciado. Todo ello mediante el discurso narrativo de autores como Jorge Semprún.

Antes de pasar al apartado con el que concluirá la segunda parte de la presente tesis, nos gustaría utilizar como colofón las siguientes palabras del autor protagonista de este trayecto, Jorge Semprún:

“Il m’est arrivé d’inventer d’autres choses dans ce récit. On n’arrive jamais à la vérité sans un peu d’invention, tout le monde sait cela [...] L’histoire est une invention, et même une réinvention

perpétuelle, toujours renouvelable, de la vérité” (Semprún, 1980: 402).

Queda patente que la trama argumentativa de los escritos autobiográficos de Jorge Semprún se someten *avant la lettre* a las corrientes críticas con las que estamos trabajando. No es de extrañar, pues la labor crítica que investiga y descubre puede solucionar nuestras dudas aportándonos certezas. Ahora ya sabemos que lo veraz y lo verosímil se fundieron en uno en esta literatura que, siendo arte, es también catarsis.

8. Carta de autoridad

¿Cómo crear el relato del autor que ha sobrevivido a la experiencia traumática si para él mismo la propia experiencia es un acto inefable? ¿Cómo comprender que un nivel de maldad tan exorbitante se produjo de verdad, en este mundo, en esta era y entre los propios seres que se hacen llamar humanos? La tarea no resulta nada sencilla, teniendo en cuenta que incluso para los supervivientes es difícil creer algo que vivieron en su propia piel:

Peut-être n'est-ce pas leur problème, de raconter de façon convaincante la vie des camps. Leur problème, peut-être est-il tout simplement d'y avoir été et d'y avoir survécu. Pourtant, ce n'est pas aussi simple. A-t-on vraiment vécu quelque chose dont on n'arrive pas à faire le récit, à reconstruire significativement la vérité même minimale – en la rendant ainsi communicable ? Vivre vraiment, n'est-ce pas transformer en conscience – c'est-à-dire en vécu mémorisé, en même temps susceptible de devenir projet – une expérience personnelle ? Mais peut-on prendre en charge quelque expérience que ce soit sans en maîtriser plus ou moins le langage ? C'est-à-dire l'histoire, les histoires, les récits, les mémoires, les témoignages : la vie ? Le texte, la texture même, le tissu de la vie ? (Semprún, 1980: 71).

En las palabras citadas asistimos al conflicto que supone el punto de partida de la creación literaria posterior al trauma. De acuerdo con Semprún, como podemos observar, asistimos a una sucesión de eventos: la experiencia o los acontecimientos traumáticos y su supervivencia, la emergencia del recuerdo como resultado de la acción de la memoria y la posibilidad de la narración de la experiencia a través de esa labor memorística. Pero esos eventos se ven precisamente alterados por esa acción de la memoria, por su

fragmentación y reconstrucción de lo sucedido y la adición de elementos que conviertan lo inenarrable en narrable.

En ese sentido, Semprún sintetiza extraordinariamente uno de los conflictos a los que hace frente el autor superviviente durante la etapa posterior al trauma. Nos referimos a la cuestión de la credibilidad, cuestión que Pabón (2015) define como un problema, debido a los obstáculos con que se enfrentaron los supervivientes del Holocausto en su papel de testigos; obstáculos en los que concuerdan numerosos autores, incluidos los propios narradores supervivientes a la barbarie nazi como Levi o Arendt. Podemos resumir los problemas concernientes a la credibilidad que expone Pabón en su obra en tres: 1) a los propios supervivientes a menudo les costaba dar fe de lo que habían experimentado, dadas las sensaciones enfrentadas, la dureza y crueldad de los hechos, y la manipulación por parte de los nazis, quienes afirmaban que, aunque las víctimas sobrevivieran, nadie los creería. 2) Efectivamente, los soldados alemanes no iban desencaminados del todo, puesto que a los oyentes les era tan difícil creer una maldad tan extrema que optaban por mirar hacia otro lado o restar credibilidad al relato. 3) Por último, la memoria y su fiabilidad constituyeron un obstáculo importante, respecto a lo cual Levi afirmó que “la memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz” (Levi citado por Pabón, 2015). A propósito de la cuestión de la credibilidad y los obstáculos que impiden su afirmación en la obra de autoficción, podemos acudir al pensamiento reflexivo de Semprún: “L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire...” (Semprún, 1994: 167). Podemos deducir a partir de las palabras citadas que el principal elemento que impide u obstaculiza la credibilidad del texto testimonial es, precisamente, la esencia misma de lo ocurrido, que necesita ser dotada de literariedad para convertirse en un acto susceptible de ser narrado y creído por una colectividad incrédula.

Ante las dificultades que hallaron los supervivientes del Holocausto para que sus voces fueran escuchadas y sus relatos creídos, surgió la literatura

testimonial como un ave fénix que renace de sus cenizas. A pesar de las múltiples fuentes que permitieron conocer lo que ocurría en los campos de concentración, nada como las voces de los testigos para transmitir los hechos desde el punto de vista de las víctimas, de quienes fueron merecedores de ser escuchados y con frecuencia no lo fueron. Más que merecedores, podríamos interpretar la recepción del testimonio acaso como un acto de justicia social, en realidad. No merecen nada porque se lo hayan ganado, como quien merece cobrar su salario por el trabajo realizado. Merecen ser escuchados, leídos, vistos, porque la sociedad se lo debe. Como ya hemos visto, la suma de elementos literarios a los acontecimientos vividos, además de reducir el dolor del superviviente al recordar, posee un extraño efecto de verosimilitud que incrementa la veracidad de los hechos a pesar del contenido literario mezclado a ellos:

Para respaldar la realidad y para que el lector imagine y crea aquello que hemos dado en llamar “lo increíble” hay que insertar lo imaginario y la ficción, que permiten además cobrar una cierta distancia de los hechos y ayudan a escribir sobre lo vivido. De ahí que los autores busquen y desarrollen nuevas formas de expresión en las que intercalan elementos reales y ficticios con el fin de dar fe de las situaciones vividas y, sobre todo, para impedir el olvido (Nickel, 2010).

Ahora bien, el hecho de la construcción de la obra literaria testimonial es solo el comienzo del camino, que finaliza con la lectura de la obra y con la credibilidad de los acontecimientos por parte del receptor del mensaje transmitido. La pregunta que se plantea es: ¿Cómo se convierte el problema de la credibilidad en autoridad? ¿Cómo pasa el superviviente del silencio que, entre otros motivos, sucede por el miedo a no ser escuchado, a la expresión y posterior fiabilidad de lo que relata? De acuerdo con Semprún, la literatura testimonial contiene la ‘verdad esencial’, una verdad más allá de los hechos y de cualquier fuente que pueda remitirnos a ellos:

– 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 omni compréhensive qu'elle soit... (Semprún, 1994: 136).

Así, como explica Semprún, lo que más valor posee en la transmisión de los acontecimientos y experiencias vividos no es tanto lo ocurrido como la mirada del que lo ha experimentado. La verdad esencial no reside, pues, en los acontecimientos, sino en sus testigos, porque son quienes toman el relevo de dichos acontecimientos y quienes poseen la responsabilidad moral y social de transmitir el mensaje. Según López Vilar (2019), la verdad esencial de la que habla Semprún nos es transmitida mediante una mirada 'dif(h)erida', puesto que no profundiza en el horror vivido, sino que lo bordea centrándose más en las carencias y en el retorno a la vida. Y a través de esta mirada de ausencias y carencias, de la mirada a un pasado en el que el futuro era inconcebible, el narrador construye el relato.

Y es la mera creación del relato la que ya empieza a aportar credibilidad y autoridad al superviviente, a pesar de la distancia temporal que se hizo necesaria, quizás porque no solo era el superviviente quien necesitaba callar y olvidar, sino el mundo entero... Una vez que el superviviente decide relatar los hechos que le traumatizaron para progresar en la forja de la resiliencia, es cuando se puede construir, tras la obra, el pacto entre el escritor y el lector. Dicho pacto es fundamental para afirmar que un relato es creíble, porque el escritor debe hacer todo lo necesario para que 'resulte' creíble y el lector debe hacer todo lo posible para comprender y aceptar como verdadero aquello que podría parecer increíble.

En el caso del escritor, hemos visto cómo mediante la construcción del relato el narrador superviviente adquiere autoridad, por el hecho de testificar sobre los duros acontecimientos, de dar fe por escrito. En el caso del lector, vimos sus funciones como lector activo y no pasivo, pero su función

primera es la de dotar al relato de la fiabilidad necesaria y de otorgar autoridad al escritor, ya que el lector es el principal juez del relato y de la credibilidad de los acontecimientos. Como Nickel expone basándose en los estudios de Matías Martínez, la autenticidad de las obras concentracionarias –rasgo fundamental para dotarlas de autoridad– se basa en cuatro factores, todos ellos relacionados con los aspectos mencionados con el autor y el lector: “la producción, la referencia, la construcción y la función de una obra artística” (Nickel, 2019: 1).

La autoridad de las obras concentracionarias no constituye, por tanto, un proceso rápido ni sencillo; tampoco monótono ni subyacente a la obra literaria: la autoridad de este tipo de literatura se cocina a fuego lento, con muchos ingredientes y sin prisas. Con el proceso resiliente como medio para el escritor y un acto de empatía por parte del lector. La suma de los hechos y de la ficción dota al relato concentracionario de una verdad especial, ‘esencial’ en palabras de Semprún; y la verosimilitud del relato unida al esfuerzo por parte del escritor para hacer frente a su dolor y plasmar los duros recuerdos de sus vivencias dotan al relato de autoridad cuando el lector comprende el complejo proceso de escritura del texto testimonial y asume los acontecimientos como verdaderos. Verdaderos no en el sentido de que los acontecimientos ocurrieran exactamente como son narrados, sino en el sentido de que el escritor experimentó, sintió y sufrió el conjunto de emociones manifestadas a través de sus palabras e implícitas tanto en ellas como en los silencios.

La historia narrada cobra autoridad cuando otorgamos autoridad a la mirada del narrador, ya que la realidad sucede en derredor ajena a nuestras miradas, a nuestros valores y juicios. El mundo está ahí, ante nosotros, la humanidad avanza, evoluciona, ama y odia, pero todo ocurre de forma que nada es imprescindible –ni nuestra ausencia ni nuestra presencia– y esa conciencia y esa angustia existencial de saberse ‘prescindible’, de saberse cercano a la muerte e incluso muerto en vida durante algún tiempo sin que al mundo le haya afectado ese deceso temporal, es algo que solo una obra

concentracionaria puede transmitir. Ese deseo es bien descrito por Semprún en *Quel beau dimanche*:

J'avais senti de toute la forcé de mon sang précipité que ma mort ne priverait pas cet arbre de sa beauté rayonnante, qu'elle ne priverait le monde que de mon regard. Pendant un bref instant d'éternité, j'avais contemplé cet arbre avec le regard d'au-delà de ma mort, avec les yeux de ma propre mort. Et l'arbre était toujours aussi beau. Ma mort ne mutilait pas la beauté de cet arbre. [...] Kafka [...] exprimait avec une précision parfaite ce que j'avais confusément mais intensément ressenti, ce matin-là, devant le hêtre de Buchenwald : « Dans le *combat entre toi et le monde, seconde le monde* » (Semprún, 1980 : 436).

Retornando al proceso de adquisición de autoridad de los supervivientes de la Shoah y en consonancia con la anterior cita de Semprún acerca de miradas más allá de la muerte, es precisamente el acercamiento a la muerte, las miradas cruzadas entre el superviviente y la muerte para después continuar en el bando de los vivos, el elemento motor que inicia el proceso de autoridad: el superviviente posee autoridad por el simple hecho de serlo y, como mencionamos unas líneas atrás, por el hecho de plasmar su experiencia a través de la manifestación narrativa. De acuerdo a las palabras de Walter Benjamin,

Así como en el interior del que agoniza desfilan innumerables imágenes –visiones de sí mismo, en las cuales él se habría encontrado sin darse cuenta– así lo inolvidable aflora de repente en sus gestos y miradas, confiriendo a todo lo que le respecta a sí mismo aquella autoridad que mismo un pobre diablo posee al morir, para los vivos a su alrededor. En el origen de la narrativa está esta autoridad (Benjamin, 1994: 207-208).

De miradas ausentes, de recuerdos dolorosos, de emociones encontradas y de silencios están repletos los testimonios de los supervivientes de la Shoah. La autoridad se les confiere a través del acto narrativo, porque la ficcionalización de la crueldad humana no solo alivia el dolor de la víctima/testigo de los acontecimientos, sino que evita sufrimiento y alivia de

culpabilidad al lector. El problema de dotar al texto de autoridad por esta causa es el de la autenticidad, mencionada unas páginas atrás. No podemos caer en el error de otorgar autoridad a cualquier obra aparentemente testimonial y concentracionaria por el hecho de ser una manifestación narrativa. Walter Benjamin (1991) afirmó que en el origen de la narrativa está la autoridad, sí, pero entre paréntesis deben hacerse algunos apuntes. Si no fuera así, la cuestión de la autoridad sería mucho más simple y nos limitaríamos a dotar de autoridad a cualquier obra concentracionaria independientemente de los hechos y la pluma que haya tras ellas. La autenticidad del relato testimonial, que depende de los factores mencionados anteriormente –producción, referencia, construcción y función de la obra artística– debe confirmarse para afirmar posteriormente la autoridad del mismo. Por ello, la ficcionalización de los acontecimientos debe realizarse con sumo cuidado, añadiendo a los hechos la suficiente cantidad de elementos ficticios para construir una obra literaria pero autobiográfica, verosímil y verdadera porque, como indica Pabón basándose en el pensamiento sempruniano,

El reclamo de Semprún sería entonces que su escritura, si bien puede ser inexacta en lo que se refiere a los hechos, lleva a un entendimiento más complejo, presumiblemente, de la experiencia que él vivió. La paradójica noción de que la ficción puede decir la “verdad” de manera más eficaz que una narración de hechos directa [...] (Pabón, 2015).

Y continúa el citado autor afirmando que esta noción de la verdad a través del objeto literario ficcionalizado es común entre personas del ámbito literario pero no tanto entre los historiadores. Es en este punto donde debe ponerse toda la atención a la hora de tejer cuidadosamente los hilos de los acontecimientos y del relato literario:

El límite es moral: no inventar nada que pueda transformar o desacreditar la verdad de la experiencia. Porque al final, la literatura debe presentarse también como un ejercicio de perfección moral, de revelar la esencia de una vivencia.

Profundizar en la vida interior, desprenderse de las escorias personales y colectivas, indagar en una forma de pureza (Pla, 2004).

La autoridad del relato concentracionario, por tanto, es más bien un elemento abstracto que toma forma progresivamente conforme el superviviente/autor lleva a cabo su proceso de resiliencia y el lector/receptor se responsabiliza de su papel como testigo indirecto de los hechos a través de lo leído. La responsabilidad del lector es parte fundamental del proceso; la sociedad como ente colectivo juega un papel fundamental en la posibilidad de cicatrización de la herida y en lo que concierne al concepto de autoridad. La etapa postraumática puede manifestarse de diversas formas y el entorno, tanto afectivo como social, del superviviente puede determinar en gran medida los resultados. Como indica Cyrulnik al respecto,

« Le traumatisme peut ainsi aboutir, selon les cas, la personnalité, l'environnement, à des troubles durables dans une atmosphère de préjudice ou au contraire à des troubles aménagés assortis d'une réflexion stimulante sur le sens de la vie. » [...] La narration d'un tel événement, clé de voûte de son identité, connaîtra des destins différents selon les circuits affectifs, historisés et institutionnels que le contexte social dispose autour du blessé (Cyrulnik, 2008: 135).

Así, podemos confirmar que la adquisición de autoridad sigue un largo recorrido en el que intervienen múltiples factores que, aunados y llevados a cabo, dotan al relato de autoridad literaria e histórica. Tras el trauma sobreviene el silencio y el intento de olvido, por parte de los supervivientes y de la propia sociedad. La imposibilidad de olvidar por ambas partes, unida a la creciente necesidad de recordar, dan lugar a la búsqueda de formas de expresión que logren sanar al superviviente y hacer crédulos a los incrédulos. Entre las formas de expresión destaca el relato testimonial, conformado como género en sí mismo y constituido por una dosis de realidad con la ficción que le aporta la pluma del escritor. Y cuando la tarea del autor finaliza, el peso de la responsabilidad recae sobre el lector. No vale

cualquier lector, debe ser uno con voluntad de creer, con capacidad para profundizar en los elementos paralingüísticos y de empatizar con el autor. Entonces es cuando llega la culminación de todo el proceso: las heridas abiertas sanan poco a poco, los hechos permanecen en la memoria para no olvidar a las víctimas y para evitar repetir la historia, y el relato cobra autoridad.

9. Conclusiones

La Shoah es una mancha negra en el expediente de la historia de la humanidad. El genocidio hitleriano acabó con la vida de millones de personas, y dejó marcados para siempre a aquellos que lograron sobrevivir, e incluso a los que fueron testigos más lejanos pero que de alguna manera sintieron las consecuencias de lo ocurrido o a sus allegados. Para superar los extremos de sufrimiento tras una barbarie de tal calibre, es preciso desarrollar una fuerte capacidad de resiliencia que, como hemos visto sobre todo a través de la obra y el pensamiento de Boris Cyrulnik, se basa en aptitudes innatas y en circunstancias familiares y extrafamiliares. Una serie de factores que se conjugan y manifiestan en cada individuo traumatizado de una forma única y excepcional. Unos factores internos y externos que no se dan siempre de la misma manera y que no acompañan a todos los individuos traumatizados. Cuando se escoge la resiliencia, cuando se decide vivir a pesar del trauma, o con él mejor dicho, hay diversas formas de superarlo progresivamente, de dejar de sobrevivir para comenzar a vivir de nuevo. Entre esas formas, la literatura se constituye como una herramienta eficaz para construir arte y regenerar las emociones a partir del horror: Jorge Semprún es una evidente muestra de la literatura como herramienta de resiliencia, útil para cicatrizar las heridas y para conmover al lector.

De todo lo expuesto a lo largo de estas páginas, es decir, de todo lo aprendido, a partir de la obra de Semprún, de los aspectos más teóricos o académicos que profundizan en las cuestiones tratadas, de las propias reflexiones, podemos llegar a la conclusión de que el rol del lector es imprescindible y quizás sería positivo que los estudios se centraran algo más en dicho rol. Que comencemos este apartado refiriéndonos a la figura del

lector solo significa que es la única limitación u obstáculo de talla importante encontrado en el conjunto teórico utilizado como guía para nuestras ideas.

Por supuesto, el protagonismo en el universo concentracionario debe recaer sobre quienes formaron parte de él y sobre todo sobre los supervivientes que tuvieron el coraje de enfrentarse al trauma, de mirar el rostro del miedo y de superar el proceso de resiliencia. Pero es cierto que la resiliencia no puede surtir efecto del todo si no se completa la tarea del escritor, y eso solo puede ocurrir si el lector resulta conmovido y logra imaginarse el universo concentracionario, la experiencia sufrida y las consecuencias posteriores. Y no solo eso, sino que la tarea del autor superviviente culmina con más resultados aún si el lector se torna también portador del testimonio al transmitir al resto la interpretación de lo leído. Es así como se conforman las identidades colectivas, mediante la transmisión de ideas y mensajes que a veces confrontan, pero de las que se debe extraer la base fundamental y común. El objetivo al fin y al cabo es crear una especie de red resiliente colectiva, de que entre todos, con nuestras propias experiencias y nuestros procesos resilientes individuales, logremos conformar una sociedad resiliente, capaz de superar cualquier trauma que como conjunto nos impida ejercer lo propio de una vida plena y en libertad. Pero la resiliencia, objetivo principal del superviviente y de las colectividades heridas por el cruento pasado, forma parte de algo más grande y más complejo.

El proceso de resiliencia de las personas que fueron víctimas de la Shoah es un elemento antropológico y psicológico que se inscribió en la historia del ser humano para transformarla. Las expresiones artísticas y literarias que resultaron del proceso de resiliencia de las víctimas supervivientes transformaron en gran medida la sociedad e hicieron que se pasara de mirar hacia otro lado para evadir una realidad insoportable, a mirar hacia abajo por la vergüenza y la culpabilidad del silencio. Pero, lo más importante, a través de obras como la de Semprún, la sociedad pudo ponerse en la piel de

los supervivientes desde una perspectiva emocional, sin caer en sentimientos como la compasión o la pena ajena.

Los relatos de las víctimas de la Shoah marcaron, pues, un antes y un después en el devenir histórico en todos los aspectos. Históricamente, el ser humano posee una información tan valiosa como dolorosa, porque sus relatos constituyen una prueba definitiva de la maldad del hombre. Literariamente, podemos hablar de género literario testimonial gracias al esfuerzo narrativo de numerosos supervivientes que se convirtieron en autores. Filosófica y antropológicamente, sus experiencias con el tiempo sirvieron para que la bondad se impusiera y los seres humanos se alzaran en contra de la maldad de los de su misma raza. Culturalmente, los relatos lograron que la sociedad tomara conciencia de colectividad y procurase recordar: se pasó de la banalización al atesoramiento de la memoria como un elemento valioso. El hecho de que los supervivientes de la Shoah decidieran narrar sus vivencias, dar voz literaria a su experiencia, supone un esfuerzo que la humanidad debe tener en cuenta y considerar con el objetivo de avanzar y de mantener vivo el recuerdo de las víctimas. Para empezar, escoger la vida en un contexto de muerte, tras conocer de frente a la muerte, no es un proceso sencillo: más bien se trata de una lucha. Una batalla nada breve y nada sencilla. Jorge Semprún se encuentra entre los supervivientes cuya faceta de escritores les permitió convertir sus vivencias de la barbarie en obras literarias con el fin de sanar sus heridas y, lo que es también importante, de dar voz a quienes les fue arrebatada.

Además, añadiendo esto a las características de la decisión comprendida como una batalla con uno mismo, el proceso resiliente a través de la literatura es también muy laborioso. Más allá de la carga emocional que supone para el autor, y que puede llegar a ser en ocasiones muy dolorosa por el recuerdo del trauma, la construcción del testimonio es un proceso complejo porque se trata de buscar las herramientas que despejen el camino de la reconstrucción identitaria en el autor y que al mismo tiempo sean unas herramientas que permitan la adecuada transmisión del mensaje al lector,

recordando el hecho de que el sentido se desvanece en gran medida si el lector no alcanza a comprender el mensaje. Los recursos escogidos por Semprún se sintetizan en la ficcionalización del relato, como hemos visto a lo largo de estos apartados. La historia es la que fue: Semprún la experimentó en su propia piel y los demás miraron hacia otro lado. Todos, en la actualidad, conocemos la historia desde el enfoque colectivo. Todos conocemos varias historias de personas ilustres, de héroes, de mártires, de protagonistas de la historia que no son más que fragmentos con los que nos conformamos porque profundizar más allá de esos fragmentos resultaría tan doloroso como lo es para el testigo, porque supondría la empatía en su máximo nivel.

La historia es la que fue y por eso Semprún no quiso limitarse a un mero repaso de clase de historia. Tampoco a una llamada de atención sobre su rol de testigo, sobre su propio sufrimiento. El sufrimiento era suyo, y de nadie más: el sufrimiento de los demás era del resto, ¿para qué adoptar un papel autocompasivo si el momento álgido del trauma ya había pasado, si los que quedaron alrededor para tender una mano a la actitud resiliente preferían negar una realidad evidente? No. Era necesario hallar una forma de encontrarse a sí mismo sin dejar de lado que hubo un ‘yo’ antes del trauma y que continúa ahí, entre los rescoldos de lo que el fuego de la barbarie incendió y abrasó casi por completo. Era necesario una forma de dar testimonio que atrajera la atención del lector para que, mientras él superaba el trauma, el lector pudiera entender parte de ese proceso –nunca podría alcanzar a entenderlo por completo– e identificarse con él. Era necesario el desarrollo de una narrativa resiliente y empática al mismo tiempo. Ficción. Y nada más que ficción. A través de muchos juegos: juegos con la memoria, con los recuerdos, con el tiempo, con el pasado, el presente y el futuro, con los espacios –dentro y fuera–, en definitiva, un gran juego entre lo real y lo imaginario.

Semprún no fue una víctima mortal del Holocausto, pero miró a la muerte a los ojos y fue testigo del proceso que llevó a otros hasta ella. Jorge

Semprún no perdió la vida durante su estancia en Buchenwald, pero perdió su identidad: se perdió a sí mismo y su existencia se redujo a la nada, a pesar de seguir vivo. Murió en aquel campo, de alguna manera. Por ello, su tarea, acometida por él mismo desde el primer momento, consistió en hablar por aquellos que ya no podrían hacerlo más; por sí mismo, para progresar en su proceso de resiliencia; por el ser humano, para dotar de credibilidad a una serie de acontecimientos increíbles. Semprún, junto a otros muchos, expresó con palabras lo inefable y logró narrar lo inenarrable. Fue testigo de la barbarie y la recreó a pesar de su carácter inefable, la recreó conforme se recreaba a sí mismo, a su identidad perdida, con el fin de entregar su rol de testigo a aquellos lectores que decidieran acercarse a su obra y de esa manera honrar su esfuerzo y el de tantos escritores supervivientes de la Shoah.

Pero, insistimos, la decisión no fue sencilla. Recordemos que además, uno de los momentos clave del proceso de escritura coincidió con el aniversario del suicidio de Primo Levi: la decisión entre la muerte o la vida en su máximo esplendor. Las dos caras de una moneda en la que uno siempre pierde. Así, el proceso comenzó con el silencio, unas dos décadas de olvido voluntario, necesario además. Y también forzado en parte por la inacción de los demás. Ante la ausencia de ayuda, silencio. Ante la negación de mi trauma, incomprensión, olvido. Tras la etapa del silencio narrativo motivada por el olvido forzado al que se sometió el autor después de experimentar el trauma, Semprún utilizó la literatura en un doble sentido: como inspiración para su forja identitaria y como medio, más tarde, como herramienta para elaborar lo que se convertiría en inspiración para el resto. Un trabajo de doble comprensión: la propia individual y la colectiva. Una literatura que parte de la honradez, de la franqueza de lo vivido y del papel como testigo ajeno que tenía Semprún.

Por tanto, nuestra tarea como lectores de la obra sempruniana y de la literatura concentracionaria en general, consiste en comprender y valorar la importancia de las obras ante las que nos hallamos y en aceptar la

responsabilidad de profundizar en dichas obras, así como en la vida de sus autores, para así transmitir a nuestros coetáneos y a las futuras generaciones la experiencia padecida por millones de personas víctimas de la barbarie nazi. Nuestra responsabilidad es entender y transmitir que el ser humano puede ser cruel consigo mismo, con su propia especie, pero que no se trata de una afirmación determinista, sino que tenemos la posibilidad de decidir, que la bondad y la maldad no son intrínsecas e innatas a la humanidad, sino que la facultad de libertad nos permite decantarnos hacia uno de los polos: los nazis ejercieron una maldad sin límites; pero en la misma etapa encontramos a personas, a ángeles de la guarda, que salvaron la vida de miles de personas.

Los relatos concentracionarios, en ese sentido, no son una fuente para juzgar lo ocurrido, sino para empatizar con las víctimas, para aprender a construirnos a nosotros mismos a través de la identificación literaria y para empatizar con quienes en la actualidad sufren otro tipo de barbaries en todo el mundo. Porque la historia se repite, pero la resiliencia y la magia de la literatura hacen que la humanidad reanude sus pasos tras cada caída. En ese contexto, el testimonio de Semprún no es una fuente histórica, sino que podríamos interpretarlo como una fuente emocional, sentimental. Una prueba de que se puede alcanzar a comprender en gran medida hasta lo incomprensible, y de que un *revenant* puede lograr convertirse en un *venant* de nuevo a través de la herramienta literaria, de la ficción añadida al propio recuerdo de forma estratégica pero eficaz para con uno mismo y con la sociedad.

III Narratividad

Yo veo la sociedad como una red de narraciones; no sólo es una red de intercambios económicos o sentimentales, sino también una trama de relatos.

Ricardo Piglia

1. El relato narrativo presente en el testimonio del hombre y el testimonio implícito en el relato narrativo

Si leemos el término ‘narratividad’ en una oración cualquiera dada, no cabe duda de que el asunto tendrá al menos una mínima relación con el género narrativo. Pero lo cierto es que, en un contexto extralingüístico, la narratividad puede estar presente sin tener nada que ver con el género literario. Nos referimos al hecho de que, en realidad, las características intrínsecas a las narraciones se manifiestan constantemente en la cotidianidad de la realidad. A menudo los actos comunicativos llevan implícito un contenido narrativo que se manifiesta en mayor o menor medida. También ocurre que en los actos narrativos y artísticos por lo general siempre está presente un elemento autobiográfico, tal y como hemos tenido ocasión de analizar en el capítulo I del presente trabajo. Por eso, cuando le contamos a nuestro entorno qué tal nos ha ido el día, estamos realizando una empresa narrativa; cuando llamamos a un viejo amigo le narramos episodios de nuestra vida. De la misma forma, cuando Picasso pintó el *Guernica*, estaban implícitos episodios de la propia vida del pintor; o cuando Jordi Sierra i Fabra escribe dirigiéndose a niños y adolescentes, están implícitos sus conflictos emocionales de una compleja niñez. Así, la realidad y sus representaciones se entretajan dando lugar a nuevas realidades procedentes de la combinación de ambas, véanse los ámbitos artísticos como ejemplos por excelencia de esta simbiosis entre realidad y representación, entre vida y arte, entre biografía y literatura. Al respecto, afirma García Zubía que “cualquier representación o reconfiguración de la

realidad conlleva una carga mimética que explica al tiempo y al ser humano comprendido en él” (2011: 16).

Ciñéndonos al ámbito literario, y en el contexto preciso de los relatos de autoficción de Jorge Semprún que tratan sobre su experiencia concentracionaria, nos encontramos constantemente ante la simbiosis entre vida y escritura que da lugar al testimonio narrativo. El nombre, en tanto que etiqueta académica, viene a ser lo de menos en relación con el contenido. Porque de la obra de Jorge Semprún emanan sus múltiples identidades al igual que de su identidad emana la necesidad de narrar. Al sumergirnos en la obra concentracionaria sempruniana no nos hallamos ante una mera experiencia literaria, sino que nos topamos con la mimesis de un hombre y su verdad. Porque conforme se lleva a cabo la empresa autobiográfica se constituye la identidad del hombre, de manera que en el vínculo autor-lector no solo se transmite un mensaje literario o artístico, sino que se transmite además la identidad literaria y, con ella, la identidad del sujeto. Uno de los ejemplos más significativos y extraordinarios del vínculo entre la realidad y su representación en lo que concierne a la obra sempruniana es *Quel beau dimanche!* (1980), ya que Jorge Semprún concentra en un día cotidiano en el campo de concentración recuerdos de sus múltiples identidades. Con un domingo cualquiera en Buchenwald como contexto espaciotemporal y como eje narrativo de la novela, el autor utiliza dicho eje como puerta de entrada y salida para sus múltiples identidades a las que viaja mediante el uso de la memoria. En esta obra, el orden cronológico dota al discurso de una lógica, la de la continuidad, que va siendo interrumpida por el ajetreo de la memoria sempruniana, lo que convierte al relato autobiográfico en irreal y, por tanto, en literario y narrativo, pero aun así testimonial. El propio Semprún se manifiesta al respecto, en ese tono dialéctico con el lector que caracteriza a su obra:

J'avais décidé de raconter cette histoire dans l'ordre chronologique – toutes les heures d'un dimanche, l'une après l'autre – précisément parce que c'est compliqué. Et irréel. [...] Ça me

plaisait, cette idée: l'artifice de l'ordre chronologique éblouissant en feu d'artifice (Semprún, 1980: 145).

De ese modo, en *Quel beau dimanche!* el universo literario se concentra en un solo día, pero la carga mimética de la que habla García Zubía (2011: 16) representa múltiples identidades y tiempos de Jorge Semprún. Joan i Tous explica al respecto que:

Es en *Quel beau dimanche!* donde Semprún, reduciendo su proyecto testimonial a la narración de un solo día, de un único domingo concentracionario, pone en obra un relato inteligente que entretiene tiempos y lugares en presentes sucesivos, relacionando sucesos e ideas, personajes y situaciones en un relato que progresa (Joan i Tous, 2009: 69).

La inteligencia del relato de Semprún en este caso reside en la manifestación intencionada de la discontinuidad vital e identitaria como una constante en la vida del autor. Así, la continuidad de la temporalidad narrativa contrasta con la discontinuidad del testimonio vital, lo que aumenta la carga semiótica de la obra literaria. Pero dicha discontinuidad es de carácter temporal, cronológico y no ontológico, puesto que los diversos 'yoes' de Jorge Semprún están entrelazados por una sucesión de momentos y episodios que lo marcan y que retornan a su memoria en forma de imágenes. Son esas imágenes del recuerdo las que, a su vez, entrelazan el hilo narrativo de su obra concentracionaria, siendo la memoria y el recuerdo a través de las diversas temporalidades los núcleos del nexo en la simbiosis entre el hombre y su obra, entre el testimonio vital y el relato narrativo. El propio Semprún sintetiza en *Quel beau dimanche!* el *leitmotiv* de su vida/obra literaria:

Car ma vie n'est pas comme un fleuve, surtout pas comme un fleuve toujours différent, jamais le même où l'on ne pourrait se baigner deux fois: ma vie c'est tout le temps du déjà-vu, du déjà-vécu, de la répétition, de même jusqu'à la satiété, jusqu'à devenir autre, étrange, à force d'être identique. [...] Elle est une suite hasardeuse d'immobilités, d'instantanées, une succession

discontinue de moments fugaces, d'images qui scintillent passagèrement dans une nuit infinie. [...] La vie comme un fleuve, comme un flux, est une invention romanesque. Un exorcisme narratif, une ruse de l'Ego pour faire croire à son existence éternelle, intemporelle – même si c'est sous la forme perverse ou perversie du temps qui passe, perdu et retrouvé– et pour s'en convaincre soi-même en devenant son propre biographe, le romancier de Soi-même (Semprún, 1980: 424).

Podemos extraer mediante la lectura de la cita anterior que Jorge Semprún rechaza fervientemente la idea de la vida como un río, tan inserta en el imaginario histórico de la literatura universal. Y esta crítica pone de manifiesto la idea sempruniana sobre el estatismo del ser humano: el hombre no evoluciona a causa del tiempo, sino a fuerza de sorprenderse a sí mismo en la alteridad identitaria en los sucesivos y diversos contextos espaciotemporales vitales. El *ipse* y el *idem* ricœurianos que se observan y se estudian. Pongamos como ejemplo en la cotidianeidad la imagen de la persona que se mira al espejo y se extraña, se espanta, se sorprende... ¿De qué? De no reconocerse a sí misma, de sentirse extranjera en su propia piel, precisamente porque es la misma persona, pero no en el mismo espacio, ni tiempo, ni circunstancias de la última vez que se miró al espejo. Y el sentimiento arrollador que se manifiesta en ese momento es lo que da lugar al surgimiento de otras identidades: es el mismo 'yo', en diferentes contextos, lo que da lugar a múltiples 'yoes'. La multiplicidad del 'yo', por ende, no viene dada por la propia identidad que se diversifica, sino por las circunstancias de los contextos espaciotemporales que dan lugar a dicha diversificación. Por tanto, la vida sempruniana no es un río que fluye, sino un mar, siempre el mismo mar, a veces en calma, otras embravecido por las inclemencias del tiempo, pero siempre, siempre, el mismo mar. Ricœur lo expresa del siguiente modo:

J'ai risqué une distinction, qui ne me paraît pas être simplement de langage mais de structuration profonde, entre deux figures de l'identité: celle que j'appelle l'identité idem, la "mêmeté", ou sameness, et l'identité ipse, "l'ipséité", selfhood. J'en donne tout

de suite un exemple concret: la mêmété, c'est la permanence des empreintes digitales d'un homme, ou de sa formule génétique; ce qui se manifeste au niveau psychologique sous la forme du caractère: le mot "caractère" est d'ailleurs intéressant, c'est celui qu'on emploie en imprimerie pour désigner une forme invariable. Tandis que le paradigme de l'identité ipse, c'est pour moi la promesse. Je maintiendrai, même si j'ai changé; c'est une identité voulue, tenue, qui se promulgue en dépit du changement. En ce sens, la notion d'identité narrative n'est explicitée philosophiquement qu'avec la grille de cette distinction (Ricoeur, 1995: 138).

Las circunstancias, pues, son las que conforman las diversas identidades del ser humano y la temporalización de esas circunstancias y de esas diversas identidades constituye el elemento narrativo inventado y manejado por el hombre para dotar de orden y sentido a sus vivencias. La vida de Jorge Semprún está marcada por grandes circunstancias traumáticas, sobre todo la muerte de su madre y aún más la experiencia en Buchenwald, y la temporalización de los acontecimientos y el testimonio de dichos acontecimientos van a ser los que los conviertan en hechos narrativos. Esta vinculación, por otro lado, entre acontecimientos vitales y hechos narrativos no viene dada sino por la fuerza impulsadora de la resiliencia, que pugna por empujar al ser humano al abismo de la lucha consigo mismo, a mirar de frente a los miedos para vencerlos, para salir victorioso. En lo que concierne a esta idea resultan idóneas las palabras de Camarero, quien afirma que: "Se unen aquí dos impulsos constructores de la resiliencia: por un lado, la necesidad de la curación; y por otro lado, la transformación del pasado por medio del relato en el que se halla implicada obviamente la identidad narrativa" (Camarero, en prensa: 15). La identidad narrativa y la existencia se entremezclan y confunden, por tanto, en el relato autobiográfico, que forma parte a su vez del complejo proceso de resiliencia. Y la resiliencia por medio de la escritura no sería posible, evidentemente, sin el lenguaje. Al aunar testimonio y narratividad, al unirlos académicamente por medio de la teoría, porque su vínculo ya viene dado y no podemos hacer más que percibirlo, el lenguaje se constituye como herramienta sin la cual dicho

vínculo sería inexistente, imposible. La ausencia del lenguaje dota a la realidad de la característica de la inefabilidad, y aquello que es inefable pierde en cierto sentido su trascendencia. Jorge Semprún, consciente a lo largo de toda su obra de la importancia del lenguaje para narrar lo inenarrable, se expresa al respecto en *L'écriture ou la vie*, cuando comprende la dificultad y la significación de la tarea que tiene entre manos, la de convertir su voz en testimonio y en memoria colectiva:

On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée, l'espace d'un matin. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile... (Semprún, 1994: 26).

“On peut dire Dieu”, manifiesta Semprún, otorgando al lenguaje un poder sobrehumano, divino, claro, el de nombrar a aquel que no tiene nombre. Porque lo que se nombra se posee, de alguna manera, existe en alguna de las realidades, en alguna de las dimensiones vividas, vivibles, experimentadas o imaginadas por el ser humano. Entonces, el lenguaje es capaz de transmitir lo que parece excluido de cualquiera de esas realidades, como es el caso de la barbarie nazi. El lenguaje es el nexo entre el testimonio del superviviente y su relato, porque es la herramienta que modela y da forma a la experiencia vivida e inefable y la convierte en un acto narrativo, en mensaje. El lenguaje en este caso abarca más allá de sus propias funciones lingüísticas y se expande hasta convertirse en un elemento casi mágico, casi místico, por su función transformadora. Ahora bien, la función del lenguaje está cubierta por la bruma de la duda, porque el lenguaje es poderoso, sí, pero ¿cuál es el alcance de ese poder? Esa duda asalta al escritor, quien la pone de manifiesto mediante la interrogación: “Mais peut-on raconter? Le pourra-t-on? Le doute me vient dès ce premier instant” (Semprún, 1994: 25). Porque a veces ni las palabras son suficientes para convertir una experiencia traumática en relato. No porque no se pueda

manifestar lo vivido por escrito, sino por carecer lo escrito de la carga narrativa necesaria para ficcionalizar la experiencia y convertirla así en un artificio balsámico que haga cicatrizar la herida del autor y haga tambalear los cimientos del lector.

Por todo lo expuesto, Semprún cierra la duda formulada con otra pregunta: “Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on?” (Semprún, 1994: 26). Esta última pregunta no resuelve la primera, pero da lugar a una cuestión más profunda que nos lleva a considerar la importancia de todos los participantes y elementos del mensaje transmitido en la obra de Semprún, por ejemplo. Si el narrador hubiera optado por el silencio como hizo previamente durante décadas, no habría relato narrativo. Si el lenguaje no se utiliza más que como mero instrumento de construcción gramatical, no tiene sentido el relato narrativo. Y si el lector no es capaz de comprender la ‘significancia’ de la obra ante la que se encuentra, sus detalles implícitos que demuestran su grandeza, el grito resiliente de toda la colectividad asolada por la crueldad sintetizado en una voz, el relato narrativo queda vacío, inerte. A este respecto cabe señalar la visión de Barthes (*L’Obvie et l’Obtus*) que analiza los tres niveles de sentido, a saber: el nivel de la comunicación, el nivel de la significación y el nivel de la significancia, siendo este último en el que se encuentra lo que está más allá de la significación: este tercer nivel

remodela profundamente la posición teórica de la anécdota: la historia (la diégesis) ya no es tan solo un sistema poderoso (el sistema narrativo milenario), sino además, y de manera contradictoria, un simple espacio, un campo de permanencia y de permutaciones; la anécdota es esa configuración, esa escena en la que los falsos límites multiplican el juego de permutaciones del significante; es también ese amplio trazado que, por su diferencia, obliga a hacer una lectura vertical (Barthes, 1982: 64).

Por tanto, en la relación entre el testimonio vital y la obra resultante debemos tener en cuenta la multiplicidad de factores que actúan en conjunto para convertir lo inenarrable en relato autobiográfico y sobre todo podemos

confirmar que, en la obra concentracionaria de Semprún, el hombre y su escritura se funden en uno: Semprún vive en y a través de su obra, y su obra es voz que dota de verosimilitud a lo inverosímil mediante el artificio narrativo, convirtiendo así lo inenarrable en narración, el testimonio en ficción autobiográfica en aras del ‘ángulo obtuso’. Para confirmar la certeza de la simbiosis entre testimonio y obra de la que venimos hablando en este apartado, podemos seleccionar como ejemplo en la obra sempruniana al chico de Semur. El chico de Semur es uno de los personajes más interesantes de Jorge Semprún porque es clave en lo que concierne a la mezcla de realidad y ficción. Se trata de un joven que viaja junto al narrador en el vagón camino al campo de concentración de Buchenwald en *Le grand voyage*. Como lector, uno se halla entre la certeza de la existencia del personaje y la posibilidad de que se trate de un *alter ego* sempruniano. Efectivamente, en *Le mort qu’il faut* es el propio Semprún quien reconoce la invención ficticia del chico de Semur. Sin embargo, sus palabras no restan veracidad al testimonio narrado desde *Le grand voyage*, porque si bien el chico de Semur no es real, sí lo son la soledad del autor y su consuelo al inventar dicho personaje. Esa conversión de lo que no existe en verosímil, a través del recuerdo y la memoria de lo que existe, de los deseos, y mediante el uso del lenguaje como herramienta para tejer el relato; esa exhaustiva conversión es la transformación de un testimonio traumático en un relato catártico:

J’inventerais le gars de Semur pour me tenir compagnie dans le wagon. Nous avons fait ce voyage ensemble, dans la fiction, j’ai ainsi effacé ma solitude dans la réalité. À quoi bon écrire des livres si on n’invente pas la vérité? Ou, encore mieux, la vraisemblance? (Semprún, 2001: 187-188).

2. Cuando la historia contada tiene ya un desenlace: empieza por la supervivencia del narrador y viene de la mano del lector

El lector que se adentra en la lectura de la obra concentracionaria de Jorge Semprún conoce de antemano el desenlace vital. Tenemos suficiente información en forma de testimonios personales, conferencias, artículos y ensayos firmados por él y también contamos con archivos de toda índole que lo citan y lo tratan dada la relevancia política y literaria de su personalidad. Así que no se trata de una novela de suspense que nos mantiene intrigados hasta un último y tremendo giro final previo al desenlace; la intriga procede más bien del hecho de preguntarnos cómo es posible que, tras lo acontecido y narrado entre las páginas que estamos leyendo, su autor haya sido capaz de sobreponerse, de mantener su humanidad después de haber conocido la deshumanización del hombre en estado puro. Esta cuestión no se limita al lector, sino que radica en el propio autor, quien se descubre a sí mismo conforme lleva a cabo el ejercicio literario. Así, Jorge Semprún descubre mediante la empresa de escritura su capacidad de resiliencia y llega a la siguiente conclusión: “Un homme devrait pouvoir être un homme même s’il n’est pas capable de résister à la torture” (Semprún, 1963: 201). Pero dicha conclusión es la culminación del desenlace de la historia narrada, que comienza en la supervivencia de Semprún y en su liberación del campo de Buchenwald para ‘darse cuenta y para rendir cuentas’, como él mismo manifiesta en numerosas ocasiones a lo largo de su obra. Entre 1963, fecha de publicación de *Le grand voyage*, y 2012, fecha de la publicación póstuma de *Exercices de survie*, el autor apátrida construye la continuación de su desenlace. El desenlace se convierte así en un comienzo, en el que el autor se observa y se descubre a

sí mismo desde nuevas perspectivas, desde otras identidades y en otros tiempos alterados por la memoria o por el peso de la experiencia traumática. Ese autodescubrimiento no forma parte simplemente de un proceso o de un complemento a la resiliencia del autor, sino que se convierte en parte de la identidad sempruniana: el reconocimiento de la multiplicidad del 'yo' en distintos contextos y épocas, desde diversas ópticas y bajo el peso de distintos recuerdos. El final del nuevo proceso iniciado tras el desenlace, que es el proceso de resiliencia, se manifiesta en *Exercices de survie* (2012), obra póstuma e inacabada en la que Semprún se enfrenta cara a cara y sin medias tintas a la verdad de la barbarie nazi en su contexto más cruento e impudoroso. Es en esta última obra suya donde el autor afirma lo siguiente: “Et sans doute l'être du résistant torturé devient-il un être-pour-la-mort mais c'est aussi un être ouvert au monde, projeté vers les autres : un être-avec, dont la mort individuelle, éventuelle, probable, nourrit la vie” (Semprún, 2012: 48).

Las palabras anteriores nos permiten comprender la conclusión a la que el autor llega al término de su compleja vida: la supervivencia en Buchenwald fue más bien el inicio de un proceso de resiliencia en el que el superviviente se encuentra tan cerca de la muerte en todos los sentidos, que siente que nace de nuevo tras la liberación. Al (re)nacer de nuevo, ya en la edad adulta, uno visibiliza el mundo entero ante sí con todas las posibilidades y circunstancias que este le ofrece. Pero no se trata de un renacimiento en todo su esplendor, sino más bien condicionado ya de por vida por la experiencia tan próxima de la muerte y tan traumática. Así, Jorge Semprún se define a sí mismo y al resto de camaradas como *revenants*: “Nous ne sommes pas de rescapés, mais des revenants” (Semprún, 1994: 121), para posteriormente concluir que “je vivais dans l'immortalité désinvolte du revenant” (Semprún, 1994: 319). Y con esa condición de *revenant* es como Jorge Semprún desarrolló su obra a lo largo de las décadas posteriores a la posguerra, y tanto el propio autor como el lector conociendo de antemano el desenlace en lo que concierne a los aspectos

autobiográficos, descubriéndose ambos ante nuevos comienzos en lo relativo a los aspectos ontoepistemológicos.

Se establece así una especie de *continuum* entre la vida y obra de Jorge Semprún y el acto literario por parte de los receptores, en el que se aúnan los desenlaces con los comienzos y el autoconocimiento por ambas partes, siempre con el texto de autoficción como puente entre escritor y lector, y con la temporalidad como vehículo para la teletransportación de la memoria. La autobiografía es un género que se caracteriza por la alteración de la temporalidad en cierto sentido. Dicho de otro modo, el mínimo de alteración temporal siempre está presente en la obra autobiográfica, puesto que el autor de una autobiografía se contempla a sí mismo a través de diversas temporalidades para relatar la experiencia y la forma adoptada por su identidad en cada una de ellas. Independientemente de que, en el contexto de la obra la narración sea lineal o no, el tiempo ya ha sido alterado en el momento en que una persona en el presente recurre al pasado para abrir las puertas de los callejones de la memoria. En el caso de la obra concentracionaria de Semprún, la alteración temporal se acentúa en tanto que el autor no solo evoca el pasado, sino que una vez se encuentra con él cara a cara, lo desmenuza y lo recompone a su antojo, a su necesidad y preferencia. En el tiempo de silencio previo a la escritura, vislumbrando sus posibilidades narrativas a propósito de Buchenwald, expresa lo siguiente:

– 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'autres s'y essaieront, de toute façon... 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... (Semprún, 1994: 175).

Antes de continuar con el papel del tiempo y su importancia en la obra sempruniana, debemos aclarar que queda puesto de manifiesto, pues, que el

escritor de la autobiografía conoce su propio desenlace con anterioridad a la empresa autobiográfica y que en el caso del lector ocurre lo mismo cuando conoce, aunque sea a grandes rasgos, la vida del autor. El vínculo que se establece en este caso, el de la obra de Semprún, entre el autor y el lector de la obra autobiográfica no se limita al ya conocido contrato o pacto autobiográfico, sino que abarca dimensiones emocionales más allá de las literarias del ámbito de la significación y de la significancia. El desenlace aquí es lo de menos, puesto que lo realmente significativo es el conjunto de lo que se transmite a través del tratamiento de ese desenlace. El empleo sempruniano de la alteración de la temporalidad lo demuestra, así como también su estilo literario en general. Pero, además, es el rol adoptado por el lector, su compromiso para con la obra y su labor hacia la misma lo que constituye el nexo fundamental entre dos personas distanciadas en la dimensión espaciotemporal y unidas por las dimensiones literaria, ontoepistemológica y emocional. En ese contexto, el tiempo, siempre el tiempo y su dimensión polisémica, se convierte en el maestro que dirige la orquesta con su batuta que el tiempo delimita. Porque cuando hablamos de desenlace, de supervivencia, de autobiografía, todo ello constituye un telón tras el que se oculta el tiempo, que pasa inexorable tanto para el autor como para el lector. Y ese paso del tiempo atemoriza, inquieta, suscita, en fin, una angustia vital universal y paradójicamente atemporal que puede detenerse por unos instantes: los de escritura, por parte del autor, y los de lectura por parte del lector. En ese sentido, el acto narrativo es fundamental para detener el tiempo, como expresa García Zubía en su reflexión acerca del tiempo y la narración:

No queremos morir, y por ello, nos contamos, nos observamos, nos replanteamos y nos configuramos en la medida en que actos narrativos nos permiten trascender el paso del tiempo en ese instante creativo, de lectura del otro, que nos vuelve duración, permanencia (García Zubía, 2011: 16).

¿Cuál es el verdadero sentido no ya de la muerte, sino del temor que la muerte nos infunde? He ahí el temor a la muerte, la causa y el origen de la

angustia vital y de las ansias por detener el tiempo y revivir el pasado a través de la memoria. Así nos hallamos entre nuestra vida pasada y la presente, viviendo múltiples vidas y disminuyendo así la preocupación por las vidas futuras. En la obra sempruniana, la preocupación por el tiempo es evidente y sus raíces se relacionan estrechamente con la memoria, tanto individual como colectiva. El autor se refiere al respecto en *Adieu, vive clarté...*:

Mais j'anticipe quelque peu : on aura déjà constaté cette habitude et on me l'aura pardonnée. J'accepterais même qu'on la qualifiât de manie. Ou de tic. En revanche, si on parlait de cette procédure narrative comme d'un truc rhétorique, je ne serais pas d'accord. Parce que cette façon d'écrire dans le va-et-vient temporel, entre anticipations et retours en arrière, m'est naturelle, dans la mesure même où elle reflète –ou révèle, qui sait ?– la façon dont je m'inscris, corporellement, mentalement, dans la durée (Semprún, 1998: 217).

De la cita anterior se desprende que el tratamiento de la temporalidad sempruniana es una consecuencia literaria de su identidad y una manifestación de la identidad narrativa. El propio autor es consciente de que se trata de una característica excepcional al referirse a ella con términos de excusas y perdón, como si de algo negativo se tratase. Nada más lejos: es un recurso poco común pero efectivo y que dota de emoción al discurso. De emoción y, como expresa Semprún, de “duración/durée”, que podríamos interpretar aquí como la eternidad, como el eco de la identidad que resuena en la memoria histórica y literaria. Por otro lado, la existencia de formas de alterar, de jugar con el tiempo, emana de la concepción del propio tiempo como idea simbólica, como elemento ideado por el ser humano. Ya hablaba sobre esta cuestión Agustín de Hipona y ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia hasta nuestros días. Una de las teorías más relevantes al respecto es la de Ricœur, quien relaciona tiempo y narración, y a la que nos dedicaremos más adelante. Al respecto, podemos comprobar el vínculo entre tiempo y narración en la obra de Semprún y en su modo de emplear la idea de tiempo, porque a través de dicha herramienta nuestro autor

construye su identidad narrativa, de la que también hablaremos más tarde. Semprún es, por tanto, consciente de su propio estilo literario, de su identidad narrativa, y sus apelaciones al lector –que, por otro lado, forman parte del eclecticismo sempruniano– le previenen de forma recurrente del tratamiento del tiempo propio de su obra, de su anacronía literaria. Además, podemos comprobar cómo la alteración temporal sempruniana es una característica común a toda su obra concentracionaria, aparte de las mencionadas apelaciones. Si hemos visto en la anterior cita cómo Semprún advierte a sus lectores en la obra publicada en 1998, las siguientes palabras, que pertenecen a la primera obra del ciclo concentracionario, *Le grand voyage*, de 1963, tienen el mismo efecto:

Je ne devrais peut-être parler que de ces promeneurs et de cette sensation, telle qu'elle a été à ce moment, dans la vallée de la Moselle, afin de ne pas bouleverser l'ordre du récit. Mais c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux (Semprún, 1963: 26).

Pero, más allá de las citas expuestas, son varios los factores que contribuyen al vínculo entre el tratamiento del tiempo y la identidad narrativa en la obra sempruniana y que son fácilmente identificables. En primer lugar, las obras concentracionarias de Jorge Semprún constituyen un todo, un proyecto de vida literario con forma circular, en el que toda una vida converge en una misma experiencia: su condición de prisionero en el campo de concentración de Buchenwald. Y, a través del empleo de la alteración temporal, Semprún construye una identidad narrativa que parte de esa estancia en Buchenwald hacia diversos contextos espaciotemporales, reales o imaginados, recreados e inventados, pero siempre verosímiles. En segundo lugar, hallamos el factor emocional en relación con el tiempo como eje en la construcción de la identidad narrativa a partir de la identidad vital. Esta idea, quizás compleja *a priori*, se comprende fácilmente al sumergirnos en la obra sempruniana:

On a le droit de faire sursauter un lecteur, de le prendre à rebrousse-poil, de le provoquer à réfléchir ou à réagir au plus

profond de lui-même: on peut aussi le laisser de glace, bien sûr, lui passer à côté, le manquer ou lui manquer. Mais il ne faut jamais le dérouter, on n'en a pas le droit : il ne faut jamais, en effet, qu'il ne sache plus où il en est, sur quelle route, même s'il ignore où cette route le conduit (Semprún, 1998: 99).

Es decir, los giros temporales, las idas y venidas entre pasado, presente y futuro según el quehacer y las motivaciones del autor, dotan al relato de una enorme carga expresiva. El autor es consciente de lo que significa escribir su propia historia con el fin de alcanzar la sanación, la resiliencia, y está tan convencido de lo que puede permitirse y lo que no que, como hemos visto en las dos citas anteriores, lo expresa de manera explícita incorporándonos a su narración –otorgándonos un rol– y dándonos las pistas sobre su manera narrativa de proceder. Porque además, no se trata solamente del tratamiento del tiempo en la obra de Semprún, sino de la intencionalidad de dicho recurso o característica literaria. Citábamos al autor anteriormente afirmando que no trata la alteración temporal como un mero recurso retórico y eso es porque, efectivamente, la temporalidad sempruniana abarca mucho más que la dimensión literaria y alcanza la dimensión emocional, pues “el mero hecho de articular estas palabras en la boca de uno modifica la secreción de sustancias que dilatan los vasos sanguíneos de la cara del otro” (Cyrułnik, 2018: 27), a lo que nosotros añadimos el cómo se articulan dichas palabras. ¿Qué relación puede haber entonces entre la combinación de la expresión comunicativa y la expresión emocional y la alteración temporal? Pues que se unen ambos factores en una manifestación de la verdad emocional a través del discurso narrativo, convirtiéndose el acto comunicativo narrativo en un proyecto que, más allá de ser intencionado o planificado –aunque también tenga tintes de obra literaria de algún modo planificada–, emana constantemente de la experiencia vivida por el autor y de su necesidad inminente de relatar lo silenciado. Camarero afirma al respecto que: “La dimensión emocional de la palabra no se restringe puramente al ámbito del discurso, sino que va más allá de la simple comunicación, poniendo al descubierto la otra dimensión –emocional– de la interacción humana” (Camarero, en prensa: 1). Así, se

conforma un hilo narrativo en el que el tratamiento del tiempo se constituye como uno de los elementos que dota a la palabra de fuerza emotiva para llegar al lector. Benestroff también hace referencia a la carga emocional del texto sempruniano al afirmar que:

[...] le texte immerge le lecteur dans le monde de l'effroi et dans l'après-coup du trauma. S'il sonde les aires de catastrophe, questionne l'essence du mal, dissèque le noyau mélancolique, il dévoile aussi la cicatrisation en cours, les forces de résilience à l'œuvre (2008: 1).

Y, a partir de las palabras citadas, llegamos a la culminación de la empresa narrativa-autobiográfica de Jorge Semprún, que consiste en llevar a cabo el proceso de resiliencia porque, como afirma Camarero: “El trauma y la vida acaban encontrando una adecuación a la existencia y a la identidad por medio de la memoria y el relato en el marco de un proceso de resiliencia” (Camarero, en prensa: 2).

3. El proyecto de vida literario de Jorge Semprún, un ‘rojo español’ con un destino de político practicante

La definición de ‘rojo español’ del epígrafe, aparentemente una calificación peyorativa, es sin embargo en gran medida el símbolo de la identidad del autor de *L’écriture ou la vie*. En la obra sempruniana, de hecho, se hace alusión a menudo al término que utilizaban los alemanes, *Rotspanier* (Semprún, 2001: 44). La importancia de estos términos, de esta descripción del otro, es imprescindible en las novelas concentracionarias de Jorge Semprún, porque el comunismo constituyó una de las arterias vitales del autor. Acerca de Jorge Semprún se pueden decir bastantes cosas, de múltiples formas y desde diversas perspectivas, pero su ideología, sus valores y su espíritu idealista constituyen la raíz de algunos de los momentos que marcaron decisivamente su existencia. Aunque la identidad – o las identidades– sempruniana fluye constantemente en toda su obra, Semprún realiza un acto literario de introspección y autorreflexión centrado en los años de su adolescencia, en el análisis de su compromiso vital, ideológico y político, que se traducirá en la publicación de *Adieu, vive clarté...* (1998). Podríamos definir *Adieu, vive clarté...* como una especie de precuela, como el conjunto de antecedentes que sentaron las bases de la personalidad sempruniana. Y en esa personalidad siempre está presente el compromiso, ese *engagement* que nace de las entrañas del autor y que impregnó tanto su vida como su obra. ¿Jorge Semprún habría sido Jorge Semprún si no hubiera sido un hombre comprometido con sus valores e ideales? Evidentemente, no. Porque, al igual que los grandes acontecimientos traumáticos que experimentó a lo largo de su vida dejaron una huella indeleble en su identidad, su compromiso forjó dicha identidad. El Semprún que conocemos no se entendería, no se conocería sin su experiencia en Buchenwald, pero tampoco sin su ideología comunista.

Veamos la culminación de la expresión de la identidad sempruniana en lo que concierne a su ideología y compromiso en palabras del propio Semprún, quien se expresa al respecto así en *Adieu, vive clarté...*:

J'ai essayé d'imaginer ma vie sans l'engagement, corps et âme, dans l'aventure du communisme. [...] je n'arrivais pas à imaginer ma vie passée sans cet engagement total. Sans lui, elle aurait été plus confortable, certainement. Mais peut-être avait-il fallu toute cette folie, cette perte de soi, cette exaltation, ce goût amer d'un lien transcendant, cette illusion de l'avenir, ce rêve obstiné, cette rationalité somptueuse et raisonnable, toute cette haine, tout cet amour, cette tendresse pour les compagnons inconnus de la longue marche interminable, ces bribes de chants, de poèmes, de mots d'ordre lancés à la face du monde comme un appel d'espoir ou de détresse, cette souffrance sous la torture et l'orgueil d'y avoir résisté: peut-être avait-il fallu tout cela pour donner à ma vie une sombre et rutilante cohérence (Semprún, 1998: 143).

La expresión *corps et âme* sintetiza el compromiso de Semprún con respecto a sus ideales, porque ciertamente el idealismo y la lucha por la consecución de sus ideales marcaron la vida y la obra de Jorge Semprún. En las palabras citadas, el autor resume todo lo que el comunismo supuso en su vida, convirtiéndose esta en una vorágine a menudo caótica y henchida de sentimientos y pensamientos tan diversos como opuestos: amor, odio, racionalidad, locura. Tanto el compromiso en general como la ideología comunista fueron *leitmotiv* de la vida de Semprún. Las razones del primer término las expone él mismo en su obra; las razones del segundo se deducen a través de la lectura de su obra. Un Jorge Semprún capitalista e individualista habría tenido un rumbo muy divergente del que tuvo el Jorge Semprún comunista. Sin intenciones de politizar el presente texto, lo cierto es que el comunismo insufló en el autor el sentimiento de fraternidad que lo acompañaría durante toda su vida y que quedaría reflejado en el conjunto de su obra concentracionaria. A la vez, ese espíritu fraternal, de camaradería, tiene mucho que ver con la doble identidad que se construye en el relato sempruniano: la individual y la colectiva. En las siguientes líneas podemos

comprobar cómo Semprún combina inteligentemente –o quizás con la inocencia de la pérdida de sí mismo– ambas identidades:

C'est bon, je m'en vais. C'est fini, je pars. Le gars de Semur est mort, je m'en vais. Les frères Hortieux sont morts, je m'en vais. J'espère que Hans et Michel sont vivants. Je ne sais pas que Hans est mort. J'espère que Julien est vivant. Je ne sais pas que Julien est mort. Je jette ma cigarette, je l'écrase du talon sur l'herbe de la pelouse, je vais partir. Ce voyage est terminé (Semprún, 1963: 91).

El hecho de nombrar a sus compañeros del campo de concentración los dota de identidad (lo que no se nombra no existe), si bien se trata de una identidad de *revenant*, al igual que la del propio Semprún; que hayan sobrevivido o perecido en el campo no impedirá que en la memoria del autor sigan presentes de por vida. Además, se puede comprobar esa construcción de la doble identidad de la que hablábamos, puesto que Semprún utiliza la primera persona con frecuencia, pero lo hace a menudo en el contexto de la colectividad, como es el caso de la cita anterior. Y la construcción de esa doble identidad se relaciona, al mismo tiempo, con la literatura ecléctica sempruniana, con la diversidad: múltiples voces, nombres y estilos; múltiples referencias a diferentes personas, recuerdos, elementos, circunstancias. Resulta interesante la idea del eclecticismo en la obra concentracionaria de Jorge Semprún, puesto que a menudo las obras que tratan cuestiones sobre este autor (este personaje) lo hacen centrándose en aspectos concretos de la forma o el contenido. El tratamiento de rasgos determinados de la obra sempruniana es, por supuesto, de gran significancia para la comprensión de la obra de este autor y para su pervivencia en la memoria colectiva. Pero consideramos que al abarcar la obra en su conjunto emanan de ella otros elementos y significados imperceptibles al tratar de concretizar la experiencia sempruniana. Por ello, como el lector ya habrá tenido ocasión de comprobar, nuestra pretensión es constantemente la de sumergirnos en la red de conceptos, factores y elementos que conforman el eclecticismo sempruniano, más allá de los recursos literarios o de temas específicos. Y, a propósito del eclecticismo del que venimos hablando,

Leuzinger manifiesta que la obra concentracionaria de Jorge Semprún presenta:

[...] una estructura dialógica que reitera las fronteras entre los tiempos, espacios, culturas (nacionales) e idiomas de Semprún. El carácter compuesto y, a veces, incluso mosaico de la memoria cultural sempruniana se refleja asimismo en las fronteras discursivas y sus transgresiones (Leuzinger, 2018: 7).

La transgresión de las fronteras citadas por la autora no constituye un artificio literario sino que dichas fronteras emanan de la naturalidad, de la necesidad incluso, podríamos decir, del autor con respecto a su empresa autobiográfica. Porque el proceso de resiliencia no requiere planificación, sino naturalidad, al tratarse de un proceso “biocultural” (Camarero, en prensa: 2). El peso de la vida, del trauma que necesita ser contado tras un extenso silencio, es tan grande que traspasa las fronteras espaciotemporales así como la necesidad de contar traspasa la red del artificio narrativo. Y lo paradójico es que, cuanto más distanciamiento hay entre los hechos y su narración, el peso del artificio parece ser cada vez más liviano en contraposición con el peso de las vivencias, que cada vez es mayor. Atendiendo a las palabras de Régis Debray en el prólogo de la novela póstuma de Semprún: “On dirait un monologue que les interférences viendraient sans cesse interrompre et relancer, où chaque coupure, bizarrement, fait avancer” (Debray, 2012: 12-13). Por eso, el ciclo de novelas concentracionarias de Semprún refleja la citada conversión de los pesos, como si de una balanza se tratase; una balanza en la que tratan de equilibrarse lo natural y lo artificioso, las vivencias y los recuerdos. La razón del frecuente desequilibrio de dicha balanza a lo largo de las décadas viene dada por el propio Semprún en *Le grand voyage*:

Il y a une autre méthode, aussi. C'est de profiter ce voyage pour faire le tri. Faire le bilan des choses qui pèseront leur poids dans ta vie, de celles qui ne pèsent rien. [...] J'ai vingt ans, je peux encore me permettre ce luxe de choisir dans ma vie les choses que je vais assumer et celles que je rejette. [...] Dans quinze ans, les souvenirs

seront moins légers. Le poids de ta vie sera peut-être quelque chose d'irréversible. Mais cette nuit, dans la vallée de la Moselle, avec le train qui siffle et mon copain de Semur, j'ai vingt ans et j'emmerde le passé (Semprún, 1963: 34-35).

Bien se entiende lo expuesto en líneas anteriores sobre todo en relación con el concepto del pasado. “J'ai vingt ans et j'emmerde le passé”, afirma Semprún (1963: 35) cuando se refiere al presente en el contexto espaciotemporal de su reclusión en Buchenwald. Aquí podemos afirmar que “el texto es la mediación por la cual nos comprendemos a nosotros mismos” (Ricœur, 1986: 129) Porque no olvidemos que el Semprún de los hechos era un joven veinteañero e idealista –quizás ambas descripciones van de la mano cuando uno cuenta con veinte años–, a diferencia del Semprún de la narración, que ya es adulto, incluso ‘mayor’ y algo más realista ante la experiencia del trauma y la reflexión sobre él. ¿Es esa reflexión sobre la edad lo que separa el carácter liviano de las cosas de su carácter pesado en nuestra vida? ¿Es el tiempo el que permite la reflexión y sin el cual no hay lugar para ella? Independientemente de la respuesta personal de cada uno, es incuestionable que el paso del tiempo difumina la memoria y agudiza la capacidad reflexiva, mientras el pasado se convierte en un ámbito temporal que adquiere progresivamente mayor peso. Citando nuevamente a Debray, nuevamente en el prólogo de Semprún (2012):

Cet orgueilleux, ce solitaire avait une foule d'hommes et de femmes derrière lui, en lui. Et nous la fait découvrir en se découvrant à nous. Quelle vie est en ligne droite ? Aucune, mais la sienne, plus qu'aucune autre, a tant zigzagué à travers les époques, les pays, l'Europe, les pires souffrances humaines et nos plus insubmersibles rêves qu'à en suivre le trajet, plein d'à-coups et de surprises, c'est comme si l'on recueillait, l'espace d'une lecture, le meilleur de nous-mêmes (2012 : 13).

Así, la distanciaci3n espaciotemporal de las experiencias que marcaron a Semprún constituye un germen para la reflexi3n y el autoconocimiento – tambi3n del lector por su parte– previo a la empresa autobiogr3fica, lo que da lugar a la consideraci3n de la camaradería y de la certeza de la muerte

como constantes en la estancia en Buchenwald, como se infiere de las siguientes líneas:

De semaine en semaine, j'avais vu se lever, s'épanouir dans leurs yeux l'aurore noire de la mort. Nous partageons cela, cette certitude, comme un morceau de pain. Nous partageons cette mort qui s'avancit, obscurcissant leurs yeux, comme un morceau de pain : signe de fraternité. Comme on partage la vie qui vous reste. La mort, un morceau de pain, une sorte de fraternité. Elle nous concernait tous, était la substance de nos rapports (Semprún, 1994: 31).

Y eso porque la fraternidad es un concepto muy presente en la vida de Semprún que se refleja en toda su obra, hasta el punto de ser uno de los motivos más repetidos de sus novelas concentracionarias. Quizás fue la condición de apátrida-*déporté* que experimentó el autor durante toda su vida, lo que intensificó su celo por compartir, por la camaradería, por la empatía hacia la alteridad y la diversidad. Esa condición de apátrida, a la que adhirió el propio autor, viene dada por su condición –impuesta a veces, otras por gusto– de exiliado. Un exilio que ocurrió por primera vez en su infancia, cuando la familia hubo de dejar España para refugiarse fuera, y que Semprún vivió como un desarraigo familiar y lingüístico, un hombre de lectura, de escritura, un hombre que no se concede ninguna tregua, que nos sugiere aceptar como sagrado el compromiso con la humanidad. Él persiguió, tal vez, en nuestro nombre incluso, lo que no nos atrevemos a plantearnos:

Il y avait la certitude, infondée mais évidente, d'une fin radicale. Ou d'un commencement absolu. C'était la fin de l'enfance, de la première adolescence: finis les demeures familiales, les rires et les jeux de la tribu, fini l'us et coutume de la langue maternelle. [...] me projetait dans le territoire immense et désolé de l'exil (Semprún, 1998: 17-18).

El exilio significó para Semprún la cognición de sí o, mejor dicho, la certeza de saberse y tenerse solo a sí mismo, como continúa diciendo en *Adieu, vive clarté*:

Je ne possédais plus rien d'autre que ce mince bagage d'interne du lycée Henri-IV, j'avais été dépossédé de tout le reste. Un sursaut d'orgueil insensé est venu tempérer mon désarroi. Je ne possédais plus rien, en effet. Plus rien d'autre que moi-même, mes souvenirs (Semprún, 1998: 18).

El hecho de solo tenerse a sí mismo como consecuencia del desarraigo y de los momentos de exilio que el autor experimentó a lo largo de su vida, no solo aumentó el sentimiento de fraternidad, de camaradería con los compañeros y amigos que conoció a lo largo de su vida, sino que también pudo formar parte de la culpabilidad del privilegio, por otro lado. Quizás fue esa especie de culpabilidad o de sentimiento de traición ante la propia condición de privilegio. No una culpabilidad en el sentido de saber que se está realizando un mal acto siendo responsable del mismo, sino una culpabilidad más bien indirecta, como una circunstancia que nos es favorable sin siquiera pedirlo o desearlo y que termina constituyendo un peso del que el autor se desprende aludiendo de forma recurrente a los factores *responsables* de su condición, como su conocimiento de la lengua alemana y su consiguiente puesto de trabajo en el campo:

Je suis à l'*Arbeitsstatistik*, le bureau qui gère la main-d'œuvre déportée. [...] Je peux m'adresser d'égal à égal aux chefs de block, aux kapos. [...] ils m'écouteront. Ils seront attentifs, serviables, polis même, dans les limites de leur rudesse habituelle, bien sûr. Parce que je leur parle en allemand, d'abord. Et puis parce qu'ils savent que je fais partie de l'*Arbeitsstatistik*. Une sorte de fonctionnaire d'autorité, en somme (Semprún, 1998: 31-32).

Al igual que en el pasaje citado, a lo largo de toda su obra Jorge Semprún es muy consciente de sus privilegios, así como del establecimiento de una jerarquía social en el interior del campo de concentración que es en cierto modo reflejo de la que existe en el exterior. Porque el autor es

consciente de que al fin y al cabo en Buchenwald existe –o se crea– una especie de universo paralelo a la realidad exterior, pero equivalente a ella. Un universo que décadas más tarde formaría el eje espaciotemporal del microcosmos narrativo que ahora nos ocupa. En *Le grand voyage*, el autor expone esta idea de la relación entre el interior y el exterior del campo de concentración:

Ce jour-là, justement, j'avais essayé de penser à tout cela, en revenant de ce village allemand où nous avons été boire l'eau claire de la fontaine. J'avais réalisé, brusquement, que ce village n'était pas le dehors, que c'était simplement une autre face, mais une face intérieure également à la société qui avait donné naissance aux camps allemands (Semprún, 1963: 191).

El problema, por ende, no reside en Buchenwald, sino en la sociedad que ha dado lugar a la creación y planificación de sitios del horror y la barbarie humana tales como el campo donde estuvo nuestro autor. Y es ese campo al que en cada una de sus novelas concentracionarias retorna Semprún, como el que vuelve a ver a un viejo conocido aunque le hubiera traicionado décadas atrás. Además, el autor no vuelve solo, sino con un equipaje que a menudo se repite, que le hace sentir cómodo y que surte efecto tanto en el propio autor como en los lectores. Se trata de un equipaje compuesto de los términos más relevantes en la bibliografía de Semprún, y que venimos comentando a lo largo de nuestro proyecto, desde la memoria hasta la fraternidad, con la resiliencia como eje y punto de partida de todo el proceso literario. Así, vida y obra, de nuevo, se conjugan para dar lugar a un resultado literario que podemos considerar como un proyecto: un proyecto de vida literario; así es como podemos definir plenamente la obra de Semprún, porque vida y obra en él son inseparables. Sus libros que tratan del mundo concentracionario, y que son objeto del presente estudio, “tienen una especial relevancia en el marco general de su obra porque contienen un doble rasgo, autobiográfico y resiliente a la vez, y porque en ellos la memoria es un factor desencadenante de esos dos procesos, estrechamente vinculados entre sí” (Camarero, en prensa: 4).

4. La construcción narrativa emergente del acto literario. Las posibilidades de la literatura como eje del discurso

Es por todos sabido que la lectura y la escritura son dos competencias que van de la mano. No en vano, ciñendo estas palabras al contexto literario, no son pocos los escritores que aconsejan leer en abundancia y con diversidad para adquirir y mejorar las dotes de escritura. En el caso de la obra narrativa de Jorge Semprún, nos encontramos ante una construcción de autoficción cuyos cimientos narrativos son obras literarias. Se podría sintetizar la obra sempruniana definiéndola como el proceso de resiliencia de Jorge Semprún tamizado en su acervo literario. El resultado de la resiliencia de Semprún es, a su vez, también literario, por lo que la narración, y todo lo que ella conlleva, constituye el principio, el eje y el fin del proceso resiliente del autor de *Le grand voyage*. La literatura en Jorge Semprún cobra entonces una doble significación: como fuente de inspiración y acompañante en el proceso de escritura, a través de otros autores, y como resultado de dicho proceso de escritura, como medio para narrar lo inenarrable. Ambas significaciones se combinan de modo que aportan una característica unicidad al estilo literario sempruniano. Ya decía Aguiar e Silva que “la novela se ha convertido en estudio del alma humana y de las relaciones sociales, en reflexión filosófica, en reportaje, en testimonio polémico, etcétera” (2001: 197). Podríamos interpretar las palabras de Aguiar e Silva como una expansión de los límites, de las fronteras narrativas. En ese contexto, las obras de Semprún son un testimonio de autoficción que tiene como receptores tanto al lector como al propio autor una vez realizada la empresa autobiográfica. Entonces, debemos interpretar el rol de la literatura en la obra sempruniana desde dos

perspectivas: como inspiración y como resultado, es decir, con carácter de fuente primaria para el autor y con carácter intertextual y dialógico como parte del resultado literario sempruniano.

La literatura como uno de los grandes pilares de inspiración no es ninguna novedad teniendo en cuenta la importancia que la literatura tuvo en la vida de Semprún, como ya se ha puesto de manifiesto anteriormente. La biografía de Jorge Semprún no se entiende sin su afán de lectura voraz, sin su curiosidad y sus inquietudes intelectuales, filosóficas y culturales. La curiosidad lectora de Semprún es un hecho confirmado por la teoría en torno a la cuestión y por el mismo autor en sus obras. En lo que respecta a esta idea, Fernández afirma que la vida de Jorge Semprún es “una vida tamizada por la literatura” (2005: 254). Serrano Garrido, por su parte, explica que: “la literatura aparece [en las obras de Semprún] bajo la forma de títulos literarios y autores. Es básica tanto en su obra literaria como en su vida. Es vital” (2017: 138). Illescas profundiza en la presencia de la literatura en la obra narrativa concentracionaria de Jorge Semprún y expresa al respecto lo siguiente:

[...] la presencia de la literatura. Una innumerable lista donde podemos destacar los nombres de L. Aragon, Baudelaire, Rafael Alberti, Nietzsche, Kafka, Brecht; Paul Celan, Wittgenstein, César Vallejo, René Char, André Malraux, Hegel, Schelling y Primo Levi, entre otros. Escritores, poetas y pensadores que le permiten una reflexión no sólo sobre su estadía en Buchenwald sino también sobre la posibilidad y el modo de narrar el holocausto. [...] la presencia de otras voces que son imprescindibles para la constitución del relato (Illescas, 2004: 315).

Las palabras de los autores citados ponen de manifiesto la significancia de la presencia de la literatura en la obra sempruniana. Illescas afirma que: “la zona de su biblioteca tan querida como trajinada, corresponde al mundo de la poesía. Los poetas operan en el relato de modo curativo o al menos, como un momentáneo bálsamo” (Illescas, 2004: 317). Un bálsamo que alivia heridas e inspira cicatrices. Camarero expone la

función catártica de la literatura en su obra apoyándose en el rol que desempeña el texto:

O sea que la comprensión de la vida, el dolor provocado por el trauma y el conjunto de la experiencia del existir se sitúan en esa mediación o instrumento que es el texto, en el instante o en el acto de la lectura, gracias también a la distanciaci3n provocada por la escritura (Camarero, en prensa: 3).

El texto, como bien se infiere por las palabras de Camarero, posee una naturaleza mediadora –“El texto es la mediaci3n por la cual nos conocemos a nosotros mismos” (Ricoeur, 1989: 129)–: entre el autor y el lector, entre cada uno de ellos y sus respectivas identidades, entre la vida y su relato. El texto se constituye como la representaci3n gráfrica de la literatura, suponiendo el eje donde se encuentran la literatura como base y la literatura como resultado: su carácter inspirador y su carácter dial3gico. El texto se convierte así en el núcleo del ciclo narrativo: el autor lee, se conoce mejor a sí mismo y se inspira, vuelca la inspiraci3n en sus líneas, aunada a su propia experiencia y a la elecci3n de lo narrado para convertirlo en relato, elabora un texto narrativo convirtiéndose en emisor del mismo, y, finalmente, el resultado llega a manos del receptor, que es el lector que iniciará un nuevo proceso. Ese nuevo proceso puede ser el mismo o diferente, pero el rol de mediaci3n del texto literario continúa siendo el mismo. La fuerza del texto, de la literatura como medio inspirador y de autoconocimiento en la figura de Semprún se manifiesta, como dijimos anteriormente, no solo en la teorí a al respecto, sino en su obra. Como ejemplo podemos aludir a las siguientes palabras de *Adieu, vive clarté...*, donde relata recuerdos y evocaciones de la biblioteca de la casa de su infancia: “Dans la bibliothé que, la fascination é tait tout autre mais tout aussi physique. [...] Je humais les pages des livres comme la soie des lingerie s maternelles, avec le mé me dé sir enfantin, douloureux, de savoir et de possession” (Semprún, 1998: 48-49). En la misma obra, unas pá ginas más adelante el autor narra su iniciaci3n y experiencia con la lengua francesa, y cómo la literatura le hizo descubrir nuevas sensaciones, relacionándose de

ese modo lenguaje, literatura, experiencia y recuerdo, cuya evocación surge de manera imprevista y recurrente en la obra sempruniana. El siguiente pasaje pone de manifiesto ese vínculo entre los elementos mencionados:

Ainsi, un jour ensoleillé de promenade, à La Haye, je découvris en même temps les beautés des *Fleurs du mal*, des femmes galantes et du langage populaire. C'est le mot *floritures* qui symbolise et perpétue cette triple découverte : fleur de cattleya de ma recherche du temps perdu. Les poèmes de Baudelaire m'ouvrirent l'accès à la beauté de la langue française [...] : beauté du son autant que du sens, prosodique autant que conceptuelle, sensuelle autant que significative (Semprún, 1998: 61).

O aún:

Ce souci constant qui pouvait à l'improviste lacérer les instants de bonheur intense accumulés au long des vacances, avait été, sinon effacé, du moins compensé — en quelque sorte, relativisé — par le succès de mon appropriation de la langue française, qui m'avait introduit dans une communauté idéale où personne ne me demandait de montrer mes pièces d'identité. Ni Gide, ni Giraudoux, ni Guilloux, ni Malraux, ni Sartre, ni Martin du Gard, ni Leiris n'exigeaient un passeport pour m'ouvrir leurs pages pleines d'émerveillements, pour m'introduire aux exigences austères de la littérature (Semprún, 1998: 226).

Como podemos comprobar, las palabras de Semprún son narrativas a la vez que evocadoras, un punto de encuentro entre la experiencia y su recuerdo que se concentra en el relato. Un punto de encuentro en el que se halla constantemente la literatura sempruniana, llena de experiencias literarias. Un punto de encuentro que, extrapolado desde la especificidad de la obra sempruniana a la generalidad de la teoría literaria, se relaciona con la teoría narrativa de Paul Ricœur. La relación entre la vida y el relato fue definida y sintetizada de forma magistral por este autor, quien parece entender la filosofía de la vida y del ser de un modo tan superior como simple al del resto: es el tiempo el que resume, combina e hila todo. Ricœur

sintetiza su idea del tiempo como nexos entre vivencia y relato del siguiente modo:

[...] Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté (2000: 480).

Es decir, todas las experiencias humanas que se concentran o se conservan lo hacen de algún modo a través de un único elemento, y ese elemento es el tiempo. Pero para ello, se debe buscar un soporte, porque el tiempo es al fin y al cabo una invención humana abstracta. Afirma Ricœur entonces que “le texte [est] l'unité linguistique cherchée et qu'il constitue le médium approprié entre le vécu temporel et l'acte narratif” (Ricœur, 2000: 480). Al igual que el tiempo, también el texto constituye una invención, o una convención mejor dicho, entre los seres humanos que otorgamos a los discursos escritos el poder de conmovernos. Retornando a la cuestión de líneas anteriores del papel del texto como intermediador, que se confirma como acabamos de ver en lo que concierne al concepto de tiempo, resulta interesante comprobar cómo los diversos roles del texto convergen en la literatura sempruniana. Lo que ocurre en el ciclo narrativo concentracionario de Jorge Semprún es que se produce la narratividad de las experiencias a través del tiempo y la comunicación entre autor y lector por medio del concepto de la alteridad y de su integración en los mecanismos del lenguaje propio. En cuanto al primer hecho, ya hemos hablado del efecto del tiempo en relación con un texto literario; en cuanto al segundo, Torres Rabassa toma las ideas de Bajtín para expresar lo siguiente:

Para Bajtín, la comunicación humana no responde al rígido esquema de los elementos comunicativos planteado por Saussure (el cual invierte al receptor de un papel pasivo) sino que incorpora al destinatario en el análisis del enunciado y elabora una concepción dinámica del lenguaje, capaz de detectar la influencia del otro en la elaboración del discurso propio (2015: 126).

Mediante la expresión literaria de las experiencias vividas, el narrador se conoce a sí mismo, pero también es consciente del futuro conocimiento del receptor, del otro, del lector. Y es la certeza de la alteridad al otro lado lo que configura el discurso de modo que este se constituye como un ente colectivo y no individual. Podemos considerar esa alteridad, además, en un doble sentido, más allá del sentido como destinatario activo del que habla Torres Rabassa. Ya que tiempo, alteridad e identidad giran en torno al discurso literario representado en el texto, podemos considerar la alteridad en la obra sempruniana como el conjunto de obras que inspiraron al autor y contribuyeron a forjar su identidad. “On y est toujours l'étranger de quelqu'un” (2001: 94), como afirma Semprún en *Le mort qu'il faut*. De ese modo, podemos confirmar el carácter cíclico de la obra de Jorge Semprún, donde todo converge y todo se encuentra de manera integral e interdisciplinar. Se confirma, pues, como venimos afirmando a lo largo de nuestro trabajo, que vida y obra en Semprún son a menudo inseparables y están siempre vinculadas. O, como lo expresa Torres Rabassa: “biografía y bibliografía, construcción de la identidad y de la biblioteca personal, van de la mano” (2015: 130).

Hemos podido, pues, comprobar en las líneas anteriores la significancia de la literatura en la vida y obra de Semprún desde diversas perspectivas y por ello consideramos que la conclusión ideal para este apartado son pasajes en los que el propio autor pone de manifiesto la importancia de los libros en su vida: “[...] une jeune fille m'avait donné à lire un roman de William Faulkner, *Sartoris*. Ma vie en avait été changée. Je veux dire, ma vie rêvée, encore bien improbable, d'écrivain” (Semprún, 2001: 98) y “l'absence de bibliothèque aussi, l'absence de livres dans un lieu de vie, qui en devient mortel” (Semprún, 2001: 101). Porque las referencias literarias y la literatura son una constante en la obra sempruniana, podríamos haber escogido entre cientos de líneas para ejemplificar la teoría expuesta. El motivo de la elección de las citas anteriores se debe a la significancia de las mismas: la obra de Faulkner, entre otras, marcó decisivamente al autor, como ya se ha mencionado en el

presente proyecto. Por otro lado, nos ha fascinado la relación entre lo vital y lo literario que establece Semprún en la segunda cita, lo que verdaderamente pone de manifiesto es su pasión por la literatura y, además, su comprensión como base y en la base de la intelectualidad y la inquietud cultural y filosófica humana. Ricœur expresa lo mismo cuando nos dice que “La *refiguración*, gracias al relato, manifiesta un aspecto del conocimiento de sí mismo que desborda ampliamente el marco del relato” (1999: 227).

Es sobrecogedor y constante en la obra de Semprún. Podemos observar que toda la *refiguración* tiende a buscar explicaciones y orígenes a los actos comunes, por así decir. Todo acto adquiere una relevancia y una transcendencia que, por un lado sobrecogerán al lector en su momento, pero que siempre tiñen de búsqueda transcendental, literaria y humana la circunstancia que se narra. Asistimos a un momento en el que en el campo alguien –Kaminsky– le pregunta por qué va a las letrinas del *Petit Camp* –llamaban así al moridero– [“amas des corps décharnés, couverts d'ulcères, de hardes informes, les yeux exorbités dans les visages gris, ravinés par une souffrance abominable” (p.72)] después de encontrarse con Halbwachs, profesor de filosofía a quien Semprún considera su maestro en muchos aspectos:

J'y cherchais justement ce qui l'effrayait, lui, ce qu'il craignait : le désordre vital, ubuesque, bouleversant et chaleureux, de la mort qui nous était échue en partage, dont le cheminement visible rendait ces épaves fraternelles. C'est nous-mêmes qui mourions d'épuisement et de chiasse dans cette pestilence. C'est là que l'on pouvait faire l'expérience de la mort d'autrui comme horizon personnel : être-avec-pour-la-mort, Mitsein zum Tode (Semprún, 2001 : 72).

Ya hemos hablado de la *significancia* y del *ángulo obtuso* de la mano de Barthes. Gusdorf, por su parte, explica que “Más allá de los trucos de itinerario o de cronología se da testimonio de una verdad: la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores” (1991: 13).

Ahora, gracias a la cita de Semprún que acabamos de leer, ha llegado el momento de dejarse llevar por la humanidad transcendente que nos habita donde el *ipse* y el *idem* se confunden, por el amor-horror –verídico y veraz– que se desprende de lo leído y que desborda lo que entendemos y, si esto fuera un acto público, o una asamblea sagrada, tal vez podríamos pedir un minuto de silencio, casi como un amago de plegaria. Notamos, sin embargo que incluso ahí Semprún necesita, para refigurarse lo vivido, echar mano de alguna referencia metaliteraria y alude, por ejemplo al término *ubuesque*.

5. El conflicto de la interpretación: para comprender hay que explicar

El autor superviviente que utiliza la escritura como medio de resiliencia construye su propio proceso resiliente a medida que narra su historia, a modo de una red que va tejiendo y que se extiende desde el recuerdo de la experiencia hasta la superación del trauma. Así, la empresa autobiográfica se convierte no solo en una explicación para el lector de las experiencias vividas, sino en una reinterpretación de dichas vivencias por parte del autor. El ejemplo lo hallamos en Semprún ante el hecho de que ni el silencio ni el paso de los años curaron las heridas que dejaron abiertas las experiencias traumáticas que el autor sufrió a lo largo de su vida. Semprún explica en *Adieu, vive clarté...* el proceso que abarca tanto el inicio del ‘yo’ traumatizado, herido, como el momento de la cura, mediante la proyección literaria:

C'est probablement à cette époque, durant ces premières semaines d'exil [...], qu'est née ou qu'a cristallisé la fatigue de vivre qui m'habite depuis lors, comme une gangrène lumineuse, une présence aiguë de néant. Et que je parviens généralement à dissimuler [...]. Plus tard – beaucoup plus tard : plusieurs vies plus tard – dans un livre qui s'est appelé *Quel beau Dimanche !*, j'ai décrit[...] l'absence à moi même, au monde, l'extrême fatigue de vivre qui m'a saisi à l'adolescence, dans la radicale étrangeté où j'avais été projeté (Semprún, 1998: 66-67).

La ausencia de sí mismo, como afirma Semprún en las palabras citadas, se describe en su obra, pero también se palían los efectos de esa ausencia conforme se comparte su experiencia por escrito. Esa atenuación viene dada por la comprensión de la experiencia y por el autoconocimiento a

través de la escritura. Si la literatura otorga los medios para ser capaces de reflexionar sobre lo sucedido y de transmitirlo, la escritura es el resultado de dicha transmisión, la confirmación del conocimiento de las diversas identidades, en el caso de la obra sempruniana, así como de las experiencias relacionadas directa o indirectamente con los traumas y sus consecuencias. De ese modo, la explicación de los hechos por medio de la escritura permite la redacción de pasajes como el siguiente:

Je pense qu'aucun de nous ne faisait vraiment attention à l'habituel spectacle des déportés déculottés, assis sur la poutre d'appui, en train de déféquer, par dizaines. Nous parlions du silence de Dieu, de sa faiblesse feinte ou réelle, et le bruit, pourtant proche et répugnant, des viscères taraudées par la chiasse ne nous atteignait pas, ou si peu (Semprún, 2001: 136).

Sin la escritura como herramienta para explicar la experiencia traumática vivida, resulta difícil imaginar otro modo de contar tanto lo experimentado como la crudeza con que se narra. Una crudeza que se va desarrollando y extendiendo conforme se produce y se constituye la obra concentracionaria de Jorge Semprún como un todo, como un proyecto literario. Así, se puede comprobar cómo la escritura contribuye en la tarea de la comprensión del trauma y en un acercamiento al mismo que permite a Semprún enfrentarse a él directamente y poder hablar sin pudor ni reticencias. En sus primeras obras no hallamos referencias a cuestiones escatológicas, por ejemplo. Si bien todas las obras tratadas en estas páginas pertenecen a lo que entendemos como un ciclo narrativo concentracionario, las primeras novelas son más reservadas, pudorosas. Podríamos interpretar el vínculo de Semprún con el trauma y consigo mismo como un rodeo con respecto a la cuestión, que se va convirtiendo progresivamente en un tête-à-tête conforme el autor se conoce a sí mismo y asimila cada una de sus identidades, tanto las aristocráticas, intelectuales y sofisticadas, como las más impudorosas y cercanas a la cruda realidad del ser humano y a su oscuridad más absoluta y a su indignidad. Esas identidades se crean a partir

de la explicación literaturizada de los hechos, es decir, a través de la narración:

Y es a partir de aquí, por tanto, desde donde se abre la posibilidad de una implicación ontológica residida en la narración: la construcción de un mundo posible de la ficción narrativa por la vía de una semántica ficcional que permita la (re)construcción de una existencia alternativa, tal como ocurre en los textos literarios (Camarero, en prensa: 1).

Las palabras de Camarero ponen de manifiesto la función que ejerce el relato de autoficción como constructor de la identidad. Ahora bien, si la explicación de los hechos conlleva la comprensión de los mismos, ¿por qué el autor utiliza el término ‘alternativa’ para referirse a la existencia recreada en el texto literario? Es en este punto donde interviene de nuevo el concepto de resiliencia y su relación con el relato autobiográfico: la recreación de la identidad ‘alternativa’ por medio de la ficción no implica la invención de la misma, sino la adopción de una mirada desde otro enfoque que permite al autor, a Semprún en este caso, asimilar unos hechos cuya comprensión sería harto compleja sin utilizar las herramientas narrativas que forman parte del proceso resiliente. A este respecto, podemos leer en *Soi-même comme un autre* que:

L'idée nouvelle selon laquelle les tropes - métaphore, synecdoque, métonymie - ne constituent pas des ornements surajoutés à un discours de droit littéral, non figuratif, mais sont inhérents au fonctionnement le plus primitif du langage. En ce sens, il n'y a pas de « naturalité » non rhétorique du langage. Celui-ci est tout entier figuratif (Ricoeur, 1990: 23).

En esa línea, la comprensión de la que hablamos no es una mera interpretación de los hechos desde una perspectiva objetiva, sino una interpretación resiliente. De ahí que Camarero asuma la vital importancia del texto de autoficción como parte del proceso de resiliencia afirmando que de la ficcionalización de los hechos “depende en buena parte, no ya la supervivencia, sino la consolidación de la resiliencia” (en prensa: 5), porque

será esa resiliencia la que permita “la supervivencia y el desarrollo de una vida normalizada y hasta exitosa” (Camarero, en prensa: 5). No obstante, una vez que insistimos y que queda claro que el fin último es la culminación del proceso de resiliencia, la cuestión siguiente es entender cómo logra Semprún la comprensión del trauma y de su posterior herida mediante la escritura. Sabemos que la verdad y la ficción, la memoria y los recuerdos, el tiempo y los espacios son conceptos fundamentales en la obra sempruniana que se hilan tejiendo una red que constituye un proyecto literario y vital. Pero si analizamos el proceso de escritura en sí mismo, el estilo literario de Jorge Semprún, hallamos dos factores imprescindibles en su literatura concentracionaria y en su comprensión: los recuerdos y evocaciones como parte fundamental de la construcción del discurso, y la utilización de la lengua francesa para la redacción de sus novelas relacionadas con su estancia en Buchenwald.

Hablábamos en el anterior apartado de las evocaciones y los recuerdos como parte del relato sempruniano. En realidad, a lo largo de los diferentes apartados se ha hecho mención a las características del estilo sempruniano entre las que se halla la evocación, lo sensorial,... Pero en este punto debemos hablar de un componente de la literatura sempruniana porque está en consonancia con el acto literario como fuente de inspiración y con la comprensión de lo ocurrido. En Semprún, podemos comprobar cómo la experiencia del trauma pervive y se manifiesta a través de recuerdos y evocaciones, que a menudo se despiertan y se cuelan entre sus páginas a través de lo sensorial. Entre los sentidos, el olor cobra una gran importancia, quizás por la relación entre memoria y olfato, como podemos observar en *L'écriture ou la vie*:

[...] fenêtres ouvertes sur la douceur du printemps revenu, les effluves de la nature. Moments de nostalgie, de vague à l'âme, dans la déchirante incertitude du renouveau. Et soudain, portée par le vent, l'étrange odeur. Douceâtre, insinuante, avec des relents âcres, proprement écœurants. L'odeur insolite, qui s'avérerait être

celle du four crématoire. Étrange odeur, en vérité, obsédante
(Semprún, 1994: 17).

Los recuerdos evocados no siempre están relacionados con la estancia en el Bloque 68 del campo de concentración de Buchenwald. De hecho, los recuerdos pertenecen a múltiples recovecos de la memoria sempruniana y se manifiestan a lo largo de su obra sin un orden aparente, como de forma imprevista y repentina, pero generalmente con un motivo, como el referido en la cita anterior, o una música conocida que le es familiar a Semprún por algo en concreto. Aún más, los mecanismos que activan los recuerdos y evocaciones también aparecen a menudo de la nada, como reflexiones surgidas a partir de la activación de mecanismos improvisados de la memoria para asistir a circunstancias, momentos y lugares ajenos en el espacio-tiempo. Zapatero explica al respecto el estilo literario sempruniano del siguiente modo:

En toda la producción narrativa del autor es posible detectar la recurrencia de las mismas escenas, la evocación de los mismos personajes, la explicación de los mismos pasajes y la reflexión sobre análogas cuestiones, creándose así un “movimiento constante de retorno, repetición y variación” que, vertebrado por la memoria, huye de la linealidad, difumina las barreras entre la realidad y la ficción, y se sitúa en el espectro genérico al que Manuel Alberca denominó “novela del yo” (Zapatero, 2019: 223).

Esa ‘novela del yo’ denominada por Alberca y citada por Zapatero se constituye en Semprún, por tanto, a través de su peculiar estilo literario que cumple con la teoría ricœuriana: “Il n’est de compréhension de soi que médiatisée par des signes, des symboles, des textes; la compréhension de soi coïncide à titre ultime avec l’interprétation appliquée à ces termes médiateurs” (Ricœur, 2000: 491). Esa comprensión se vincula directamente con la explicación narrativa, dando lugar a un proceso en el que la comprensión primera de los hechos contribuye a la estructuración de la explicación y, posteriormente, esa explicación contribuye a una comprensión reflexiva *a posteriori* de la experiencia traumática en la obra

sempruniana. Así, se cumple la máxima de Ricœur que afirma que “mieux expliquer c’est mieux comprendre” (Ricœur, 2000: 486). Y entre ambos conceptos, en ese proceso ricœuriano en el que intervienen la explicación y la comprensión, en el que se implican la vida y la obra del autor, se forja la idea de “sens” (Ricœur, 2000: 493). Ese sentido, siguiendo la teoría de Paul Ricœur, supone una innovación narrativa con respecto a la vida del autor que explica, que escoge los elementos y los convierte en una trama. Y toda trama cumple con dos factores: sintetiza “lo heterogéneo” y se produce en un “medio lingüístico” (Ricœur, 2000: 486). Así pues, hemos visto el hecho significativo de que en *Adieu vive clarté...*, donde en principio se nos está narrando la infancia del autor-narrador, aparezca con total presencia, en plena vorágine narrativa, entre los olores añorados y queridos de la infancia del protagonista, el temible y terrible olor del horno crematorio. Esto es posible porque en ningún modo la personalidad del escritor puede permanecer estanca a la hora de enfrentarse a una trama: por todas partes surge, emerge, estalla el individuo resiliente que se ve asaltado por sus fantasmas. Es un acto de mimesis III con respecto a la mimesis I y en un tiempo de la narración que corresponde a la mimesis II según la teoría de Paul Ricœur (2004) de ‘la triple mimesis’, dicho de otro modo: el ser narrativo del momento de la ‘configuración’ utiliza la ‘refiguración’ de su pasado que desborda los hechos narrados para desde ahí, desde esa etapa III, encarar la ‘prefiguración’. La montaña de relatos transversales que se van superponiendo explícita, acota y ejemplifica la actuación del lector-narrador sobre el narrador-protagonista-de-su-pasado.

Y, ante este contexto teórico generalizado acerca de la narratividad, observamos la particularización en Semprún de la adopción de la lengua francesa, como mencionábamos anteriormente. Si el medio lingüístico es aquel en que se crea el “sentido”, en tanto que conjunción entre explicación y comprensión, tanto el lenguaje –entendido como estilo– como la lengua utilizados son imprescindibles para conocer la literatura sempruniana y cómo se desarrolla el proceso de elaboración, explicación y posterior comprensión de la trama narrativa. Ante el uso de la lengua, Semprún

explica en *Le mort qu'il faut* las sensaciones ante la dicotomía entre las lenguas empleadas a lo largo de su vida: en primer lugar, el autor relata que “chacun revenait à sa langue maternelle pour exprimer la colère ou l’angoisse, pour proférer l’imprécation” (Semprún, 2001: 161). Estas palabras ponen de manifiesto la relación de la lengua materna con la identidad de uno mismo y acentúan entonces la cuestión del uso que Jorge Semprún realiza de la lengua francesa en lugar de su lengua materna, el español. Pero es el propio autor quien explica, como decíamos, o justifica más bien, el uso del francés y sus motivos para elegirlo como lengua literaria:

Je disais que la langue française était la seule chose qui ressemblât à une patrie, pour moi. Ce n’était donc pas la loi du sol, ni la loi du sang, mais la loi du désir qui s’avérait dans mon cas décisive. Je désirais vraiment posséder cette langue, succomber à ses charmes mais aussi lui faire subir les derniers outrages, la violenter. [...] L’espagnol aura ainsi toujours été la langue de ma vie clandestine (Semprún, 2001: 104-105).

Así que, en relación con las teorías ricœurianas o inspiradas en ellas que han sido expuestas en líneas anteriores, podemos confirmar la manifestación del lenguaje como el medio de cultivo de las tramas narrativas que permiten la comprensión de sí. Y a través del pasaje citado podemos entender la elección de la lengua francesa en un autor español. Muchos fueron quienes lo acusaron de ‘afrancesado’, empleando el término con un sentido peyorativo. Él, sin embargo, lo tomaba como un cumplido por las connotaciones de liberal e ilustrado que el término posee (Villaluenga, 2013: s. p.). Como decíamos, al leer el pasaje de *Le mort qu’il faut* se confirma la importancia vital de la lengua francesa en la vida y obra de Semprún, vital en tanto que el hombre apátrida-*déporté* se convertía en un narrador con sentimiento de pertenencia a la patria-lengua francesa por medio del lenguaje. Como vemos, también relaciona la lengua española, su lengua materna, con la clandestinidad, en la que vivió durante largos y diversos períodos a lo largo de su vida. Podríamos incluso afirmar, a partir

de la lectura de su propia obra y del conocimiento de su biografía, que en realidad el verdadero Semprún vivió siempre en clandestinidad, ya fuera esta externa o interna, ya fuera buscada o encontrada, ya fuera impuesta o asumida. Quizás se entiendan mejor estas palabras ante las afirmaciones sobre Jorge Semprún que recoge el documental guionizado y dirigido por Yolanda Villaluenga para Televisión Española, *Imprescindibles: Semprún sin Semprún*. En él, se dice del autor que era “un hombre dentro de un personaje”, que era tan enigmático que “podía ser cinco personas diferentes” y “cuyo misterio interior no consiguieron desvelar ni sus mejores amigos” (Villaluenga, 2013: s. p.). El propio Semprún era consciente de esa clandestinidad identitaria, del misterio que lo envolvía y que lo hacía inaccesible no solo para el resto sino incluso para sí mismo. Por ello, consideraba a menudo que estaba “viviendo con pseudónimo o de prestado” (Villaluenga, 2013: s. p.) y quizás eso era causa o consecuencia de lo que se define como una “difícil negociación entre la memoria y el olvido” (Villaluenga, 2013: s. p.), una compleja relación en la que se halla de modo perpendicular el proceso de resiliencia. Es ese proceso el que realmente otorga sentido a todo: al hombre y a su obra, a su magnetismo y a su personalidad enigmática, a su silencio durante décadas y a la explosión literaria que abarcó otras tantas décadas después del silencio y en la que se manifestaba una voz cada vez más firme y menos pudorosa. Camarero considera a este respecto que “El historiador de sí mismo quisiera representar en su cuadro todos los elementos de su existencia y agruparlos en su conjunto. Pero para Gusdorf, ese cuadro representa por supuesto una visión desde el tiempo presente y no el tiempo pasado tal cual, ya que no es posible volver a vivir” (2011: 45). Efectivamente, para Gusdorf “La autobiografía se propone realizar una especie de programa para reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo” (1991: 8).

6. La libertad como primer fundamento de la existencia del Mal Radical

Parece necesario pararse a entender el papel del hombre cuando asume su libertad, es decir, el papel que deberá asumir en cuanto a su libertad, dictada por sus pensamientos, sus convencimientos, sus intereses, sus especulaciones, su ser étic. A este respecto, Ricœur afirma:

Je suis très exactement ce que je peux, et je peux ce que je suis. Il y a là une corrélation tout à fait primitive entre une croyance et une œuvre. Il y a une éthique d'abord parce que, par l'acte grave de position de liberté, je m'arrache au cours des choses, à la nature et à ses lois, à la vie même et à ses besoins. La liberté se pose comme l'autre de la nature (1985: 3).

La libertad no se explica ni se conoce *per se*, sino a través de su manifestación en los actos de los seres humanos. En ese contexto, explica Paul Ricœur que “la liberté [...] ne peut que s'attester [...] me poser libre, c'est me croire libre” (Ricœur, 1984: 62). Pero, aunque en la libertad se trate más bien de un acto de fe, lo cierto es que los seres humanos llevamos a cabo actos que se inclinan hacia el bien o hacia el mal, y lo hacemos, independientemente de las razones que nos llevan a ello, porque tenemos la libertad de escoger.

La libertad en relación con la figura de Jorge Semprún puede advertirse desde diversas perspectivas. En lo que concierne a su obra, la libertad en Jorge Semprún se manifiesta a través de la propia escritura. La empresa autobiográfica constituye por sí misma un acto de libertad puesto que, llegado el momento, Semprún escribe sobre su experiencia concentracionaria porque ya no está prisionero ni en el campo ni en sus

recuerdos. Al respecto podemos leer en *L'écriture ou la vie* el poema *La liberté* de René Char, perteneciente al capítulo tres en el que la imagen y la idea de la libertad son un tema recurrente:

Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout aussi bien
signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du crépuscule... [...]
Prenaient fin la renonciation à visage de lâche, la sainteté du
mensonge, l'alcool du bourreau... (Semprún, 1994:80).

Estas líneas no aluden solamente a una cita poética en la obra sempruniana, prueba de la influencia de la poesía en la vida y obra del autor. Ya sabemos que Jorge Semprún fue un ávido lector y que su obra se caracteriza por recursos metaliterarios y por estar colmada de citas de diversos autores; citas –alusiones más bien– que, por otro lado, no están por casualidad, sino que de forma recurrente se contextualizan intencionadamente. En el caso del poema de René Char, su contextualización es la de un Semprún recién liberado del campo de concentración. Hasta ahí, se da por hecho la sensación de libertad, el momento en que se deja de temer al régimen nazi porque este ha perdido su poder. Además, aproximándonos al término desde un enfoque más filosófico para entender la influencia del concepto de libertad en la obra sempruniana, podemos afirmar que la obra de Semprún se constituye como resultado de un proceso en el que se presuponen tanto la libertad negativa como la positiva o reflexiva. Para entender estos términos y cómo se vinculan ambos a la obra concentracionaria del autor, consideramos necesario describirlos. Cecilia Coronado realiza, en lo que concierne a esta cuestión de la tipología de la libertad, una síntesis en la que, partiendo del pensamiento de Honneth, aúna teorías de Hobbes, Kant, o Rousseau como bases de las ideas de libertad descritas a continuación:

[...] la libertad [negativa] consiste en que las resistencias externas no impidan a los sujetos realizar los objetivos que ellos mismos se han propuesto. [...] la libertad reflexiva permite dar cuenta de la autocomprensión racional y, por tanto, de lo que implica que un

individuo sea verdaderamente autónomo (Coronado, 2018: 151-152).

Si ceñimos la anterior definición de libertad negativa y positiva o reflexiva a la obra narrativa de Semprún sobre su estancia en Buchenwald, podremos comprender entonces que la libertad de su empresa de autoficción se inicia el 23 de abril de 1945, día en que fue liberado del campo de concentración y que trajo a su mente imágenes como la del poema de Char citado anteriormente. Hablamos en este contexto de una libertad negativa, de un hombre libre para ejercer una acción, independientemente de cuál sea dicha acción y de sus efectos positivos o negativos para sí y en el mundo. Podemos confirmar la libertad negativa en el momento en que los muros de Buchenwald ya no son un obstáculo para el autor. Sin embargo, los muros físicos permanecieron como imaginarios en la vida e identidad de Semprún, quien no publicaría su *Le grand voyage* hasta dos décadas después. Hablamos en ese caso de la libertad reflexiva o positiva. Ambos tipos de libertad se entrecruzan durante la vida de Jorge Semprún de modo que a menudo no se sabe cuál domina a cuál. De lo que no hay duda es de que el autor siempre fue consciente del autodeterminismo ante la toma de decisiones que marcaron su vida, que produjeron sus heridas y sus cicatrices. Así, expresa lo siguiente en la primera de sus novelas concentracionarias cuando se compara con un soldado nazi:

Je suis emprisonné parce que je suis un homme libre, parce que je me suis vu dans la nécessité d'exercer ma liberté, que j'ai assumé cette nécessité. [...] Il est ici parce qu'il n'est pas ailleurs, parce qu'il n'a pas senti la nécessité d'être ailleurs. Parce qu'il n'est pas libre (Semprún, 1963: 54).

Resulta evidente que, aunque la libertad de la que fue privado el autor durante su estancia en Buchenwald fue una libertad negativa y externa, los motivos que lo condujeron a la privación de dicha libertad fueron siempre derivados del libre albedrío, de la libertad positiva y reflexiva mediante la cual uno mismo es quien medita y determina su camino y sus acciones y decisiones a tomar. Esta interpretación de la libertad es la que

fundamenta el hecho de que tal concepto forme parte de la construcción identitaria de Semprún o, al menos, de una de las identidades reconocibles del autor. De acuerdo con Amo González, son tres los elementos que constituyen el pilar o base identitaria de Jorge Semprún a través de la construcción de la identidad narrativa: la clandestinidad, la política y la libertad (Amo González, 2015: 187). Como ya hemos visto y comprobado entre estas páginas, en la construcción identitaria –o construcciones identitarias– sempruniana intervienen múltiples factores y elementos que abarcan mucho más que los tres expuestos por Amo González. Pero ciñéndonos al ámbito de la libertad y lo relacionado con su idea, es cierto que podemos establecer un triángulo de componentes literarios que emanan constantemente de toda su obra concentracionaria y que proceden de su apasionante vida atrincherado en el exilio y la huida. La interpretación de la construcción del sujeto narrativo basado en la clandestinidad, la política y la libertad expuesta por Amo González nos sirve para hilar la problemática del mal radical, una cuestión que se relaciona directamente tanto con la libertad como con la idea de colectividad. Nos permitirá este vínculo, por tanto, confirmar que el autor de *Quel beau dimanche !* no construye únicamente su propia identidad narrativa a través de la elaboración de la trama, sino que también teje una identidad colectiva cuyo fin es la permanencia en la memoria de dicha colectividad. Podríamos interpretarlo como la devolución a la humanidad de un fragmento olvidado de la identidad colectiva. Ese objetivo puede aprehenderse en uno de los pasajes de *Exercices de survie*, la novela más cruda de Jorge Semprún, la menos novelada a nuestro entender, y en la que el autor se permite hablar de la experiencia del trauma sin rodeos, una vez culminado –o culminándose, si es que alguna vez finaliza verdaderamente del todo– el proceso de resiliencia:

La résistance à la torture, même si elle est défaite en fin de compte – et quel qu'en soit le compte : en heures, en jours, en semaines –, est tout entière pétrie d'une volonté inhumaine, surhumaine, plutôt, de dépassement, de transcendance. Pour qu'elle ait un sens, une fécondité, il faut postuler, dans la solitude abominable du supplice, un au-delà de l'idéal du Nous, une histoire commune à prolonger, à

reconstruire, à inventer sans cesse. La continuité historique de l'espèce, dans ce qu'elle recèle d'humanité possible, sur le mode de la fraternité : ni plus ni moins (Semprún, 2012:34).

De nuevo, como era de esperar, la fraternidad aparece subyacente a la finalidad de la obra sempruniana de permanecer en la memoria colectiva. Porque no puede desarrollarse una memoria colectiva sin partir previamente de una convivencia, de una conciencia colectiva; no ya como identidad individual perteneciente a una colectividad, sino como individuo con una doble identidad: la individual y la colectiva. A partir de la obra sempruniana podemos deducir que, si bien la soledad permite la recreación de diáfanos momentos de reflexión, la camaradería, el sentimiento de pertenencia y la colectividad, permiten la manifestación de epifanías, de certeza y ¿por qué no?, de dudas sobre el misterio del ser humano. Semprún afirma en torno a esta cuestión que: “Certains dimanches, debout contre le châlit où agonisait Maurice Halbwachs, il m'avait semblé, en effet, que la ténèbre nous revenait nécessairement en partage. La ténèbre du mystère de l'humanité de l'homme : pétrie de cette liberté” (Semprún, 1994: 90).

‘En partage’. Casi como un legado: *partager*, el acto de compartir, posee una hermosa connotación en el contexto de la cita anterior. Compartir lo que haya, hasta el mismo horror si es que es lo que hay, supone un alivio para el alma humana al constatar que incluso la barbarie (y la otra cara de la misma moneda, el sufrimiento atroz) pertenece a una colectividad. Podemos establecer un vínculo entre el carácter colectivo de la obra sempruniana y su sensación de ausencia permanente debida a su condición de apátrida. Como explica Torres Rabassa sobre esta cuestión:

Su esfuerzo [de Semprún] es el de tomar conciencia de las fronteras geográficas, políticas e ideológicas que determinan al sujeto para tratar de superarlas mediante la escritura, articulando un discurso complejo capaz de liberar al individuo del corsé identitario nacional (Torres Rabassa, 2015: 144).

En ese contexto que plantea Torres Rabassa, la escritura de Semprún supone un acto de libertad en tres sentidos: es un acto de libertad en sí mismo, procede del ejercicio de la libertad interna o positiva y externa o negativa, y contribuye a la construcción de una memoria colectiva y libre. La liberación del corsé citado por Torres Rabassa supone un traspaso de fronteras de todo tipo, ya que el hecho de que se considere como apátrida, o como más allá del concepto de patria, tiene que ver directamente con el carácter colectivo de la obra de Semprún donde los límites se difuminan. Esta pretensión se relaciona estrechamente con dos ideas presentes en las novelas semprunianas: la idea de que el ser humano jamás alcanzará el final de la historia (Torres Rabassa, 2015) y la idea de que la estancia en Buchenwald supuso para el autor una escena del mal radical sembrado en el ser humano y experimentado en primera persona por los prisioneros: “une année à Buchenwald m'avait appris concrètement ce que Kant enseigne, que le Mal n'est pas l'inhumain, mais, bien au contraire, une expression radicale de l'humaine liberté (Semprún, 2001: 76). Si el mal en la literatura de Semprún se interpreta como un acto de libertad, suponemos que el autor identificaba la experiencia del mal con la libertad reflexiva o positiva, lo que acentúa aún más las connotaciones de horror y barbarie de la etapa del Holocausto. Esa experiencia del mal en Buchenwald como una demostración del mal radical y como resultado de un acto de libre albedrío es un motivo que se repite a lo largo de su obra, también en relación con el compromiso político y humano de Semprún y, por ende, con el sentimiento de pertenencia a un grupo, de compartir dicha experiencia del mal. Así, en *L'écriture ou la vie* podemos constatar el vínculo entre la libertad humana y la experiencia del mal en algunos de sus pasajes:

Le Mal n'est pas l'inhumain, bien sûr... Ou alors c'est l'inhumain chez l'homme... L'inhumanité de l'homme, en tant que possibilité vitale, projet personnel... En tant que liberté [...]. Le Mal est l'un des projets possibles de la liberté constitutive de l'humanité de l'homme... De la liberté où s'enracinent à la fois l'humanité et l'inhumanité de l'être humain (Semprún, 1994: 120-121).

Es evidente a través de las líneas creadas por el propio Semprún, que su concepción del mal no se opone a la humanidad, sino que se relaciona directamente con ella y con su capacidad de decidir, conceptualizada en la idea de libertad. Hanna Arendt en su *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963) no le autoriza al mal el privilegio de ser radical. Oímos de la boca de Hanna Arendt en la película que lleva su nombre que: “El mal es solo extremo, nunca es radical, solo el bien es profundo y radical” (von Trotta, 2012: 1h46). Por otro lado, es en *L’écriture ou la vie*, donde se desarrollan en su máximo esplendor las ideas de Semprún que venimos exponiendo a lo largo del presente apartado. Afirma Macciuci al respecto que, en la novela citada, “el soporte argumental se diluye para dar paso a la reflexión sobre el mal y a la recuperación de la experiencia de la deportación a partir de la conciencia de la escritura y del procedimiento” (Macciuci, 2004: 3). Quizás sea en esta novela donde precisamente la memoria y el olvido luchan frente a frente en la evolución de la construcción identitaria del sujeto narrativo y vital de Jorge Semprún. Quizás se deba este hecho a la horrible comprensión que deviene de la reflexión de la experiencia traumática, y al hecho de entender que la barbarie no estaba escrita ni determinada, sino que fue fruto de la propia libertad humana, la misma libertad gracias a la que Semprún escribiría su ciclo concentracionario décadas después de su reclusión.

Porque sabemos que una de las funciones esenciales de la literatura es la interpelación, y por eso habrá que ver dónde el relato es una llamada de empatía (tal vez no a todos los hombres, tal vez no a todos los lectores), pero también habrá que extraer lecciones extrínsecas al relato que tengan que ver con los acontecimientos narrados. Aparte de la llamada está la propia reacción del lector que se sensibiliza al lado, junto a, frente al escritor-narrador. Después de la desilusión de las creencias —o en vez de— aparecen unos individuos para, emulando a Prometeo, liderar el pensamiento filosófico y moral. Aparece el relato para darnos razones y respuestas, causas originales y originarias. Butor lo expresa de la siguiente manera: “Entonces buscamos escritores que fueran capaces de decirnos la

verdad, de mostrarnos el mundo tan negro o gris como se nos aparecía a nosotros” (1996: 41-42).

Incluso una verdad pudiendo contener nombres y apellidos, porque, como sigue diciendo Butor, “Hay momentos en los que el escritor se vuelve un traidor si no pone en la balanza la autoridad moral de la que ha sido investido” (1996: 87):

En dramatisant les enjeux de la discussion ; en faisant de l’unité du groupe dirigeant une question taboue ; en présentant toute divergence d’analyse comme un crime fractionnel, Santiago Carrillo allait parvenir, au fil des mois suivants, avec une ténacité parfois brutale, parfois insidieuse, à réduire les fractures de dissentiment ou de doute qui commençaient à surgir au Bureau politique, après les échecs des derniers temps, et à nous isoler tous les deux, Claudín et Sanchez¹⁵, dans les instances dirigeantes du PCE (Semprún, 2012 : 66)

¹⁵ Federico Sánchez, alias político y clandestino de Jorge Semprún

7. Un narrador en evolución y su visión estereoscópica (triple mimesis)

De igual modo que existen las frases en las composiciones musicales instrumentales, hecho que no resulta en absoluto paradójico a poco que nos paremos a reflexionar pues el cuerpo mediatiza la mente hasta en la forma en la que ha de fragmentar el discurso –sea de la índole que sea– si no quiere volverse loco, ha de existir forzosamente el tiempo explícito, tiempo explícito narrativo, pero también tiene que existir un proceso secuencial que sea inherente al relato y permita al testigo zambullirse con soltura en las aguas del discurso y entenderlo desde un punto de vista cronológico. Ricœur escribe:

Il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle mais présente une forme de nécessité transculturelle. Autrement dit, le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif et le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle (2004: 113).

La cita anterior es el preámbulo de la hipótesis de la relación entre la temporalidad y la narratividad expuesta por Paul Ricœur. Las reflexiones de Ricœur fundamentan en gran medida las ideas desarrolladas en este proyecto, por lo que para entender cómo se construyen la obra y la identidad narrativa de Jorge Semprún, es imprescindible que nos acerquemos a la obra de Ricœur que sirve de base teórica para el entendimiento de cierta producción literaria. Para entender el vínculo existente entre las aportaciones de Ricœur al ámbito literario y la obra sempruniana, hemos de partir de la interpretación que el propio Ricœur hacía del texto. Ricœur

consideraba el texto como la forma o el hecho que media entre la realidad y la ficción, que constituye, por tanto, lo que entendemos por literatura.

En ese sentido, el texto puede ser entendido como una herramienta de creación de la ficción, pero que media entre esta y la realidad. De manera que no emerge como un hecho enfrentado u opuesto a la realidad, sino que ambas esferas se solapan, podríamos decir, convergen en el plano narrativo, manifestándose en el texto. La ficción, entonces, se sitúa en el ámbito de la realidad al compartir la esfera de lo narrativo con ella. Torres Rabassa explica a este respecto que “no se debe concebir la autobiografía como representación mimética, sino como un deseo de representación que genera lingüísticamente una realidad nueva” (Torres Rabassa, 2015: 125), puesto que “el testimonio que cada uno dé de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura” (Gusdorf, 1991: 3).

Se combinan, por tanto, la realidad ya preexistente con la realidad imaginada o inventada a través de la mimesis y de la ficción. En este punto podemos acudir a la teoría ricœuriana, a esa concepción cíclica entre la realidad y la obra literaria, que se ejemplifica en el vínculo existente entre la vida y la obra de Jorge Semprún. Al respecto, podemos ver que expresa lo siguiente: “La première manière dont l’homme tente de comprendre et de maîtriser le ‘divers’ du champ pratique est de s’en donner une représentation fictive” (Ricœur, 1986: 222). Estas palabras ponen de manifiesto la importancia de la ficción en la reconstrucción de la realidad, en su comprensión. El arte, porque la ficción es una forma de expresión o invención artística, se torna fundamental en la expresión de la realidad.

Esta idea fundamenta la teoría de la triple mimesis de Ricœur, cuya esencia sintetiza el propio autor a través de las siguientes palabras en su obra:

La fiction a ce pouvoir de ‘refaire’ la réalité et plus précisément, dans le cadre de la fiction narrative, la réalité praxique, dans la mesure où le texte vise intentionnellement un horizon de réalité nouvelle que nous avons pu appeler un monde. C’est ce monde du

texte qui intervient dans le monde de l'action pour le configurer à nouveau ou si l'on ose dire, pour le transfigurer (Ricœur, 2000: 487).

Como podemos comprobar, Ricœur atribuye una significación de mediación a la obra literaria que se relaciona con la dualidad del 'yo', en tanto que este se configura como 'yo' vital en el plano de la existencia, y como 'yo' narrativo en el plano literario. En el capítulo tercero de su obra filosófica-hermenéutica *Temps et récit* (2004), expone la tesis de la 'triple mimesis', donde aborda cómo las funciones semióticas del texto narrativo se extrapolan al plano hermenéutico desde la perspectiva de la construcción del relato en tres fases diferenciadas pero vinculadas entre sí: la primera es la elaboración de la trama, la segunda es la trama en sí misma, y la tercera es la recepción de la trama una vez creada. Esta teoría aplicada al contexto literario de la obra sobre el Holocausto de Jorge Semprún deviene en el hecho de que el sujeto autor y el sujeto narrador se identifican mediante la 'prefiguración', la 'configuración' y la 'transfiguración' o 'refiguración' de la trama, es decir, mediante el proceso de la triple mimesis. Sin embargo, dicha identificación no viene dada por el mero fluir de la existencia ni por la empresa de autoficción, sino que se construye a través de la repetición del ciclo 'mimesis I – mimesis II – mimesis III', siendo que la mimesis III, la etapa de la 'refiguración', necesita del lector –u oyente– para poder hacerse ya que solo él puede dotar de sentido a la narración.

En la obra sempruniana la construcción de la trama a partir de la teoría de la triple mimesis se manifiesta mediante la transición entre la memoria y el olvido, entre la vida y la muerte, entre el campo de concentración y la vida –o la muerte– fuera del mismo, como una frontera no geográfica, sino temporal, que demarca nuestra vida y que el autor trata de traspasar a través de la escritura, aun sabiendo que el primer intento no será el válido y que la osadía también puede dejarle secuelas. Esa confrontación, ese carácter dual de la escritura –y siempre necesitada del lector– que se relaciona con la naturaleza circular y no lineal del texto literario, puede ser interpretada mediante las palabras del propio autor en su obra más célebre:

Il avait raison, Vallejo. Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre (Semprún, 1994: 215).

Si la escritura es una acción catártica y al mismo tiempo hiriente – porque cicatriza la herida pero también la reabre al representarla–, no basta con la simple exposición de los acontecimientos por escrito, sino que es necesaria la intervención del arte, de la ficción. La vorágine de sensaciones producidas por el sentimiento de muerte en vida o de la vida tras la muerte subyace a lo largo de toda la obra de Jorge Semprún, si bien es en *L'écriture ou la vie* donde se pone de manifiesto con mayor recurrencia, como resultado de las reflexiones que sustituyen a lo que podríamos considerar un argumento literario *stricto sensu*:

Je m'étais réveillé en sursaut à deux heures du matin. Réveillé n'est d'ailleurs pas le terme le plus approprié, même s'il est exact. Car j'avais effectivement quitté, dans un soubresaut, la réalité du rêve, mais ce n'était que pour plonger dans le rêve de la réalité : le cauchemar, plutôt (Semprún, 1994: 202).

Vemos una cita que está cargada de cierto carácter onírico y que además constituye la esencia de lo que significa la obra de Semprún, y aún más, su propia identidad tras la experiencia traumática: su condición de *revenant*. Estos matices oníricos, especie de alucinaciones, más que transfigurar la realidad, juegan con ella, la desmenuzan y la vuelven a componer. Las connotaciones de las metáforas oníricas producen en ocasiones un efecto negativo en Semprún, quien se siente aún más perdido que al principio o que ante un estado normal:

Mais le réveil ne tranquillisait pas, n'effaçait pas l'angoisse, bien au contraire. Il l'approfondissait, tout en la transformant. Car le retour à l'état de veille, au sommeil de la vie, était terrifiant en lui-

même. C'était que la vie fût un songe, après la réalité rayonnante du camp, qui était terrifiant (Semprún, 1994: 205).

Lo que describen las palabras anteriores es el estado de *revenant* del que habla Semprún en su obra, ese período tras la liberación de Buchenwald en el que la vida como transición inserta en el contexto histórico colectivo continúa con normalidad, pero no así para los individuos que sufrieron la experiencia traumática de ser deportados y encerrados y que han vivido como única realidad una muerte en vida, un horror del que no aciertan a desprenderse: “Nous ne sommes pas de rescapés, mais des revenants” (Semprún, 1994: 121). A ese estado transitorio que, en realidad, y a pesar del proceso de resiliencia, permaneció en Jorge Semprún durante su vida posterior a la experiencia del trauma, se une la labor de la memoria como arma de doble filo.

En el contexto de la transfiguración mimética de la realidad a través de la narración escrita, la memoria se constituye como la herramienta con la que Semprún rebusca en esa realidad a menudo descarnada, para convertir los recuerdos del hombre traumatizado en memorias de un superviviente. Pero también hay retales de memoria que ejercen un efecto negativo sempiterno para el que el autor no halla escapatoria. La complejidad del tratamiento de los hechos durante el proceso de su conversión en relato para su posterior influencia en la vida que continúa se traduce en una narración infinita, como expresa el propio autor:

[...] toute narration est par nature interminable : plus je me remémore, plus le vécu d'autrefois s'enrichit et se diversifie, comme si (c'est mon cas, en effet) la mémoire ne s'épuisait pas, ne se vidait pas lentement de l'eau moirée des souvenirs stagnantes, ne rétrécissait pas telle une peau de chagrin (Semprún, 1998: 215).

La concepción de la infinitud de la narración en Semprún que podemos leer en las palabras anteriores trasciende la idea de mimesis a secas. Podríamos interpretar dichas palabras en relación con la triple

mímesis de Ricœur, en tanto que vida y obra del autor se retroalimentan a través de la representación y de la posterior interpretación por parte del lector. Podríamos hacer esa interpretación, comprobar así que la teoría ricœuriana se puede aplicar a la figura de Semprún. Pero si nos situamos en el texto específicamente, antes de profundizar en la relación e influencia que el propio texto va a tener en la biografía del autor, podríamos hablar también de semiosis, “entendiendo por ello, a diferencia de la representación mimética, una restitución subjetivamente configurada y metonímica de lo real” (Joan i Tous, 2009: 69). Esa restitución es fundamental en una obra cuya trama –o no trama– gira en torno al eje de un acontecimiento considerado inefable. La representación mimética, en ese sentido, no deja de estar presente, en tanto que la experiencia de la realidad se configura como un arte, arte –de artificio–, necesaria para llegar a una comprensión suficiente por parte de terceros.

Y a esa representación mimética, siguiendo la teoría ricœuriana, se suma la importancia de la comprensión del discurso desde el punto de vista semiótico, que permite, no únicamente la representación de la realidad para Semprún, sino una representación a su modo y desde el enfoque que él mismo desea adoptar. Porque siguiendo el enfoque de Ricœur, el relato se construye a partir de la memoria, de una memoria histórica en la que ha germinado previamente la ideología del autor (Novella, 2014: 48). Una ideología que abarca el modo de comprender la realidad y de expresarla, y es ahí donde interviene la semiótica en la teoría Ricœuriana y en particular en la obra de Semprún. Si para desentrañar el texto y su mensaje la hermenéutica se constituye como disciplina fundamental, para narrar lo inefable será esencial el uso de figuras retóricas y estilísticas, que conviertan el relato en una obra de arte literaria. Nuevamente aparece la idea de que la búsqueda de la resiliencia y el carácter de ‘auto’ y de ‘bios’ van a fundirse mediante la ‘grafía’, explicando así las tres etapas de la mimesis: 1) uno identifica su deseo de contarse; 2) la vida pasada dialoga en el presente con quien fuera sujeto y objeto de experiencia; 3) la palabra narrada va a ser refigurada por obra y gracia del lector.

Esa representación de lo inefable, de la experiencia de la barbarie, es sintetizada por Zapatero como sigue: “[Semprún] optó por el artificio y la novelización de sus propias vivencias. Lejos de recurrir al testimonio aséptico y detallista de otros supervivientes, abogó por hacer de la experiencia concentracionaria una experiencia estética” (Zapatero, 2019: 221). En *Quel beau dimanche!* hallamos un fragmento con un elevado contenido metafórico que confirma la conversión del trauma en una expresión artística:

Fernand Barizon, à Buchenwald, m'appelait Gérard. Mais seize ans après, à Nantua, il me fait sursauter, que Barizon m'appelle encore Gérard. C'est comme si je cessais d'être moi, d'être Je, pour devenir le personnage d'un récit qu'on ferait à propos de moi. Comme si je cessais d'être le Je de ce récit pour en devenir un simple Jeu, ou Enjeu, un Il. Mais lequel ? Le Il du Narrateur qui tient les fils de ce récit ? Ou le Il d'une simple troisième personne, personnage du récit ? Quoi qu'il en soit, je ne vais pas me laisser faire, bien sûr, puisque je suis le rusé Dieu le Père de tous ces fils et tous ces Ils. La Première Personne par antonomase, donc, même lorsqu'elle s'occulte dans la figure hégélienne de l'Un se divisant en Trois, pour la plus grande joie du lecteur sensible aux ruses narratives, quelle que soit par ailleurs son opinion sur la délicate question de la dialectique (Semprún, 1980: 109-110).

Las palabras citadas ponen de manifiesto los mecanismos semióticos que emplea Semprún, expresados aquí en su máximo esplendor y recurrentes a lo largo de toda su obra. Aunque sabemos que generalmente es tarea del lector analizar para comprender los artificios de lo narrado, podemos comprender que el ser filosófico que habita en Semprún le hace consciente, ya durante la propia gestación de la obra, del poder y del alcance del personaje narrador: “Je suis le rusé Dieu le Père de tous ces fils et tous ces Ils” (Semprún, 1980:110). La metáfora es una constante que dota al relato del artificio necesario para superar el obstáculo de lo inefable de los acontecimientos experimentados. En el caso de la cita anterior, Semprún alude al desdoblamiento de la identidad que se produce en el momento en

que el autor de la obra se convierte en narrador, pero la historia que narra no es la misma que sucedió, sino la reconstruida en su 'yo' postraumático a través de la memoria histórica. Pero no pasa nada, pues esa su memoria infunde transcendencia y da inteligibilidad a lo que serían meros hechos o meras reflexiones en otro contexto dado.

Podemos asistir, pues, a la representación de la realidad en la obra literaria de Semprún como una experiencia estética. Semprún utiliza la creación de realidades alternativas por medio de la literatura para explicar, para narrar, lo inefable de los acontecimientos que vivió entre las alambradas de Buchenwald. García Cames explica al respecto el mecanismo literario de Jorge Semprún:

La producción de Jorge Semprún sobre el exterminio nazi surge como una reflexión en torno a los mecanismos de la memoria y de su reflejo en la creación literaria. [...] Los mecanismos literarios ayudan a resignificar un texto donde los elementos puramente autobiográficos conviven con otros hechos verosímiles empleados por el autor con el objetivo de reclamar del lector una mayor implicación y participación activa en el proceso de recuperación de la memoria (2016: 56).

En esta misma cita continúa García Cames describiendo de forma generalizada lo que hallamos en la obra sempruniana desde la perspectiva narrativa. El hecho es que podemos sintetizar la relación entre la vida y la obra de Jorge Semprún haciendo uso del mismo término que nos presta García Cames: resignificación. Mediante dicha resignificación el autor puede narrar lo inefable; sin ella, el silencio habría ocupado el lugar de una escritura que, de haber sido estrictamente autobiográfica, habría sido completamente nociva. Gracias a la resignificación Semprún puede reconectar con su memoria, y también con su olvido, en un proceso en el que el tiempo desempeña un rol fundamental que permite el aprendizaje de sí, que es lo que dará lugar a la obra literaria que permitirá el autoconocimiento de sí y la transmisión de la experiencia a la humanidad para que pueda formar parte de la memoria colectiva toda vez que, mientras

elabora esa especie de auto-bio-graffia ‘de quien corresponda’ se procura una andadura resiliente.

En ese contexto, la memoria, vuelve a erigirse como herramienta fundamental del proceso mimético o semiótico, porque es la que permite planificar la trama, llevarla a cabo e interpretarla. Así, Semprún expresa lo siguiente en lo que concierne a la certeza de la memoria y de la influencia de la misma:

Je sais pourquoi la mémoire me joue des tours [...]. Mais depuis longtemps j’ai appris à déjouer les tours de ma mémoire [...]. Souvent, je me laisse faire. Je laisse fleurir ou flamboyer les coïncidences. Curieux de moi-même, des surprises que je pourrais me faire, que ma mémoire pourrait me faire, je laisse s’agencer les répétitions, les récurrences, les revenez-y. Je frotte délibérément deux pierres de souvenance différentes, pour voir quelle étincelle en jaillira (Semprún, 1998: 95-96).

A través de sus palabras podemos comprobar no solo el artificio literario presente en la obra de Semprún, sino lo casual o espontáneo del proceso. En ese sentido, podemos interpretar la creación mimética del relato como un acto necesario, vinculado a la vivencia de la propia experiencia y desde la necesidad de explicarse y rememorarse para entenderse y de que entendamos para que recordemos:

Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les jours, les nuits. Je fais un effort et j’essaye de compter les jours, de compter les nuits. Ça m’aidera peut-être à y voir clair. Quatre jours, cinq nuits. Mais j’ai dû mal compter ou alors il y a des jours qui se sont changés en nuits. J’ai des nuits en trop ; des nuits à revendre. Un matin, c’est sûr, c’est un matin que ce voyage a commencé (Semprún, 1963 : 11).

Podemos concluir este apartado diciendo con Ricœur las siguientes palabras: “Incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir,

del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar” (2004: 114).

8. La ética y la moral en la palestra

Jorge Semprún fue un hombre muy comprometido con su ideología a lo largo de toda su vida: defensor de los ideales europeístas, del obrero, del camarada, del acto de llevar por bandera el concepto de fraternidad. La vida del autor de *L'écriture ou la vie* estuvo marcada por un conjunto de experiencias traumáticas con Buchenwald en el núcleo, y consecuentemente conoció el Mal de cerca y lo experimentó en numerosas ocasiones. Probablemente su afán ideológico, su compromiso feroz, proceda en gran medida y precisamente de ese conocimiento del Mal que empleará inconscientemente como mecanismo resiliente. Frente al sufrimiento infligido, la solidaridad que da, que nace, mejor dicho, de la camaradería. La fraternidad.

“Mais la fraternité n'est pas seulement une donnée du réel. Elle est aussi, surtout peut-être, un besoin de l'âme : un continent à découvrir, à inventer. Une fiction pertinente et chaleureuse” (Semprún, 1994: 336-337). A través de estas palabras podemos interpretar la idea de fraternidad como símbolo real y Literario –con mayúscula– de todo lo que tiene que ver con el compromiso ideológico y humano del autor. Decimos símbolo real en el sentido de que la idea de fraternidad sintetiza, contiene el resto. La fraternidad implica todo lo demás. Y decimos literario porque vida y obra en Semprún constituyen a menudo una estructura helicoidal cuyas cadenas se unen por los puentes del tiempo, la memoria y la identidad. De manera que, de acuerdo con la propia visión del autor, la fraternidad fundamenta su vida y su obra en tanto que virtud, por un lado, y herramienta de ficción, por otro. La fraternidad es una manifestación de los principios y valores que guiaron a Jorge Semprún y que él constata y manifiesta en su obra.

La fraternidad, ya hemos visto, es uno de los motores que alimentan la rueda de su vida. Actúa de acuerdo a lo que piensa. En un momento en que sus relaciones con el Partido Comunista español están ya muy deterioradas por la deriva totalitarista del partido (aunque aún no sabe quién ha sido en realidad Stalin), en su primer libro concentracionario explica:

Je n'ai jamais été tellement libre d'aller où je voulais. J'ai été libre d'aller où il fallait que j'aille et il fallait que j'aille dans ce train puisqu'il fallait que je fasse les choses qui m'ont conduit dans ce train. J'étais libre d'aller dans ce train, tout à fait libre, et j'ai bien profité de cette liberté. J'y suis, dans ce train. J'y suis librement, puisque j'aurais pu ne pas y être. Ce n'est donc pas ça du tout. C'est tout simplement une sensation physique : on est dedans. Il y a le dehors et le dedans, et je suis dedans. C'est une sensation de tristesse physique qui déferle en vous, rien d'autre. (Sempún, 1963: 26).

Es decir, como hemos indicado, las afirmaciones anteriores corresponden a lo que la historia y la literatura de Semprún emanan. Claro que, en un relato autobiográfico o autoficcional, los contenidos que se originan surgen de la subjetividad inherente a esta tipología textual. Al otro lado del autor que narra, se encuentra el lector que interpreta. Nos encontramos con el 'yo' ya no frente al 'otro', sino frente a la colectividad. Así, las diferentes identidades pueden enfrentarse, la subjetividad del 'yo' y la de la colectividad adquieren dimensiones diferentes. La obra de Jorge Semprún no escapa a esa confrontación. Más allá de la diversidad de opiniones, del acuerdo o desacuerdo con lo escrito, más allá, en fin, de lo que el escritor transmite al lector a través de su obra, se hallan de trasfondo cuestiones trascendentales que afectan al área ética y moral del ser humano.

Porque la ética y la moral no son dos términos que tengan un mismo significado. Podemos establecer con Ricœur (1985), que la ética se sitúa en el campo de las leyes que tienden a beneficiar a 'todos los seres humanos' para la consecución de la Buena Vida mientras la moral está fabricada por individuos de un cierto grupo y para su colectividad, que intenta con sus

bases controlar 'lo lícito y lo ilícito' teniendo pues un carácter más volátil, cambiante en su esencia y sometido a unas premisas 'de costumbre' que en ningún modo deberían estar por encima de las Reglas de Oro Ricoeurianas con las que define los contenidos éticos: a) "Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne loi universelle" (p. 4), b) "Agis toujours de telle façon que tu traites l'humanité dans ta propre personne et dans celle d'autrui, non pas seulement comme un moyen, mais toujours aussi comme une fin en soi" (p. 4), c) "Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'il te soit fait" (p. 6).

Nada en la obra y en la vida de Semprún deja ver una no-coherencia en su obrar y en su pensar, lo que no le sirvió para invalidar la expresión de origen bíblico (Lucas 4:24 y Juan 4:44) de que "Nadie es profeta en su tierra", y, por otra parte, aunque no hemos visto en su obra nada que indique el mínimo reproche hacia los suyos: la *fratrie* aparece reiteradamente, el amor a su familia, y siempre haciendo gala de la mayor discreción y elegancia. Pero sí que sabemos que uno de sus hermanos, Carlos, seguramente sin ninguna necesidad, ha escrito y dicho sobre él cosas que en ningún modo ha podido demostrar: que fue *kapo* en el campo, que se dedicó a delatar a disidentes comunistas, que era vengativo... graves acusaciones dignas de Caín, que enloqueció de celos porque lo que su hermano hacía complacía al Altísimo según el *Libro del Génesis*.

De alguna manera, la acusación a Semprún era esta realmente: la mentira de un "supuesto" compromiso ideológico que no solo ponía de manifiesto en lo personal sino que plasmó en sus obras. Y por eso en estas páginas, a la luz de lo que ya sabemos sobre el autor y su(s) identidad(es), pretendemos culminar con un ejercicio de empatía, por encima de juicios y opiniones, que justifique de algún modo que la reacción ante un trauma no tira por la borda años pasados y futuros de compromiso ideológico y vital. Sabemos por sus escritos que el hecho de hablar y escribir alemán le llevó al *Arbeitsstatistik* (administración de trabajo) donde tuvo mucha mejor vida que otros del campo y donde tuvo oportunidad de leer toda la biblioteca del

campo además de la obligación de acometer los trabajos de oficina que le encomendaba la dirección del campo, comunistas que ya se habían hecho cargo del interior del recinto de Buchenwald aunque no estuvo entre los presos que entraron en la categoría de privilegiados (*Prominenten*).

El propio autor era consciente de que la ideología y el compromiso político pueden abordarse desde diversas perspectivas sin que por ello pierdan su esencia. Hablando de su época de clandestino en España se atreve a decir:

Une sorte de malaise un peu dégoûté me saisit aujourd'hui à évoquer ce passé. Les voyages clandestins, l'illusion d'un avenir, l'engagement politique, la vraie fraternité des militants communistes, la fausse monnaie de notre discours idéologique : tout cela, qui fut ma vie, qui aura été aussi l'horizon tragique de ce siècle, tout cela semble aujourd'hui poussiéreux : vétusté et dérisoire (Semprún, 1994 : 266).

Nostalgia melancólica a través de la cual comprendemos que hasta los principios envejecen. Hasta puede suceder que con el tiempo y las circunstancias dejemos que esos principios se amolden a nosotros y no al contrario. Unos principios férreos frente a acciones adversas parece ser que hallamos, para acusar a Semprún, por sus hechos en Buchenwald. Somos más comprensivos con Primo Levi, que acabaría suicidándose después de narrar lo que no pudo evitar hacer, o con Viktor Frankl, quien se viera obligado (también) a actuaciones espantosas. No fue el caso del joven Semprún porque no tenía cualificación profesional, ni edad, que lo cualificase para otra cosa que no fuera leer y escribir y pensar. Así que tenemos en su persona a un comunista antifranquista elaborando listas de los que iban a ser supervivientes y de los más desafortunados en medio de la barbarie. Al menos, modificando nombres. Solo cabe empatía. « Tout cela semble aujourd'hui poussiéreux : vétusté et dérisoire » (Semprún, 1994 : 266). Además, no hay que confundir a las víctimas con los verdugos, pues cada grupo tuvo un cometido en esta intolerable historia de sinrazón e indignidad.

Podemos partir de la afirmación de que entre los principios del autor y sus acciones en el espacio del trauma se abrió una brecha que es conocida entre aquellos que calumnian la memoria del autor. Y si se abrió esa herida es porque la ética y la política siempre estuvieron cogidas de la mano para Semprún. No sabía dissociar lo que pensaba de lo que hacía. Así lo confirma Bruno Chaouat, profesor de literatura francesa y director del Centro de estudios sobre la Shoah y los genocidios en la Universidad de Minnesota: “For Semprún, suffering, alienation, exile, deprivation serve a purpose: the advent of a classless, just society. Yet Semprún’s Marxist pragmatism is always tempered by an ethics of human encounter” (Chaouat, 2016: 26). Y por eso impresiona aún más la imagen que pretenden mostrar algunos de un Semprún actuando en contra de como ideológicamente debería.

Porque es muy posible que esa crítica con toga de juez que realizan personajes cambiantes como Carlos Semprún, hermano de Jorge, obedezca a la búsqueda de un desprestigio sugerido con ahínco. Seguramente Semprún no obró en contra de sus principios sino a pesar de ellos. Por encima de ideologías políticas, de una vida y unos antecedentes burgueses, de unos valores éticos, por encima de todo está el hombre. Que vive. Que sufre. Que experimenta el trauma que le conduce a la muerte en vida y que ha de superar mediante la resiliencia. Además no cabe pensar que hayan sido sus principios comunistas los que lo condujeron al sufrimiento sino que fue su espíritu fraternal el que lo condujo a la Resistencia. Y la suerte de saber alemán de la que no alardea le procuró no morir ‘de trabajo’ en seis meses tal y como estaba previsto en la ruda maquinaria de los nazis. Prisionero del campo de concentración, experimentó la barbarie desde su propio núcleo y reconoció siempre a las ‘verdaderas víctimas’, a quienes perdieron la voz y la vida y a quienes presta voz con su vida y su testimonio:

Comme si cette histoire ne concernait pas tout le monde, et surtout ces enfants qui ont seize ans aujourd'hui, comme si j'avais le droit, la possibilité même, de la garder pour moi, plus longtemps. [...] j'avais oublié, j'avais tout oublié, je peux me souvenir de tout, désormais. [...] C'est-à-dire, maintenant, après ces longues années

d'oubli volontaire, non seulement je peux raconter cette histoire, mais il faut que je la raconte. Il faut que je parle au nom des choses qui sont arrivées, pas en mon nom personnel (Semprún, 1963: 193).

Las palabras citadas ponen de manifiesto el compromiso de Semprún con las víctimas de la Shoah como testigo superviviente de lo que experimentó. Así, sobre su ideología comunista prevalecían sus principios de fraternidad y empatía hacia el otro, lo que demuestra el carácter solidario que el autor tuvo y que se refleja en su obra. Esta imagen contrasta con las críticas realizadas por algunas minorías, entre las que se halla su hermano Carlos, pero al mismo tiempo pone sobre la mesa el valor moral y ético de la obra sempruniana.

En efecto, la obra de Semprún nos da una lección de moral a los lectores y como sociedad en general, sobre todo cuando él mismo reconoce que las ideologías pueden estar fundamentadas sobre pilares equivocados. En ese sentido, la barbarie nazi se manifiesta en la obra de Semprún mediante el empleo de la experiencia en Buchenwald como eje temático y constante en toda su obra. En dicha experiencia o a partir de ella es como surgen todas las historias narradas. Vemos que se trata de un estar-en-el-mundo de forma que se cumpla la regla ricœuriana que ya ha sido expresada: “Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne loi universelle” (Ricœur, 1985: 4).

Ahora bien, la lección ética de Semprún no es tanto una lección planificada, sino más bien apológica, de ahí la significancia de su discurso desde la perspectiva moral en la sociedad. El relato sempruniano está fundamentado en gran medida por la ideología política de Semprún, sus principios y su carácter solidario que forjan fundamentalmente la identidad del autor, y eso se trasluce en sus novelas concentracionarias. Un ejemplo es el personaje de Hans, que representa: “une attitude individuelle face aux déterminations sociales et religieuses, exprime un idéal de liberté résistante qui concerne l'opposition au nazisme mais aussi, plus généralement, celle du

militant communiste face à l'ordre bourgeois” (Bargel, 2010: 92). En *Le grand voyage* encontramos un pasaje donde se confirma la idea de las palabras citadas:

Michel se souvenait, sûrement, c'est lui qui m'en avait parlé, de cette conversation avec Hans, il m'en avait indiqué le lieu, l'endroit ou elle avait eu lieu, et Hans lui disant : « Je ne veux pas avoir une mort de Juif », et « qu'est-ce à dire ? » lui avait demandé Michel, c'est-à-dire, « je ne veux pas mourir seulement parce que je suis Juif », il se refusait, en fait, à avoir son destin inscrit dans son corps (Semprún, 1963: 210-11).

El trasfondo de la cita anterior es la confirmación de un destino inherente a la naturaleza humana en función del grupo o clase a los que se pertenece, en este caso, la etnia judía. Este hecho se inscribe en el pensamiento comunista, en relación con la lucha de clases –el proletariado frente a la burguesía–. Así, la obra de Semprún se convierte en un intento de concienciación por parte del autor que surte efecto si el lector cumple su parte del pacto autobiográfico y con respecto a la ‘refiguración’. La ética de la obra de Semprún se refleja, por tanto, en esa intención concienciadora y en el carácter existencialista de reflexiones como la citada anteriormente. Porque al tiempo que el autor posiciona a la barbarie nazi como núcleo del trauma individual y colectivo, en su obra se deduce la defensa de la fraternidad y la camaradería como gran paliativo para dicho trauma en el momento del suceso: “[...] je cherche la région cruciale de l’âme où le Mal absolu s’oppose à la fraternité. [...] nous aurons vécu l’expérience de la mort comme une expérience collective, fraternelle de surcroît” (Semprún, 1994: 99-100). De nuevo, podemos interpretar esto como la lucha de clases unidas frente al poder opresor de las clases altas como la burguesía: “El que quiera estudiar ciertas letras de nuestro tiempo tendrá que hacerlo –si quiere ser íntegro– juzgando el papel que de 1936 a 1950 jugó el Partido Comunista frente a nosotros” (Max Aub, *Diarios, 1939-1972*: 262).

Sin embargo, y volviendo a Semprún, con el paso del tiempo, lo que comienza siendo una lección moral o ética –inconsciente pero presente– en

su obra, se desdobra convirtiéndose también en crítica. Si las primeras novelas concentracionarias de Jorge Semprún se fundamentan ideológicamente en sus inclinaciones comunistas, en *Quel beau dimanche!* la cuestión ideológica se convierte en un obstáculo en el proceso narrativo en conjunto. Un obstáculo ante el que Semprún opta por reposicionarse con respecto a sí mismo y ante sus lectores, como podemos comprobar en el siguiente fragmento:

Tout mon récit dans *Le grand voyage* s'articulait silencieusement, sans en faire état, sans en faire un plat ni des gorges chaudes, à une vision communiste du monde. Toute la vérité de mon témoignage avait pour référence implicite, mais contraignante, l'horizon d'une société désaliénée : une société sans classes où les camps eussent été inconcevables. Toute la vérité de mon témoignage baignait dans les huiles saintes de cette bonne conscience latente. Mais l'horizon du communisme n'était pas celui de la société sans classes, je veux dire : son horizon réel, historique. L'horizon du communisme, incontournable, était celui du Goulag. Du coup, toute la vérité de mon livre devenait mensongère (Semprún, 1980: 384-385).

La lectura de *L'Archipel du Goulag*, de Alexandr Solzhenitsyn, supone un punto de inflexión en la identidad ideológica de Jorge Semprún. El descubrimiento de la cara más atroz del comunismo, la existencia de campos de concentración fundamentados en la ideología a la que el autor se aferró durante toda su vida, le hace replantearse no solo su identidad ideológica, sino la obra literaria creada hasta ese momento. Así, en la cita anterior se entiende que Semprún describa *Le grand voyage* como una mentira, en el sentido de que se sostenía sobre mecanismos ideológicos que el propio autor rechaza veinte años más tarde, en *Quel beau dimanche!* y cuyo rechazo, por otra parte, le llevó a ser expulsado del Partido Comunista y tal vez, ¿quién sabe?, a seguir escribiendo su relato.

Quel beau dimanche!, obra publicada en 1980, supone para el autor una especie de apología del verdadero comunismo tal y como lo entiende, y así se opone ideológicamente a *Le grand voyage*. Este enfrentamiento

ideológico se traduce en el des-encuentro de dos identidades: la del Semprún joven, idealista y comunista, acrítico en cierto modo, de los años sesenta, y la del Semprún resiliente, maduro y más objetivo con respecto a su mirada sobre el mundo y sus propios ideales. Ya el hecho de ser comunista pero burgués de cuna le supuso un obstáculo: él mismo se describía como un “intellectuel bourgeois qui avait tout risqué –tout perdu– pour défendre ses idées libérales, de justice sociale” (Semprún, 1998: 109). Ahora Semprún conocía las sombras del comunismo y los pilares ideológicos sobre los que se había inspirado para su colaboración solidaria con la Resistencia se habían derrumbado. O no. Porque era rigurosamente consciente del grado de alienación que puede suponer alcanzar el poder por comunista que uno sea. Así lo refleja en esta larga cita que expresa la dolorosa realidad a la que se enfrenta como enviado ‘de confianza’ para la reconstrucción de PC en la España franquista:

Car le despotisme éclairé des Grands Timoniers a besoin de lumières, come l'épithète même l'indique. Et lorsque les Grands Timoniers sont des autodidactes façonnés par l'appareil, comme Carrillo, ce sont des intellectuels qui tiennent habituellement la chandelle, dans l'antichambre du pouvoir et les ruelles de lit des despotes éclairés. Certains la tiennent ainsi jusqu'à la fin de leur vie, voyeurs fascinés par le spectacle de leur propre fascination. Ils se donnent pour prétexte la fidélité à la Cause (de la classe ouvrière, du peuple, des humiliés et offensés) alors qu'ils ne sont fidèles qu'aux despotes successifs et à leur propre absence de fidélité à l'essentiel. D'autres décident un jour, toujours trop tard d'ailleurs, de sauver leur âme, de redevenir ce qu'ils sont. Ils soufflent la chandelle et retournent dans la nuit de leur quête solitaire (Semprún, 1980 : 76-77).

El hecho de que el autor haga el ejercicio de reflexión que realiza en *Quel beau dimanche!* pone de manifiesto una especie de nihilismo subyacente en la sociedad actual, un rechazo de todo valor ético y moral disfrazado de ideologías políticas en nombre de las cuales se actúa con valores interesados. En *Quel beau dimanche!* esta crítica hacia la moral

social se refleja en la confirmación de su *Le grand voyage* como una mentira ideológica. Al respecto, el autor afirma:

Du coup, toute la vérité de mon témoignage devenait mensongère. Je veux dire qu'elle le devenait pour moi. [...] Mais ni moi, ni aucun lecteur communiste – aucun lecteur, tout au moins, qui voudrait vivre le communisme comme un univers moral, [...] ne pouvions plus admettre, telle quelle, la vérité de mon témoignage sur les camps nazis. (Semprún, 1980:433-434)

Estas palabras constituyen el testimonio de Semprún de cómo la ética y la moral siguen estando en la palestra, pues el mal sucede además en un contexto inimaginable, impredecible. No se trata de una crítica reflexiva, la de Semprún, sino de un despertar de la conciencia del autor que consecuentemente transmite al lector una lección acerca de la doble o falsa moral en la sociedad y del frecuente vacío de los ideales que nos inspiran. Es cierto que hace falta una cierta madurez y mucho aprendizaje para llegar a la comprensión que todo ser humano ha de intentar a propósito de esa doble o falsa moral. Hanna Arendt, a quien hemos aludido en precedentes epígrafes lo estudia y desarrolla en su *Eichmann en Jerusalén* (1963) cuando habla de la ‘banalidad del mal’, de cómo la humanidad puede llegar a hacer los más horribles males –arropada y excusada en la moral–, y, además, prejuzgar a quienes luchan por los demás, por la justicia y contra la tiranía enfrentándose, incluso, a esa moral antinatural, olvidando la regla Ricœuriana previamente citada: “Agis toujours de telle façon que tu traites l'humanité dans ta propre personne et dans celle d'autrui, non pas seulement comme un moyen, mais toujours aussi comme une fin en soi” (Ricœur, 1985: 4).

Pero a través de esa reflexión ética que el autor realiza en su obra de 1980, también recibimos como lectores otra valiosa lección: la identidad como valor e ideal supremo. Individualmente no poseemos la responsabilidad de las reflexiones y acciones morales y éticas del otro, de los otros, sino de las propias. En ese sentido, aunque la ideología constituye en gran medida parte de la identidad del sujeto, el ‘yo’ se forja sobre una

esencia que está incluso por encima de eso: los valores morales sobre los ideales políticos. Semprún sintetiza esta idea final con la siguiente sentencia: “Mais c’était moi, sous tous ces déguisements : moi-même, le même rouge espagnol que je n’ai jamais cessé d’être. Celui que j’étais à seize ans, déjà” (Semprún, 1998: 241). Frente a la ‘banalización del mal’ siempre nos quedará el espíritu crítico, y ese sentido que nos haga pensar en la tercera Regla de Oro Ricœuriana y que aparece ya en la *Biblia*: « Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu’il te soit fait » (Ricœur, 1985: 6).

9. Conclusiones

¿Quién fue Jorge Semprún como ser humano y como autor? Tras la revisión bibliográfica tanto de su propia obra como de la teoría en torno a ella, así como de los elementos fundamentales sobre los que esta se sostiene, no podemos otorgar una respuesta evidente y unánime a la cuestión planteada. Pero sí podemos afirmar que la pregunta deja de ser relevante al bucear entre los recovecos del alma humana a través de la obra sempruniana, puesto que la curiosidad por el conocimiento de su figura se disipa entre las múltiples enseñanzas y los mensajes transmitidos a través de su obra. En ese sentido, que jamás conocimos ni conoceremos a Jorge Semprún es un hecho que, bien sea desde un enfoque personal y humano, o bien desde uno académico o literario, debemos aceptar. Porque a partir de dicha aceptación es cuando podremos, al menos, aproximarnos a la figura del hombre de las múltiples identidades: del joven huérfano de madre demasiado pronto, lo que le causaría el primer gran trauma al que su 'yo' resiliente hubo de hacer frente, del exiliado y desarraigado de todo menos de sí mismo, del comunista idealista y europeísta que más tarde reconocería los pormenores de la ideología por la que había llegado a derramar sangre, del resistente francés, del deportado a Buchenwald, del español comunista que sentía su lengua materna como natural y como ajena a la vez porque se sentía igualmente cómodo e incómodo con el francés y el alemán... Del superviviente, del hombre cuyo proceso de resiliencia se inició el mismo abril del cuarenta y cuatro y no culminó jamás porque su última obra quedó inconclusa. Múltiples y diversas denominaciones de una misma persona que se dispersan a lo largo de una vida a la que, insistimos, ni sus familiares y amigos más íntimos lograron acceder. Pero la aceptación del hecho de que la persona y el personaje de Jorge Semprún era tan enigmática como hermética es, en realidad, el conocimiento de parte de su identidad. Porque el silencio y el misterio también constituyen la esencia de la narración vital,

o de la vida narrada, como fue la de nuestro estimado autor. Partiendo de esa base de magnético hermetismo que caracterizaba a Jorge Semprún, la principal conclusión que podemos aludir con respecto a su obra es el hecho de que la vida y la obra de Semprún son dos elementos tan relacionados entre sí que la una no se comprende sin la otra.

Extrapolando los conceptos de vida y obra al ámbito ontológico, podemos hablar de una identidad como tal, identidad vital, y de una identidad narrativa. A partir de esa salida, la identidad narrativa sempruniana se constituye como consecuencia y a través de la identidad vital, pero a su vez los contenidos elaborados que emergen de la identidad narrativa afectan a la vital. En Semprún, la narratividad ejerce de fuerza mediadora para comprender la vida misma –y para transmitirla al lector (mímesis II) y que él a su vez también halle la comprensión desde su propio enfoque (mímesis III)– y las experiencias inefables que la caracterizan (mímesis I). Pero se trata de una narratividad que no finge la realidad, ni se limita a ficcionalizarla –aunque también se lleve a cabo como básico el acto de la ficción–, sino que la reinventa para crear realidades alternativas. Semprún medita la realidad que le rodea y la experiencia traumática, reflexiona acerca de ella y sus características, y sobre todo de la relación entre él mismo y esa realidad en sus infinitas circunstancias, para elaborar posteriormente la trama cuidadosamente o, al menos, parte de ella: la trama argumental del relato, necesaria como esqueleto, no es más que el ropaje por el que se llega al cuerpo, el cuerpo filosófico y hermenéutico donde se halla el núcleo de lo expresado. Nos referimos a una parte porque, del mismo modo que parte de la obra sempruniana sobre la experiencia concentracionaria es en gran medida meditada, planificada y organizada, también podemos encontrar en ella lo más íntimo, las entrañas del alma del autor en un contexto paradójico: hay narraciones no meditadas, que surgen al hilo de lo que suscita lo que va contando y pensando, por un lado, y por otro, podemos afirmar que a través de la literatura sempruniana, conocemos al hombre sin saber siquiera acerca del propio autor como persona. Lo que puede parecer contradictorio, es en realidad un signo de la complejidad y al

mismo tiempo grandeza de la obra narrativa concentracionaria de Jorge Semprún, puesto que el vínculo establecido entre vida y obra, entre realidad y autoficción, ejerce como entramado para la construcción de una identidad única, sustentada en la diversidad contextual o situacional y en los procesos de autoconocimiento y autoaprendizaje que van ligados al proceso de resiliencia. Dicho proceso se desarrolla en la figura de Semprún en dos partes diferenciadas: el silencio y la escritura. El silencio, que podría interpretarse como una reacción de rechazo o temor ante los hechos experimentados, es más bien en este caso el intento de autocomprensión de esos hechos en relación con los daños sufridos en la propia piel –sean daños físicos, psicológicos o morales– y es también el camino que conduce a la ‘refiguración’ ricœuriana. Un camino que en Semprún floreció a través de su narrativa concentracionaria. Por ello, su obra es resultado de una meditación durante décadas, de la reflexión y la meditación sobre el hecho concentracionario aunadas a los recuerdos y las sensaciones despertadas por la memoria.

Pero lo que está claro en relación a las conclusiones es que tanto el autor de *Exercices de survie* –¿cabe acaso una definición más exacta que este título para hablar de la escritura de resiliencia?– como el lector de sus obras son conocedores del final o, digamos, de los principales ejes de la trama, desde el inicio del proceso de escritura y de lectura, respectivamente. Por ello, lo que descubre Jorge Semprún durante el proceso de escritura no es una trama literaria cualquiera, sino el conocimiento de su propia trama vital dejando su pensamiento a descubierto. Y con los lectores ocurre lo mismo, puesto que más allá de conocer al autor, conocemos el desarrollo de su proceso de resiliencia, de autoaprendizaje y de testimonio –como testigo y víctima que fue, pues, de primerísima mano–, y aprendemos de ese proceso global para extrapolarlo a nuestras propias vidas y experiencias, a los traumas y heridas y a nuestros individuales e íntimos procesos resilientes. La certeza de la supervivencia de Semprún, por ende, no excluye la sensación de autodescubrimiento en ambos lados del texto, durante su escritura y durante su lectura. El suspense vital sustituye así al literario.

Conclusiones generales

Il voulait dire : « Vous vous rendez compte, quelle vie cette vie. Vous vous rendez compte, quel monde ce monde. » Mais oui, je me rends compte. Je ne fais que ça, me rendre compte et en rendre compte.

Jorge Semprún

Para el estudio de la literatura es necesario llegar a la crítica literaria de igual modo que desde la crítica literaria se hace posible llegar a un estudio de la literatura fundamentado al partir de unas bases teóricas. Es importante entender cómo la crítica sirve para interactuar con la literatura desde unos postulados que tienen que ver con lo científicamente documentado. Es preciso analizar las bases teóricas que nos sirven para la práctica y es necesario comprender la práctica literaria, comprender la obra y ver cómo nos va hablando generando argumentos favorables a los estudios críticos y viceversa.

No todos los estudios críticos teóricos recogen todo lo escrito ni toda la literatura está forzosamente recogida en postulados teóricos. Los postulados teóricos que aquí se han escogido han sido a tenor de las tres vertientes que queríamos investigar en el presente trabajo: la vertiente autobiográfica, la vertiente resiliente y la vertiente hermenéutica. Sin haber accedido a esos postulados habiéramos podido ver un Jorge Semprún intimista –lo que no es desdeñable–, un Jorge Semprún historicista –que tampoco es desdeñable–, un Jorge Semprún ‘maquillador profesional’ –tampoco desdeñable–, y un Jorge Semprún erudito más que narrador; erudito, pensador, filósofo mucho más que narrador. Pero nos posicionamos en esas posturas críticas que pretenden sacar adelante el postulado de que la literatura sirve para contarse, para asumirse y tirar para adelante y sirve para dar a los demás el pasto necesario para entender el mundo por medio de la ficción literaria, de la obra literaria, de la novela autobiográfica, de la autobiografía novelada pues sabemos que, desde siempre, el hombre busca en la producción artística, de los otros tanto como de la propia, preguntas y respuestas sobre su hacer en el mundo. Stefan Zweig, en su diario póstumo *El mundo de Ayer. Memorias de un europeo* (1939-1941: 264), escribe: “Sabemos por experiencia que es mucho más fácil reconstruir los hechos de una época que su atmósfera

espiritual. Esta no se encuentra sedimentada en los acontecimientos oficiales, sino más bien en pequeños episodios personales”.

Porque todo sujeto está sometido a su momento histórico y cronológico y a sus circunstancias. La problemática intrínseca del trozo de temporalidad en que un individuo dado crece y se desarrolla es constitutiva de los diferentes avatares que tendrá que sortear. Es evidente que toda vida humana, toda peripecia, narrativa o no, va a estar necesariamente sujeta a unas claves que podrían parecer crípticas fuera de contexto pero que resultan obvias y tajantes en cuanto se nos facilita el código para su acceso.

Desde este punto de vista podemos sospechar lo más genuino –a nuestro entender– de este estudio y es que, habiendo utilizado una fuente (Jorge Semprún) y tres cántaros esenciales (Gusdorf, Cyrulnik, Ricœur) en los que poner su agua, analizando ‘de lo general a lo particular’, hemos podido entender cómo se engrandecían las posibilidades comprensivas, tanto del relato sempruniano como de las aportaciones teóricas. Pero hemos hecho una especie de viaje de ida y vuelta, de quiebro, entendiendo también que otro modo es posible: partir de tres cauces (Gusdorf, Cyrulnik, Ricœur), con los que hacer un mar (Semprún) donde las aguas van a estar mezcladas unas con otras, disueltas unas en otras si eso fuera posible, donde no pueda ya haber una separación, si no es forzada, entre la visión autobiográfica, la recreación de la resiliencia y el asistir atónitos al espectáculo narrativo convertido en caso, pero también en arte, yendo ‘de lo particular a lo general’.

Y es que cada uno de los cuatro autores esenciales para la elaboración de este proyecto se acomodaba plenamente al estudio temático del presente trabajo porque si analizamos la trayectoria del periodo histórico concreto en su conjunto y el impacto que tiene en los cuatro, podemos entender ‘que hablan el mismo idioma’ desde el punto de vista ético y en relación con la moral. Por eso resulta tan fácil poner en comunicación a cada uno con sus propios textos con los demás autores.

Nuestros cuatro autores son trascendentes, sobrepasan el campo de lo literario que han enriquecido con sus experiencias traumáticas existenciales, con su reflexión, con su formación académica, con sus valores éticos y morales, con su formación filosófica. Y el dolor, el horror infligido por el totalitarismo de la Segunda Guerra lo han vivido los cuatro: tres dentro de los campos, y uno solo, el más joven, el psiquiatra Boris Cyrulnik, en hogares de fortuna e instituciones públicas desde que fuera abandonado a su estrella por sus padres a la edad de seis años en un afán por evitarle ‘la solución final’ en el campo de exterminio, que era el único destino para ellos.

Si analizamos el devenir de sus obras por separado vemos que se impone una conclusión de corte antropológico que es superior ética y hermenéuticamente a todas las demás consideraciones posibles, a saber, que habiendo estado expuestos a la ‘banalidad del mal’ y habiéndola sufrido en cada una de sus biografías, siguen apostando por el bien: “El mal solo es extremo, nunca es radical, solo el bien es profundo y radical” (Von Trotta, 2012), explicaba a sus alumnos Hanna Arendt –a quien invitamos a este cónclave para que nos aportase lucidez–.

Concierto a cuatro voces, a veces más, donde cada intervención se entiende, se explica y se amplía por las otras voces, con las otras voces. En su tesis doctoral *Jorge Semprun, le roman de l’histoire*, Bargel lo expresa de este modo: “L’écriture du témoignage ne se limite pas à la représentation du passé, mais désigne également, au présent, une spécificité de l’expérience de lecture, met en évidence la dimension éthique de la littérature, qui est un rapport à autrui” (2010 : 241).

Y surge una pregunta: si hacemos arte con el dolor pasado, si los supervivientes hacen narración autobiográfica en nombre de los que han sufrido, ¿será necesario que exista el mal para que exista el arte? ¿Será el precio a pagar para que exista el arte? ¿Tanto merecerá la pena el arte?

La respuesta es que sí, porque el arte permite abrir un espacio con palabras donde caben las herramientas necesarias para poder entregar el testimonio. Un testimonio en el que queda patente que se abatieron las tinieblas sobre la especie humana por voluntad expresa de unos depredadores absolutamente reconocibles e identificables.

Cinco de los seis libros de Semprún que hemos analizado pueden constituir una ‘vía dolorosa’ por orden cronológico. *Le grand voyage* como iniciación a las muertes, los olores, al hedor, también a la fraternidad. *Quel beau dimanche!* con la monotonía de los campos, una estructura fija, un pensamiento crítico y acrítico también: crítico de lo vivido y acrítico del hombre y viceversa. *L’écriture ou la vie*, como sublimación para la resiliencia. *Le mort qu’il faut* es una estrategia para seguir narrando ‘lo mismo’, *ce qui lui tient à cœur*, con el pretexto de contar una anécdota, siendo la propia anécdota la que hace despegar el relato. *Exercices de survie*, escrito en la vejez con una contundencia absoluta, hablando explícitamente de lo que hubo sin pelos en la lengua y sin rodeos. Es una progresión en el relato, pero todos esos cortes transversales que suponen estos cinco libros hablan, todos ellos, de la fraternidad en los campos de exterminio, de trabajo o de concentración mientras tenía lugar el Holocausto. Y Semprún, cual Prometeo, con una aguda conciencia de un otro ‘yo’, de todos los otros ‘yoes’ a los que podemos mirar de frente, expresa en *Adieu vive clarté...*, el cuarto libro cronológicamente de nuestro estudio pero, por narrar unos hechos más lejanos en el tiempo y mucho menos duros –la niñez y el exilio–, tal vez también el más amable: “Le poids du temps est tombé sur mes épaules, soudain” (1998 : 177). Y es que una de las características más importantes de Jorge Semprún es que su narrativa no pretende ser la de la experiencia personal exclusiva, sino que esa experiencia personal se ve como redimida, metida en un contexto más universal desde el que podemos darnos cuenta de la situación global e incluso histórica a través del relato. Es un relato que no tiene vocación de pertenecer en exclusiva Jorge Semprún, sino más bien de ser un testimonio colectivo pues de ninguna manera lo personal va a invalidar lo público.

Jorge Semprún cuestiona una época de la que le tocó ser testigo y protagonista mediante la ficción literaria. La literatura, la ficción, recrea lo verídico y hace que la realidad emane de lo escrito. No hay que olvidar que la realidad histórica sigue siendo un tabú y, a nuestro entender, esa es la razón por la que se tiende a culpabilizar a las víctimas supervivientes que están ahí turbando nuestra paz y recordándonos lo que no hicimos atribuyéndoles esto y aquello. Decía André Malraux en *Les Voix du silence*:

L'humanisme, ce n'est pas dire : "Ce que j'ai fait, aucun animal ne l'aurait fait", c'est dire : "Nous avons refusé ce que voulait en nous la bête, et nous voulons retrouver l'homme partout où nous avons trouvé ce qui l'écrase". Sans doute, pour un croyant, ce long dialogue des métamorphoses et des résurrections s'unit-il en une voix divine, car l'homme ne devient homme que dans la poursuite de sa part la plus haute ; mais il est beau que l'animal qui sait qu'il doit mourir arrache à l'ironie des nébuleuses le chant des constellations, et qu'il le lance au hasard des siècles, auxquels il imposera des paroles inconnues. Dans le soir où dessine encore Rembrandt, toutes les Ombres illustres, et celles des dessinateurs des cavernes, suivent du regard la main hésitante qui prépare leur nouvelle survie ou leur nouveau sommeil... Et cette main, dont les millénaires accompagnent le tremblement dans le crépuscule, tremble d'une des formes les plus secrètes, et les plus hautes, de la force et de l'honneur d'être homme (1951: 639-640).

Por eso, entendemos claramente el desarrollo de ese arte de la Shoah que narra lo acontecido y que es explícito a la hora de repartir responsabilidades. Esa es para nosotros la manera de encarar el mundo, mediante el compromiso personal real. Y porque el arte ha de estar al servicio de la historia la escritura tendrá que convertirse en memoria colectiva para dar testimonio por los que no pueden escribir. Las múltiples voces en el relato se encuentran y se ayudan en esa dialogía ficcional, en esa autoficción dialógica que vemos en la obra de Semprún. En la penúltima página de *Exercices de survie* Semprún va a hablar de lo que a nuestro modo de ver compendia su objetivo vital y literario, programático en cierto modo, y que

hemos asumido como subtítulo del presente estudio: “Une dignité reconquise” (2012: 109).

En este trabajo hemos querido hacer un cuádruple experimento: comprobar la autobiografía en la autoficción, asistir al proceso de resiliencia de después del trauma y no a unas confesiones agustinianas autoexculpatorias, verificar que el arte surge del dolor mediante la hermenéutica, acariciar con ojos nuevos la prosa sempruniana y degustarla en todo su esplendor. Ojala sea duradera la lección extraída, porque de eso trata el arte.

Cuando hace unos años nos decidimos a escribir sobre Jorge Semprún no estábamos aún al corriente del reto que nos esperaba y del desafío que iba a suponer para nosotros tratar el tema amplio y casi inabordable de la casuística escritural de Semprún.

Los tres capítulos que constituyen la tesis doctoral que hemos elaborado hablan ciertamente de la escritura de Jorge Semprún pero la temática de esos capítulos se nos impuso a tenor de la lectura de su obra. Decidimos que hablaríamos de autobiografía o autoficción, que hablaríamos de resiliencia y que hablaríamos de hermenéutica porque al adentrarnos en el universo narrativo concentracionario sempruniano el primer parámetro que aparecía era el de la resiliencia previo paso por una etapa de necesario silencio. Seguidamente nos dimos cuenta, gracias a los autores especializados en este andar escritural, de cómo la autoficción da más autenticidad que la veracidad, es decir, que lo autobiográfico, pues la autobiografía siempre va a estar teñida de infinidad de aproximaciones, de puntos de vista, de enfoques sesgados, etc. Después vimos por qué era importante la hermenéutica para llegar a un aprendizaje más rotundo de las enseñanzas del hombre por el hombre en el mundo que se nos ha planteado, que se nos está planteando, que se nos va a plantear. Vimos además hasta qué punto los temas subyacentes se engarzan y se complementan pues resultan necesarios e insustituibles unos para con otros. Así, hemos podido discernir con la ayuda de los tres autores de referencia: Gusdorf, Cyrulnik y Ricœur, hemos podido

llegar a matizar cada parcela de conocimiento exacto y hemos accedido a interpretar a Semprún para extraer, junto con los tres críticos, lo que tendría que ver con las conclusiones que iban a surgir en este presente trabajo al amparo de las escrituras formales, ensayísticas, críticas o noveladas de los cuatro autores.

Por eso, en el primer capítulo de esta tesis, quisimos abordar los estudios más relevantes que se han hecho en el campo del análisis de la autobiografía y profundizar en ellos para, al amparo de los pensadores más relevantes en este ámbito: Lejeune, Gusdorf, Ricœur, Camarero, Loureiro y cuantos de su mano se han adentrado en la obra sempruniana aportando su parte de luz en la terrible sombra que todavía proyecta el fenómeno del fascismo europeo de la primera parte del siglo XX, dejarnos acompañar y acompañar al Semprún de sus preciosos y preciados textos y así, con él, aprender a mirar desde su prisma y comprender desde sus razones filosóficas, existenciales y literarias utilizando sus propios argumentos. Pero lo hemos hecho atendiendo a una perspectiva holística ya que en la autoficción confluyen diversos géneros, diversos mundos, diferentes 'yoes'. Nos ha parecido que existía, que se nos daba de forma primordial –si cabe el argumento– una perspectiva idónea como lectores al volvernos capaces de asumir nuestra responsabilidad de transmisores de un mensaje que merece, que necesita ser almacenado para siempre en la memoria colectiva.

Jorge Semprún, un joven idealista, comunista y europeísta, exiliado junto a su familia en Francia y activo contra la barbarie nazi, participante de la resistencia contra dichos bárbaros. Fue detenido, torturado, despojado de todo de lo que un ser humano puede ser despojado: su libertad, su humanidad, su individualidad, su vida espiritual y emocional. Su identidad.

La verdad, que *a priori* puede parecer un concepto frágil y ambiguo en la obra sempruniana, cobra una significación trascendental cuando el lector lee entre líneas pues, como hemos tenido ocasión de aprender, la verdad no reside en los acontecimientos, sino en el mensaje que podemos extraer del discurso.

De ese carácter incognoscible de los conceptos de ‘verdad’, de ‘memoria’ y de ‘tiempo’ surge la idea de la mutabilidad y de la evolución del ser humano. Y de ahí debemos partir para entender la obra sempruniana autoficcional, porque toda ella es una constante autocreación en base a los conceptos universales por tratar del carácter efímero de la propia identidad, y porque mediante la aceptación de dicho carácter efímero como parte del ser humano el hombre podrá, tal vez, llegar a asimilar su complejidad ontológica y su destino.

En su evolución escritural Semprún deconstruye las estructuras temporales de la realidad para inventar nuevas estructuras en sus relatos autofccionales donde el tiempo aparece difuminado porque el autor lo despoja de la capacidad de definir su identidad. El pasado, el presente y el futuro constituyen una vía por donde fluyen los recuerdos, los pensamientos, lo dicho y lo silenciado, lo anhelado y lo temido. Y, en esa amalgama, la identidad aparece bosquejada junto con la concepción lineal del tiempo. Se ramifica y se distribuye entre todos los espacios, tiempos y perspectivas posibles. En ese escenario, la tarea que Semprún se propone es hallar todas esas identidades perdidas que divagan por los rincones de su memoria. Y por fin, el resultado final no es el hallazgo de dichas identidades, sino la ansiada asimilación de la imposibilidad de reconciliarlas todas y de agruparlas en una sola.

La obra de autoficción de Semprún está sembrada de verdades universales que dotan al discurso de un afán de universalidad y que hacen que dicho discurso constituya una parte de la memoria colectiva. Resulta curioso cómo se retroalimentan la memoria colectiva y el discurso sempruniano.

Por eso podemos afirmar que en la obra sempruniana no encontramos su historia biográfica, sino la historia de la búsqueda identitaria: la aceptación, siempre la aceptación de la ausencia de univocidad identitaria porque en su lugar aparecerá constantemente la búsqueda infinita, infructuosa y frustrante.

Al igual que Jorge Semprún, nosotros nos vamos reinventando según los momentos vividos y los recordados y, mediante la lectura de su obra autobiográfica, nos acercamos un poco más a la idea de que la reinvención puede y debe ser constante y eterna. Para no juzgarnos a nosotros mismos. Para no juzgarle a él ni a nadie que se encuentre en proceso reinventativo.

Es ese proceso el que valida el hecho de que en la obra sempruniana no encontremos a un hombre víctima de los acontecimientos, sino a un ser humano redentor de sí mismo, mediante la escritura de su propio devenir.

Tras la etapa del silencio narrativo motivada por el olvido forzado de después del trauma, Semprún utilizó la literatura en un doble sentido: como inspiración para su forja identitaria y, más tarde, como herramienta para elaborar lo que se convertiría en inspiración para el resto. Un trabajo de doble comprensión: la propia individual y la colectiva. Una literatura que parte de la honradez, de la franqueza de lo vivido y del papel que, como testigo ajeno, tenía Semprún. Esto ha sido el centro temático y el fundamento que ha constituido el segundo capítulo de nuestro trabajo, es decir, el aprovechamiento por ambas partes de lo narrado (lo vivido generador de un trauma le sirve al escritor de argumentario para su sanación y al lector le sirve de argumento).

El genocidio hitleriano acabó con la vida de millones de personas, y dejó marcados para siempre a aquellos que lograron sobrevivir. Pero, como hemos visto sobre todo a través de la obra y el pensamiento de Boris Cyrulnik –cuyas teorías están en el origen de todo el segundo capítulo de la presente tesis–, la capacidad de resiliencia se basa en aptitudes innatas y en circunstancias familiares y extrafamiliares. Una serie de factores que se conjugan y manifiestan en cada individuo traumatizado de una forma única y excepcional que cambia para siempre al individuo que la experimenta haciéndole renacer de sus cenizas cual ave Fénix.

Hemos aprendido cómo la literatura postraumática se constituye como una herramienta eficaz para construir arte y regenerar las emociones a partir

del horror: Jorge Semprún es una evidente muestra de la literatura como herramienta de resiliencia, útil para cicatrizar las heridas y para conmover al lector porque, como ya sabemos, el rol del lector es imprescindible y su visión es de suma importancia.

Resulta evidente que el protagonismo en el universo concentracionario debe recaer sobre quienes formaron parte de él y sobre todo sobre los supervivientes que tuvieron el coraje de enfrentarse al trauma, de mirar el rostro del miedo y de superar el proceso de resiliencia. Pero es cierto que la resiliencia no puede surtir efecto del todo si no se completa la tarea del escritor, y eso solo puede ocurrir si el lector resulta conmovido y logra imaginarse el universo concentracionario, la experiencia sufrida y las consecuencias posteriores. Y no solo eso, sino que la tarea del autor superviviente culmina con más resultados idóneos aún si el lector se torna también portador del testimonio al transmitir al resto la interpretación de lo leído. Es así como se conforman las identidades colectivas, y es así como se crea una especie de red resiliente colectiva, ya que la resiliencia, objetivo principal del superviviente y de las colectividades heridas por el cruento pasado, forma parte de algo más grande y más complejo que lo meramente individual.

El proceso de resiliencia de las personas que fueron víctimas de la Shoah es un elemento antropológico y psicológico que se inscribió en la historia del ser humano para transformarla. Las expresiones artísticas y literarias que resultaron del proceso de resiliencia de las víctimas supervivientes transformaron en gran medida la sociedad. Y ¿cómo pudo suceder esto? A través de obras como la de Semprún, la sociedad pudo, sin duda, ponerse en la piel de los supervivientes.

A través de los relatos de las víctimas de la Shoah que marcaron un antes y un después en el devenir histórico en todos los aspectos, históricamente, el ser humano posee una información tan valiosa como dolorosa, porque sus relatos constituyen una prueba definitiva de la maldad del hombre. Literariamente, podemos hablar de género literario testimonial

gracias al esfuerzo narrativo de numerosos supervivientes que se convirtieron en autores. Filosófica y antropológicamente, sus experiencias sirvieron con el tiempo para que la bondad se impusiera y los seres humanos se alzaran en contra de la maldad de los de su misma raza. Culturalmente, los relatos lograron que la sociedad tomara conciencia de colectividad y procurase recordar: se pasó de la banalización al atesoramiento de la memoria como un elemento valioso.

El hecho de que los supervivientes de la Shoah decidieran narrar sus vivencias, dar voz literaria a su experiencia, supone un esfuerzo que la humanidad debe tener en cuenta y considerar con el objetivo de avanzar y de mantener vivo el recuerdo de las víctimas. Una batalla narrativa nada breve y nada sencilla. Jorge Semprún se encuentra entre los supervivientes cuya faceta de escritores les permitió convertir sus vivencias de la barbarie en obras literarias con el fin de sanar sus heridas y, lo que es también importante, de dar voz a quienes les fue arrebatada.

Era necesario hallar una forma de encontrarse a sí mismo sin dejar de lado que hubo un ‘yo’ antes del trauma y que continúa ahí, entre los rescoldos de lo que el fuego de la barbarie incendió y abrasó casi por completo. Era necesario una forma de dar testimonio que atrajera la atención del lector para que, mientras el propio narrador superaba el trauma, el lector pudiera entender parte de ese proceso –nunca podría alcanzar a entenderlo por completo– e identificarse con él. Era necesario el desarrollo de una narrativa resiliente y empática al mismo tiempo. Ficción. Y nada más –nada menos– que ficción. A través de muchos juegos: juegos con la memoria, con los recuerdos, con el tiempo, con el pasado, el presente y el futuro, con los espacios –dentro y fuera–, en definitiva, como hemos tenido el placer de comprender, un gran juego entre lo real y lo imaginario.

No siendo una víctima mortal del Holocausto, Semprún miró a la muerte a los ojos y fue testigo del proceso que llevó a otros hasta ella. Por haber sido testigo de semejantes hechos, por ser una víctima en primera persona, necesita narrarlos para progresar en su proceso de resiliencia, para dotar de

credibilidad a una serie de acontecimientos increíbles. Semprún, junto con otros muchos, expresó con palabras lo inefable y logró narrar lo inenarrable. Fue testigo de la barbarie y la recreó a pesar de su carácter inefable, la recreó conforme se recreaba a sí mismo, a su identidad perdida, con el fin de entregar su rol de testigo a aquellos lectores que decidieran acercarse a su obra para honrar su esfuerzo y el de tantos escritores supervivientes de la Shoah.

Por tanto, nuestra tarea como lectores ha de ser comprender y valorar la importancia de las obras ante las que nos hallamos y aceptar la responsabilidad de profundizar en dichas obras, comprendiendo hasta lo incomprensible, ayudando a que los *revenants* puedan lograr convertirse en *venants* a través de la herramienta literaria, de la ficción añadida al propio recuerdo de forma tan estratégica como eficaz.

Las premisas para abordar el tercer capítulo de nuestro trabajo han sido las siguientes: queriendo trazar un perfil narrativo de Semprún, podemos decir que se trata de un joven huérfano de madre demasiado pronto, lo que le causaría el primer gran trauma al que su ‘yo’ resiliente hubo de hacer frente; se trata de un exiliado y desarraigado de todo menos de sí mismo; de un comunista idealista y europeísta que más tarde reconocería los pormenores de la ideología por la que había llegado a derramar sangre; un resistente francés; un deportado a Buchenwald; un español comunista que sentía su lengua materna como natural y como ajena a la vez porque se sentía igualmente cómodo e incómodo con el francés y el alemán; en fin, un superviviente, un hombre cuyo proceso de resiliencia se inició el mismo abril del cuarenta y cuatro y no culminó jamás porque su última obra quedó inconclusa.

No podemos omitir el dato aprendido a lo largo del estudio para realizar el presente trabajo, y es que el silencio y el misterio también constituyen la esencia de la narración vital pues lo no expresado es también expresión. Hemos podido entender que la vida y la obra de Semprún son, sobremanera,

dos elementos tan relacionados entre sí que la una no ha lugar ni se comprende sin la otra.

Extrapolando los conceptos de vida y obra al ámbito ontológico, podemos hablar de una identidad como tal, identidad vital, y de una identidad narrativa. A partir de esa dualidad, la identidad narrativa sempruniana se constituye como consecuencia y a través de la identidad vital pero, a su vez, los contenidos elaborados que emergen de la identidad narrativa afectan a la vital. En Semprún, la narratividad va a ejercer de fuerza mediadora que le hará comprender la vida misma –pudiendo así transmitírsela al lector (mímesis II) para que tanto el lector como el propio narrador hallen, a su vez, la comprensión de esa vida desde su propio enfoque (mímesis III)– y de las experiencias inefables que la caracterizan (mímesis I). Pero se trata de una narratividad que no finge la realidad, ni se limita a ficcionalizarla –aunque también se lleve a cabo como básico el acto de la ficción–, sino que la reinventa para crear realidades alternativas.

Hemos podido ver hasta qué punto Semprún medita la realidad que le rodea y la experiencia traumática, reflexiona acerca de ella y de la relación que él tiene con esa realidad en sus infinitas circunstancias. Elabora cuidadosamente la trama argumental del relato, el flujo necesario, que no es más que el ropaje por el que se llega al cuerpo filosófico y hermenéutico donde se halla el núcleo de lo expresado.

En Semprún a veces la narración le surge al hilo de lo que le suscita lo que va contando y pensando. Encontramos argumentos filosóficos o existenciales que acaban de aflorar a su intelecto. Incluso asistimos al proceso. Por eso podemos afirmar que a través de la literatura sempruniana conocemos al hombre sin saber siquiera necesariamente acerca del propio autor como persona. Lo que puede parecer contradictorio es, en realidad, un signo de la complejidad y de la grandeza de la obra narrativa concentracionaria de Jorge Semprún, puesto que el vínculo establecido entre vida y obra, entre realidad y autoficción, ejerce como entramado para la construcción de una identidad única, sustentada en la diversidad contextual

o situacional y en los procesos de autoconocimiento y autoaprendizaje que van ligados al proceso de resiliencia. Dicho proceso se desarrolla en la figura de Semprún en dos partes diferenciadas: el silencio y la escritura. El silencio, que podría interpretarse como una reacción de rechazo o temor ante los hechos experimentados, es más bien en este caso el intento de autocomprensión de esos hechos en relación con los daños sufridos en la propia piel –sean daños físicos, psicológicos o morales– y es también el camino que conduce a la ‘refiguración’ ricœuriana. Un camino que en Semprún floreció a través de su narrativa concentracionaria. Por ello, su obra es resultado de una meditación durante décadas, de la reflexión y la meditación sobre el hecho concentracionario aunadas a los recuerdos y las sensaciones despertadas por la memoria.

Lo que descubre Semprún durante el proceso de escritura no es una trama literaria cualquiera, sino el conocimiento de su propia trama vital dejando su pensamiento a descubierto. Y con los lectores ocurre lo mismo, puesto que más allá de conocer al autor, conocemos el desarrollo de su proceso de resiliencia, de autoaprendizaje y de testimonio –como testigo y víctima que fue, pues, de primerísima mano–, y aprendemos de ese proceso global para extrapolarlo a nuestras propias vidas y experiencias, a los traumas y heridas y a nuestros individuales e íntimos procesos resilientes. La certeza de la supervivencia de Semprún, por ende, no excluye la sensación de autodescubrimiento en ambos lados del texto, durante su escritura y durante su lectura.

Bibliografía

Somos el resultado de los libros que leemos, los viajes que hacemos y las personas que amamos.

Airton Ortiz

1. Referencias

- AGUIAR E SILVA, V. M. (2001). *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos.
- ALBERCA SERRANO, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- AMARO, L. (2009). *Vida y Escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago de Chile, Ediciones UC.
- AMO GONZALEZ, Í. (2015). *El heterónimo Federico Sánchez en la obra de Jorge Semprún*. Málaga, Universidad de Málaga.
- ARCHAMBAULT, A. (2007). *La fiction dans les témoignages de Jorge Semprún*. Montreal, Universidad de Quebec.
- ARENDT, H. (1967). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, Lumen.
- AUB, M. (1998). *Diarios, 1939-1972*. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona, Alba Editorial.
- BARGEL, A. (2010). *Jorge Semprun, le roman de l'histoire*. Lyon, Université Lumière-Lyon.
- BARTHES, R. (1982) *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*. Paris, Éditions du Seuil.
- BENESTROFF, C. (2008). *L'imagination de l'inimaginable. Interrogations sur la résilience et la Résistance*. Paris, Université Vincennes
- BENJAMIN, W. (1991). "Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov" *Écrits français* (Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer). Paris, Gallimard.

- BORNAND, M. (2004). *Témoignage et fiction : Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève, DROZ
- BUTOR, M. (1996). *Curriculum vitae: entretiens avec André Clavel*. Paris, PLON.
- CAMARERO, J. (2011). *Autobiografía. Escritura y existencia*. Barcelona, Anthropos.
- CAMARERO, J. (2014). “Resiliencia y narratividad de la Shoah: los testimonios resilientes y la práctica neuropsiquiátrica”. *Çédille, revista de estudios franceses*, 10, pp. 75-93.
- CAMARERO, J. (2015). “La narrativité du silence, de l’oubli et de la banalité du mal dans Suite française d’Irène Némirovsky”. *Monografías de Çédille*, 5, pp. 97-115.
- CAMARERO, J. (2017). *Narratividad y hermenéutica literaria*. Barcelona, Anthropos.
- CAMARERO, J. (en prensa). “Resiliencia, narratividad y semántica ficcional”. En A. Peral (ed.), *La resiliencia narrativa*. Barcelona, Anthropos.
- CASAS, A. (1999). *La descripción literaria traza fenomenológica y semiótico-hermenéutica*. Valencia, Episteme.
- CATELLI, N. (2007). *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- CAYUELA GALLY, R. (2003). “La memoria como escritura: Entrevista con Jorge Semprún”. <http://www.letraslibres.com/autor/ricardo-cayuela-gally>.
- CHAOUAT, B. (2016). “Jorge Semprún's Remembrance of Jewish Fate”. *Yale French Studies*, 129, pp. 23-40.

- CIORAN, E. M. (1994). *Œuvres*. Paris, Gallimard.
- COCA MÉNDEZ, B. (2013). “La nostalgie des jours heureux contre le vent rude et glacial de l’exil, chez Jorge Semprun”. *Çédille*, 3, pp. 63-74.
- CORONADO, C. (2018). “La libertad como condición de la justicia según Axel Honneth”. *Open Insight*, 9 (15), pp.147-171.
- CYRULNIK, B. (2004). *Parler d’amour au bord du gouffre*. Paris, Odile Jacob.
- CYRULNIK, B. (2008). *Les Vilains Petits Canards*. Paris, Odile Jacob.
- CYRULNIK, B. (2010). *Me acuerdo... El exilio de la infancia*. Barcelona, Gedisa.
- CYRULNIK, B. (2018), *Psicoterapia de Dios. La fe como resiliencia*. Barcelona, Gedisa.
- DELPLANCHE, B. (2005). “Trauma, écriture et reconstruction identitaire dans *L’écriture ou la vie*, de Jorge Semprún”. Québec, Sherbrooke.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*, Paris, Folio.
- DUPREY, J. (2013). “Jorge Semprún: La escritura, la vida y la representación del Holocausto”. *Hispanófila*, 169, pp. 51-65.
- ELLIS, H. (1929). *The art of life from the Works*
- Euronews. (5 de julio de 2009). Interview – Jorge Semprún. *Euronews*, <https://www.youtube.com/watch?v=V9541eEgc90>
- FERNÁNDEZ, C. (2005). “Memoria e historia en la obra de Jorge Semprún”. *Minius*, XIII, pp. 253-268.
- FOX MAURA, S. (2016). *Ida y vuelta. La vida de Jorge Semprún*. Barcelona, Penguin Random House.

- FRIEDEMANN, J. (2007). *Langages du désastre*. Tours, Nizet.
- FUENTES, C. (29 de enero de 1996). ¿La escritura o la vida? *El País*, en https://elpais.com/diario/1996/01/30/opinion/822956410_850215.html
- GARCÍA CAMES, D. (2016). “Los olores de Buchenwald. Memoria olfativa de Jorge Semprún en *La escritura o la vida*”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XXI, pp.53-65.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona, Mondadori.
- GARCÍA ZUBÍA, K. (2011). “Tiempo y narración. Una forma de permanencia en el mundo”. *Casa del Tiempo*, 42 (4), pp.12-16.
- GIDE, A. (1924) *Si le grain ne meurt*. Paris, NRF.
- GUSDORF, G. (1948). *La découverte de soi*. Paris, PUF.
- GUSDORF, G. (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 9-18.
- ILLESCAS, R. (2004). “Jorge Semprún: La escritura y la vida. Holocausto y literatura”. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: New York, 16-21 de julio de 2001, Isaías Lerner et alii (coords.), vol. 3, pp. 315-322.
- JOAN I TOUS, P. (2009). “Il faut beaucoup d’artifice pour faire passer une parcelle de vérité. La poética del fracaso en la literatura concentracionaria de Jorge Semprún”. En Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*. Norderstedt, Bookson Demand.
- KATONA, E. (2012). “¿Autobiografía de quién? Búsqueda de la identidad entre Federico Sánchez y Jorge Semprún”. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 3, pp. 107-116.

Le Sémaphore. (2016). *Jorge Semprún : Entretien avec José Pivin [1966]*.

https://www.youtube.com/watch?v=kCOfgUh_h6k

LEJEUNE, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.

LEUZINGER, M. (2018). *Jorge Semprún. Frontières / Fronteras*. Mirjam Leuzinger Éd. /Ed. Tübingen, Narr Francke Attempto.

LOLICH et AL. (2014). *Memoria Autobiográfica, Sentidos y Fenomenología: Recuerdos de Tipo Traumático en Ex-combatientes y Veteranos de la Guerra de Malvinas*
https://www.researchgate.net/publication/263094312_Memoria_Autobiografica_Sentidos_y_Fenomenologia_Recuerdos_de_Tipo_Traumatico_en_Ex-combatientes_y_Veteranos_de_la_Guerra_de_Malvinas

LÓPEZ L. GAY, P. (2012). “De un lado a otro. Anotaciones sobre la autoficción española de Jorge Semprún, Enrique Vila-Matas y Javier Marías”. P. Botta (Ed.). *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*. Roma, Bagattolibri, pp. 397-407.

LÓPEZ NAVARRO, M. (2007). “J. Jorge Semprún: el ciclo de ‘novelas de la anamnesis’”. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, X, pp. 153-162.

LÓPEZ VILAR, M. (2019). “La mirada como reconstrucción del acontecimiento en *La escritura o la vida* de Jorge Semprún”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, I, pp. 264-278.

LOUREIRO, A. G. (1993). “Direcciones en la teoría de la autobiografía”. Romera et alii., eds. *Escritura autobiográfica*. Madrid, Visor Libros, pp. 33-46.

LOUREIRO, A.G. (2001). *Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible*. University of Massachusetts-Amherst.

MACCIUCI, M. R. (2004). “*Viviré con su nombre, morirá con el mío* de Jorge Semprún: Reconfiguración y síntesis del universo narrativo

de Buchenwald (o El Lager explicado al gran público)”. *Orbis Tertius*, 9 (10), pp. 1-15.

MAGANTO MATEO, C. (2010). “La autobiografía”. *Técnicas de autoinforme en evaluación psicológica: la entrevista clínica*. Carmelo Ibañez Aguirre et alii, pp. 115-140. Bilbao, UPV/EHU.

MALRAUX, A. (1946). *La condition humaine*. Paris, Gallimard.

MALRAUX, A. (1951). *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard.

MUSITANO, J. (2016). “La autoficción: Una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos”. *Acta literaria*, 52.

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006

NICKEL, C. (2010). “La cuestión de la autenticidad en textos españoles sobre las experiencias concentracionarias”. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...* En Pierre Civil, Françoise Crémoux (coord.), 2, p. 313.

NIETO, F. (2003). “La resurrección de Jorge Semprún: el regreso de Buchenwald”. *Revista de Occidente*, 266-7, pp. 205-215.

NOVELLA, J. (2014). “El envés de la historia. Memoria, exilio, holocausto”. *Revista de filosofía*, 39 (1), pp. 47-71.

PABÓN, C. (2015). “De la memoria: ética, estética y autoridad”. En Basile, T. (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (pp. 11-34). Buenos aires, Colectivo crítico.

PARENS, H. (2010). *Retour à la vie*. Paris, Tallandier.

- PAVIS, M.C. (2016). “Le pacte autobiographique, détournements et contournements chez Jorge Semprun et Pierre Michon”. En S. Jouanny y É. Le Corre (eds.), *Les intermittences du sujet*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 231-240.
- PERIS BLANES, J. (2014). “Literatura y testimonio: un debate”. *Puentes de crítica literaria y cultural*, 1, pp. 10-17.
- PLA, X. (2004) “Jorge Semprún: la verdad literaria y la densidad transparente”. *Quimera*, 238-239, pp. 53-56.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2006). *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
- RICŒUR, P. (1984). “Fondements de l'éthique”. *Autre Temps*, 3, pp. 61-71.
- RICŒUR, P. (1985). “Avant la loi morale : l'éthique”, Symposium “Les enjeux”. *Encyclopaedia Universalis*, Paris, pp. 42-45.
- RICŒUR, P. (1986). *Du texte a l'action*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICŒUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICŒUR, P. (1995). *La Critique et la Conviction*. Paris, Calmann-Lévy.
- RICŒUR, P. (1998). “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, pp. 215-230.
- RICŒUR, P. (2000). “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 25, pp. 189-207.
- RICŒUR, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- RICŒUR, P. (2019). “Liberté”. *Dictionnaire de la philosophie: Les dictionnaires d'Universalis*. Paris, Encyclopaedia Universalis.

- RIGONI, M. L. (2012). “Jorge Semprún: el tiempo y la perspectiva del testigo”.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/jorge-semprun-tiempo-testigo.pdf>
- ROBIN, R. (1989). “Literatura y biografía”. *Historia y Fuente Oral*, 1. Barcelona, p. 71.
- RODRÍGUEZ VARELA, R. (2018). “Trauma y testimonio: la experiencia de Jorge Semprún”. *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, 33 (1), pp. 85-97.
- RODRÍGUEZ, F. (2000). “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”. *Filología y Lingüística*, 26, v. 2, pp. 9-24.
- RUIZ QUEMOUN, F. (2015). “Les voix du silence des rescapés de la Shoah: un retour à la vie ?”. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 5, pp. 159-186.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2010). “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”. *Ogigia*, 7, pp. 5-17.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2011). “Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal.” *Revista de literatura*, LXXIII, 146, pp. 379-406.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2013). “¿Hay vida más allá de la autobiografía? Sobre la posibilidad del testimonio en la ficción”. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 25. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39487/1/1003-3227-1-PB.pdf>
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2016). “Jorge Semprún y Primo Levi: escritura y memoria de los campos de concentración”. *Revista de filología románica*, 33, pp. 179-189.

- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2019). “Memoria y deshumanización en la narrativa concentracionaria de Jorge Semprún”. *Hispania Nova*, 1, pp. 216-233.
- SCHRYVER KURTZ, A. (2009) “Periodismo y memoria de las víctimas de la Shoah”. *Razón y palabra* 70. Quito, Facultad de Comunicación de la Universidad de los Hemisferios. Web. 23 oct. 2014 <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/15%20Schryver_revisado.pdf>
- SEMPRÚN, J. & M. VILANOVA (2006): “Jorge Semprún, París 2005”, *Historia, antropología y fuentes orales*, 35, pp. 105-117.
- SEMPRÚN, J. (1963). *Le grand voyage*. Paris, Gallimard.
- SEMPRÚN, J. (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona, Planeta.
- SEMPRÚN, J. (1980). *Quel Beau dimanche !* Paris, Grasset.
- SEMPRÚN, J. (1994). *L'Écriture ou la Vie*. Paris, Gallimard.
- SEMPRÚN, J. (1998). *Adieu, vive clarté...* Paris, Gallimard.
- SEMPRÚN, J. (2001). *Le mort qu'il faut*. Paris, Gallimard.
- SEMPRÚN, J. (2010). *Une tombe au creux des nuages. Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Flammarion.
- SEMPRÚN, J. (2012). *Exercices de survie*. Paris, Gallimard.
- SERRANO GARRIDO, S. (2017). *La experiencia en Buchenwald. Estudio comparativo de cinco obras de Jorge Semprún*. Cádiz, Universidad de Cádiz.

- SIMÓN, P. (2009). “El sujeto y la experiencia en Aquel domingo de Jorge Semprún” *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XII-2, pp. 107-125.
- STEINER, G. (1994). *Lenguaje y silencios: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa.
- SYNNOTT, A. (2003). “Sociología del olor”. *Revista Mexicana de Sociología*, 2, pp. 431-464.
- 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, pp. 118-149.
- VARA FERRERO, N. (2015). *Lecciones del “yo”: autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz*. *Recial*; Vol. 6, 7. <https://revistas.unc.edu.ar/ndex.php/recial/article/view/11901>
- VILLALUENGA, Y. (2013). “Semprún sin Semprún” Imprescindibles – documental–. <https://www.youtube.com/watch?v=SC95of6FzEk>
- VON TROTTA, M. (2012). *Hanna Arendt*. Película. <https://www.youtube.com/watch?v=WBx43DF8Na0>
- ZUCKERMANN, M. (2015). “La fatiga del recuerdo: sobre la representabilidad de la Shoah”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 7, pp. 537-547.
- ZWEIG, S. (2001). *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona, Acantilado.

2. Bibliografía general

- AGUILAR, M. (2012). El sol de Biriadou. *Letras libres*, 14, <http://www.letraslibres.com/autor/miguel-aguilar>
- ALACID, J. (2013). “L’ange de chair de Agustín Gómez-Arcos: la construcción de un mito intercultural”. *Çédille, revista de estudios franceses*, 9, pp. 11-24.
- ALBERCA SERRANO, M. (2004). “Entrevista con Philippe Lejeune”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 649-650, pp. 271-278.
- ALVA-CARCÉ, F. (2015). *Mi hermano Benjamín, más allá del exilio*. Legutiano, Editorial Sauré.
- APPRÉDERIS, F. (2011). “Homenaje a Jorge Semprún”. Museo del Prado. <https://www.youtube.com/watch?v=8ryLU4aJ8io>
- AUGSTEIN, F. (2010). *Lealtad y traición: Jorge Semprún y su siglo*. Barcelona, TusQuets.
- AZNAR SOLER, M. (1995) “El exilio literario español de 1939”. *Actas del Primer Congreso Internacional* vol. II. Manuel Aznar Soler. GEXEL-Universitat Autònoma de Barcelona.
- BARGEL, A. (2010). *Jorge Semprun, le roman de l'histoire*. Eugene, Universidad de Oregon.
- BÉNIT, A. (2015). “Au-delà des multiples silences... Fictionnaliser la Shoah pour en surmonter la douleur et en perpétuer le souvenir. Le défi de Vincent Engel et de Françoise Lalande-Keil”. *Çédille: Revista de Estudios Franceses, Monografías*, 5, pp 65-96.

- BILALIAN, D. (1981). “Plateau Jorge Semprun et Eduardo Arroyo”.
Antenne 2 midi :
<https://www.youtube.com/watch?v=DXrV9irzOTw>
- BLAKE NELSON, T. (2001). *La Zona Gris (The Grey Zone)* película completa en español:
<https://gloria.tv/video/soWDWbAAiasd1Bn9TaB3Tobjn>
- CAMARERO, J. (2004). *Metaliteratura: Estructuras formales literarias*.
 Barcelona, Anthropos.
- CAMARERO, J. (2008). *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona, Anthropos.
- CAMARERO, J. (2015). “Le silence dans l’écriture de la Shoah”. *Çédille, revista de estudios franceses*, Monografías 5, pp. 7-9.
- CANAL, J. (2013). Jorge Semprún y la tortura. *Letras libres*, 136, pp. 30-31. <http://www.letraslibres.com/autor/jordi-canal>
- CAPLLONCH, B. (2011). “Las palabras transparentes: un análisis en torno a la posible iconicidad del lenguaje poético en Francis Ponge”. *Çédille, revista de estudios franceses*, 7, pp. 44-74.
- CERF, N. (2013). *L’écriture ou la vie : Jorge Semprún*, LePetitLittéraire.fr. Bruxelles, Lemaître.
- CLÉMENT, A. (2019). “Triangles rouges à Buchenwald”. *Causerie*, 17, de l’Atelier Histoire de Velles (Indre). Documentaire :
<https://www.youtube.com/watch?v=VdvrZeRvwlo>
- CONEJO, Y. (2015). “Los límites de la representación y la reflexión en torno al problema de la ficcionalización y estetización en la literatura de posguerra, el caso de los sobrevivientes”. *Memoria y Sociedad* 20, 40 pp. 58-69/ Bogotá.
<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-40.lrrp>.
- CYRULNIK, B. (2010). “La honte, le poison de l’âme”. <https://www.youtube.com/watch?v=6oVDBRQ3v74>

- CYRULNIK, B. (2011). “Le théâtre intime de la honte”. (Espace des Sciences) : <https://www.youtube.com/watch?v=0j0dz9aHGRg>
- DELANGUE, D. (2014). “Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb ?” *Çédille, revista de estudios franceses*, 10, pp. 129-141.
- DORADO, A. (2017). “AUSCHWITZ - La fábrica de la muerte”. Documental: <https://www.youtube.com/watch?v=5NDzSmLOtLo>
- DUFORT, M. (2013). “Un exil espagnol – une constante intranquillité”. https://www.youtube.com/watch?v=Bn9SY1PvI_Y
- DURAND, G. (1964). *L'imagination symbolique*. Paris, PUF.
- DURAND, G. (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.
- ESLAVA GALÁN, J. (2002). *Historia de España contada para escépticos*. Barcelona, Planeta.
- ESLAVA GALÁN, J. (2015). *La segunda guerra mundial contada para escépticos*. Barcelona, Planeta.
- FOX, S. (2016). “JORGE SEMPRUN, la biografía: *IDA Y VUELTA*”. Entrevista RNE 19/05/2016: <https://www.youtube.com/watch?v=AKXOOJSUp2Q>
- FRANKL, V. (1979). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder.
- GASCÓN, D. (2015). “Entrevista con Paul Preston: ‘Franco no era fascista. Era algo peor’”. *Letras libres*, 170, pp. 22-27. <http://www.lettraslibres.com/autor/daniel-gascon>.
- GRACIA, J. (2016). “Alguna vuelta más sobre Semprún”. *Letras libres*, 180, pp. 26-29. <http://www.lettraslibres.com/autor/jordi-gracia>.
- HERNÁNDEZ, C. (2017). “Muere pajarito, el prisionero español que dibujó el horror de Mauthausen”. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/sociedad/Muere-Pajarito-prisionero-espanol-Mathausen_0_707980362.html

- ILLESCAS, R. (2008). “Adiós luz de veranos... una autobiografía poco solemne”. *Sujetos a la literatura: instancias de subjetivación en la literatura española contemporánea* (pp. 31-45). María del Carmen Porrúa (ed.) Buenos Aires, Biblos.
- KRAUSS, E. (2000). “Aquel domingo, de Jorge Semprún. Consecuencias de un destino”. *Letras libres* 20.
<http://www.lettraslibres.com/autor/edgar-krauss>
- LANZMANN, C. (1985). *Shoah*. Cine documental:
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Shoah_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Shoah_(film))
- LEVI, P. (1999). *Si c'est un homme*. Paris, Pocket.
- LÓPEZ L. GAY, P. (2008). “Conversación con Jorge Semprún Sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura”. *Quaderns*, 16, pp. 157-164.
- LUNA, G. (2014). “Retornos del exilio. El viaje de Semprún”. UNED:
<https://www.youtube.com/watch?v=BE2yYxXMI-I>
- MANGADA CAÑAS, B. (2011). “Dai Sijie: écrire en français pour évoquer dans la distance le pays quitté”. *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, 7, pp. 190-203.
- MARCO VEGA, J.C. (2013). “Albert Memmi: retrato de un extranjero. Crisis de identidad y creación literaria”. *Çédille, Revista de Estudios Franceses, Monografías* 3, pp. 157-171.
- NICOLADZÉ, F. (1997). *La deuxième vie de Jorge Semprun: une écriture tressée aux spirales de l'histoire*. Castelnau-le-Lez, Climats.
- PEDROL-AGUILÀ, M. (2016). “Présence nécessaire de l'art dans l'Écriture ou la vie de Jorge Semprún”. *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, 12, pp 348-367.
- PIÉGAY-GROS, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod.
- PIVOT, B. (1980). “Jorge Semprun à propos de *Quel beau dimanche* ”. *Apostrophes*, I Archive INA: <http://www.ina.fr/video/I05269370>

- PIVOT, B. (1980). Jorge Semprun “La mémoire du déporté”. *Apostrophes*, I Archive INA : <https://www.youtube.com/watch?v=WwyOpSuSyKA>
- PIVOT, B. (1985). Jorge Semprun “La langue française”. *Apostrophes*, I Archive INA : <https://www.youtube.com/watch?v=PdE75M6ibaU>
- RINN, Michael. (1998) *Les Récits du génocide: Sémiotique de l'indicible. Sciences des discours*. Lornay, Delachaux et Niestlé.
- RODRIGUEZ, E.G. (2015). “KAZAJISTÁN (los olvidados de Karagandá)”. Documental. *Canal megalópolis historia enigmática*: https://www.youtube.com/watch?v=mpwoGS0v2qk&feature=emb_logo
- ROSO, L. (2017). “El olvido y Jorge Semprún”. *Zendalibros.com*. <https://www.zendalibros.com/olvido-jorge-semprun/>
- SAIZ CERREDA, M.P. (2010). “Henri Thomas: écriture de guerre et silence créateur ou les sources de son identité narrative”. *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, 6, pp. 229-245.
- SCHULTE NORDHOLT, A. (2015). “Heinz d’Henri Raczymow. Une écriture du silence”. *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, 5, pp. 215-231.
- SEMPRUN, J. (1966). “Entretien avec José Pivin”. https://www.youtube.com/watch?v=kCOfgUh_h6k
- SEMPRUN, J. (1999). “Les Rencontres du Livre sur la place”: <https://www.youtube.com/watch?v=yO2tuTGurkM>
- SEMPRUN, J. (2006). “Écrire les camps”. Entretien. Paris, Gallimard. <https://www.youtube.com/watch?v=hjPNeJSxqUo>
- SEMPRUN, J. (2008). “Jorge Semprún y los campos de concentración nazis”. *Infomarn, NRW*: https://www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8
- SEMPRUN, J. (2010): “Rencontre”. *Mémorial de la Shoah*: <https://www.youtube.com/watch?v=TUEEKf0lf64>
- SEMPRUN, J. (2011). Paris, Gallimard. [http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Jorge-Semprun-Le-Mort-qu-il-faut/\(source\)/120656](http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Jorge-Semprun-Le-Mort-qu-il-faut/(source)/120656)

TACCA, O. (1985). *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.

THOMAS, E. et PERENNES, J. (2015). “Avoir 14 ans à Buchenwald”.

Documentaire. <https://www.youtube.com/watch?v=SFdrrvEVfO8>