

El despliegue de la memoria en *El largo viaje* y *El desvanecimiento* : entre la autobiografía y la autoficción

Gema GÓNGORA JARAMILLO
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumé

La obra literaria de Jorge Semprún es ampliamente reconocida como una escritura de la memoria, un proyecto en el que tiempo, historia e imaginación se entrecruzan. Las temáticas que aborda Semprún en cada uno de sus textos son de carácter histórico; son parte de la memoria colectiva del siglo XX, testimonio de grandes procesos sociales que configuran la historia reciente europea. *El largo viaje* y *El desvanecimiento* son obras que relatan su experiencia en Buchenwald, son de carácter autobiográfico, pero su forma de escritura cruza las fronteras con lo ficcional. Entre historia e imaginación, Semprún construye una memoria que conformará su identidad narrativa. ¿Qué imagen proyecta de sí mismo en estas obras?, ¿cómo despliega su memoria?, ¿por qué incorpora elementos autoficcionales? Son algunas de las preguntas que este artículo explora.

Abstract

Jorge Semprún's literary work is widely recognised as a writing of memory, a project in which time, history and imagination intertwine. The themes Semprún addresses in each of his texts are historical in nature; they are part of the collective memory of the 20th century, testimony to the great social processes that have shaped recent European history. El largo viaje and El desvanecimiento are works that recount his experience in Buchenwald; they are autobiographical in nature, but his writing crosses the boundaries of fiction. Between history and imagination, Semprún constructs a memory that will shape his narrative identity : what image does he project of himself in these works, how does he deploy his memory, why does he incorporate autofictional elements? These are some of the questions that this article explores.

Plan

Introducción

El despliegue de la memoria

El largo viaje y El desvanecimiento como parte de la literatura del Lager

Entre autobiografía y autoficción : El largo viaje y El desvanecimiento

Conclusión

Introducción

Como parte de las escrituras del yo¹, la obra literaria de Jorge Semprún cruza diversas fronteras entre lo histórico y lo ficcional. La gran diversidad de sus textos, los diferentes momentos de su escritura, los estilos y formas que utiliza, entre otros elementos, hacen que su clasificación dentro de los géneros literarios sea problemática y compleja. Esta situación es importante, ya que entre el mundo del texto y el mundo del lector los géneros literarios se vuelven posiciones interpretativas que orientan la lectura y generan expectativas diversas. No es lo mismo leer textos que suponemos completamente ficcionales que textos que tienen un carácter histórico o, por lo menos, elementos referenciales muy precisos. Cuando leemos ficción establecemos un pacto de lectura distinto al que nos comprometemos cuando estamos ante una memoria o una autobiografía. En la primera situación nos movemos desde la perspectiva del “como si”, aceptamos la existencia de un mundo creado en la imaginación. En la segunda el aspecto referencial se vuelve la parte sustancial, suponemos que lo que se nos narra tiene un valor de verdad. Philippe Lejeune reconoce dos tipos de pactos que el lector asume a partir de las orientaciones o señales que el autor ha dejado en su texto : el pacto autobiográfico y el ficcional². Doubrovsky, por su parte, introduce el término “autoficción” para distinguir un nuevo género literario, que algunos autores han considerado como un subgénero de la autobiografía³. A partir de él podemos distinguir un pacto de ambigüedad como afirma Manuel Alberca⁴.

Estas formas de entender la organización textual de los géneros y los subgéneros nos orientan a una hermenéutica de la lectura, que integra sus propias expectativas tanto en el texto por medio de sus indicios, como en el receptor que comprende y actualiza estas señales. Las líneas divisorias entre lo ficcional y lo autobiográfico se debilitan cuando se trata de las literaturas del yo. En primer lugar, porque el sujeto no es una entidad homogénea, sino un organismo cambiante que interpreta al mundo desde diversas dimensiones y puntos de vista según su contexto social e histórico. En segundo lugar, porque el sujeto no tiene una relación directa con lo que consideramos realidad, sino que transitamos por ella a través de símbolos e imágenes que reelaboramos a través de nuestras interpretaciones. También porque la memoria, elemento esencial en las literaturas del yo, es una acción que se despliega a partir de un trabajo de reelaboración y reconstrucción donde su relación con el pasado no es unívoca ni lineal.

Dentro de la obra de Jorge Semprún hay un grupo de textos que tienen especial interés para el público porque relatan su experiencia en el campo de concentración de Buchenwald : *El largo viaje*, *El desvanecimiento*, *Aquel domingo*, *La escritura o la vida* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Estos textos también se agrupan en lo que se conoce como literatura del Lager. Este tipo de narraciones tienen un carácter testimonial, autobiográfico e histórico. Son documentos que conforman la memoria colectiva de los campos de concentración y cuentan con características muy específicas dado el carácter singular de la experiencia.

El largo viaje fue la primera obra de Jorge Semprún. Publicada en 1963, pronto se volvió una referencia importante para la literatura del Lager. Posteriormente, en 1967,

¹ Bajo esta categoría se agrupan diversas formas de escritura como son el diario íntimo, las memorias, el autorretrato, entre otros.

² Philippe LEJEUNE, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 2016.

³ Sergio BLANCO, *Autoficción. Una ingeniería del yo*, Punto de Vista Editores, 2018.

⁴ Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* [2007], Madrid, Biblioteca nueva, 2013.

publicó *El desvanecimiento*, pero, a diferencia de la primera, ésta no tuvo la misma suerte con relación a su recepción y ha sido menos estudiada. La particularidad de estas dos obras radica en que ambas fueron clasificadas en su origen como novelas, a diferencia de la mayoría de los relatos del Lager que están escritos en su forma de testimonio y autobiografía, precisamente por su intención de veracidad, de ser parte de una memoria colectiva. A partir de esta clasificación nos podemos preguntar : ¿cómo fueron percibidas en el momento de su publicación?; ¿cómo ha ido cambiando su recepción a partir de otros principios de clasificación?; ¿Cuáles son las relaciones que establecen entre ficción y realidad?, ¿cómo construyen una identidad narrativa?, ¿cómo se insertan en la memoria colectiva?

El despliegue de la memoria

La palabra “despliegue” nos remite a la idea de extender algo que se encuentra doblado o recogido. Al hablar del despliegue de la memoria se parte del fundamento de que ésta es, ante todo, una actividad que actualiza de manera más o menos consciente los recuerdos, que implica un trabajo, una reelaboración. Ésta se distingue de la memoria espontánea que aparece sin necesidad de hacer un esfuerzo porque es más una impresión que una acción. Para Ricœur,

Acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, *hacer* algo. El verbo *recordar* duplica al sustantivo *recuerdo*. El verbo designa el hecho de que la memoria es *ejercida*⁵.

En esta memoria hay un devenir de los recuerdos que se actualizan a través del tiempo y con el tiempo. Al igual que la memoria, el tiempo puede entenderse como una construcción, ya que el estatuto ontológico o sustancial de éste no es posible encontrarlo. Por lo menos, eso plantea San Agustín al desarrollar los conceptos de *distentio* e *intentio animi*⁶. Aunque la materia de la memoria es el tiempo pasado, en realidad ésta se despliega siempre en una temporalidad presente. Pero, como el mismo San Agustín afirma que el presente tampoco existe sustancialmente, pues estaría transitando entre el pasado y el futuro, queda establecida la problemática acerca de saber en dónde se deposita y se despliega la memoria. Para San Agustín, la percepción del tiempo es una afección del alma humana que se manifiesta a través de imágenes que quedan como huellas y que se distienden por medio del lenguaje. San Agustín pone como ejemplo la recitación de un poema que, a medida que avanza, también va desplegando su temporalidad y con ella la memoria. Paul Ricœur retoma esta concepción del tiempo de San Agustín para reconstruir su concepto de “configuración narrativa”, que en líneas generales propone : “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”⁷. Es decir que el ser humano sólo puede entender la temporalidad por medio de la narración, y que ésta se construye por medio del tiempo.

En su célebre obra *Tiempo y narración* (dividida en tres tomos) Ricœur establece una teoría filosófica que vincula la memoria con el tiempo; el tiempo con la narración;

⁵ Paul RICŒUR, *La memoria, la historia, el olvido* [2000], traducción del francés de Agustín NEIRA, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 81.

⁶ Conceptos trabajados por San Agustín en el libro XI de *Las Confesiones*.

⁷ Paul RICŒUR, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* [1983], traducción de Agustín NEIRA, México, Siglo XXI, 2000, p. 113.

y ésta última con los relatos históricos y ficcionales. De ellos considera que tienen lazos de comunicación importantes, ya que no existen formas puras del relato. Es decir, ni el relato histórico es puramente referencial, ya que requiere de la imaginación para configurarse, ni la ficción es puramente imaginativa, pues ésta precisa del material extraído de lo que llamamos realidad. La memoria articula, elabora y configura por medio de la imaginación los fenómenos de la realidad a los que llamamos acontecimientos. Es decir que en la memoria la historia y la ficción se encuentran. La memoria no es propiamente el pasado sino una interpretación de éste por medio de los recursos narrativos que el ser humano posee para aprehender la realidad. La memoria se construye por medio de la narración, de la misma manera que el ser humano elabora su identidad por medio de relatos que dan sentido y organizan su dimensión temporal. Así, Ricœur propone el concepto de “identidad narrativa” como un elemento fundamental presente en la construcción de los sujetos.

La identidad narrativa se entiende como la dialéctica entre mismidad e ipseidad, es decir, entre la identidad como sedimentación y como innovación. Ricœur considera que la identidad personal sólo puede articularse en la dimensión temporal: “Toda la problemática de la identidad personal va a girar en torno a esta búsqueda de una invariante relacional, dándole el significado fuerte de permanencia en el tiempo”⁸. Se busca una forma de continuación que sea una respuesta a la pregunta: ¿quién soy? Sobre este cuestionamiento, el filósofo señala dos modelos de permanencia en el tiempo: el carácter y la palabra dada. El carácter designa el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona. A la noción de “disposición” Ricœur añade la de “costumbre”, la que vamos adquiriendo y la ya adquirida. Estos dos rasgos tienen un significado temporal evidente: “La costumbre proporciona una historia al carácter, pero es una historia en la que la sedimentación tiende a recubrir y hasta abolir la innovación que la ha precedido”⁹.

A las nociones de disposición adquirida” y “costumbre” Ricœur suma la de las “identificaciones adquiridas”, por la que el mundo y los otros entran en la composición de lo mismo. La identidad de una persona o una comunidad se construye en gran parte con valores, normas, ideales, modelos y héroes que son identificaciones que vamos adquiriendo a lo largo de nuestra vida y que incorporamos en nuestro carácter como señales de identidad. La palabra dada también es una manera de permanencia en el tiempo. El cumplimiento de una promesa “parece constituir un desafío al tiempo, una negación del cambio, aunque cambie mi deseo, aunque yo cambie de opinión, de inclinación, me mantendré”¹⁰. La promesa de Semprún de reconstruir el recuerdo de Buchenwald en un momento futuro es un ejemplo de la búsqueda de identidad en un horizonte cambiante.

El carácter es una forma de mantenerse en el tiempo como mismidad, la promesa como ipseidad. Sin embargo, ambas se sostienen en el fondo de una base que es la identidad narrativa. Por medio de ella nos preguntamos: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? La respuesta a esta pregunta designa a un nombre propio, con una historia que ha sido interiorizada por medio del carácter, como una disposición duradera en el tiempo. Pero que también recubre otra vertiente que es la innovación. Por medio de ella adquirimos nuevas costumbres, creencias, modos de ser, y las integramos en una imagen completa de nosotros mismos dando su sentido de

⁸ Paul RICŒUR, *Sí mismo como otro* [1990], traducción de Agustín NEIRA, México, Siglo XXI, 2003, p. 112.

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

dinamismo, cambio y apertura a la sedimentación propia del carácter. La identidad narrativa también propicia las condiciones de interpretación para la propia comprensión de la persona :

La comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada; esta última se vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción o, si se prefiere, una ficción histórica, entrecruzando el estilo historiográfico de las biografías con el estilo novelesco de las autobiografías imaginarias¹¹.

En la obra literaria de Jorge Semprún se aprecia la construcción de una identidad narrativa que gravita entre la sedimentación y la innovación; o, si se prefiere, entre una identidad como mismidad (construida a partir de las disposiciones e identificaciones con su cultura, su contexto histórico y familiar) y una ipseidad que impulsa el cambio y la innovación a partir de cada proceso de reconocimiento e interpretación presente en sus textos. A lo largo de su obra podemos apreciar rasgos que permanecen en el tiempo en forma de mismidad o sedimentación : su adscripción a una familia republicana, su condición de exiliado, su imagen como luchador social, su estatuto sobreviviente de Buchenwald, entre otros aspectos que se presentan como señales permanentes de identidad. Pero también hay una identidad como ipseidad que se proyecta como innovación y transformación en su escritura.

Semprún siempre volvió a los mismos aspectos en la construcción de su identidad como mismidad, pero lo hizo estableciendo diversas miradas interpretativas, puntos de vista diferentes, nuevos datos e informaciones, nuevas creencias y valores, que son parte de las experiencias de la vida que se van adquiriendo a partir de la distancia temporal y que se integran como parte de un complejo ensamblaje. Por ello Ricoeur considera que la literatura es un amplio laboratorio donde se ensayan estimaciones, valoraciones, juicios de aprobación o condena que sirven de propedéutica a la ética, pero que también otorgan dinamismo a la propia identidad en su dialéctica entre lo que permanece y lo que cambia. De esta manera, podemos apreciar diversas identidades narrativas en sus textos, interpretaciones distintas sobre un mismo hecho o situación que van complejizando sus relaciones entre historia, tiempo, memoria, imagen personal, ficción y realidad.

Semprún pertenece a una generación que decidió experimentar su identidad por medio de la escritura y romper con muchas reglas que el canon literario establecía. Su sólida formación literaria le permitió transitar por diversos géneros y subgéneros. De la misma manera entrecruzó historia y ficción en su escritura. En los estudios que se han realizado sobre su obra existen profundos debates sobre los géneros y subgéneros literarios en los que pueden identificarse sus textos debido a que éstos se caracterizan por la experimentación de diversas estrategias narrativas que cruzaron constantemente las dimensiones históricas y literarias, así como lo ficcional e imaginario y lo referencial. El proyecto de escritura de Semprún fue la memoria. Ésta nos remite a un trabajo de reelaboración del recuerdo donde el tiempo se vuelve un factor fundamental. Es también el esfuerzo interpretativo de toda una vida que estuvo atravesada por situaciones límite. Su trabajo de escritura es también un trabajo de duelo, de reelaboración de una identidad rota y fragmentada por sus circunstancias históricas.

¹¹ *Ibid.*, p. 107.

El largo viaje y El desvanecimiento como parte de la literatura del Lager

El largo viaje y El desvanecimiento pertenecen al grupo de obras que Semprún escribió sobre su experiencia en Buchenwald, junto con *Aquel domingo, La escritura o la vida, Moriré con su nombre, vivirá con el mío* y la inconclusa *Ejercicios de supervivencia*. Estos textos también forman parte del amplio grupo de relatos sobre los campos de concentración que se conoce como literatura del Lager¹². En 1963 Semprún publicó en Gallimard su primera obra en francés con el título original de *Le Grand Voyage*. Fue galardonada en 1964 con el premio Formentor a la mejor novela, lo que le permitió su traducción a doce idiomas. También fue reconocida con el Prix de la Résistance. En 1967 publicó su segunda obra, también en francés, *L'Évanouissement*, traducida al español como *El desvanecimiento*. Aunque ambos relatos fueron publicados con cuatro años de diferencia, Semprún señaló en sus conversaciones con Franck Appréderis¹³ que *El desvanecimiento* estaba casi escrita durante la redacción de *El largo viaje* y fue un libro que no pensaba publicar. Es decir que ambos textos fueron escritos según el autor en la misma temporada. Esto puede mostrarse también en el propio *El desvanecimiento*, ya que Semprún sugiere en varios momentos de la escritura que la memoria se está reconstruyendo 16 años después de los hechos narrados en 1945, es decir, en el mismo período en que comenzó a escribir *El largo viaje*.

Sin embargo, aunque el contexto de producción sea el mismo, *El desvanecimiento* no tuvo la misma aceptación por parte del público y la crítica literaria, y fue cayendo en el olvido. El mismo Semprún reconoció en una entrevista realizada en 1977¹⁴ que esta obra era una de sus más queridas aunque hubiera sido desvanecida de la palestra pública. Tan querida que gran parte de la temática de *La escritura o la vida recupera* lo que se encuentre en ciernes en *El desvanecimiento*. Ambos textos fueron clasificados como novelas por la crítica literaria de aquella época. *El desvanecimiento* incluso incluyó explícitamente el paratexto “novela” en su portada. Semprún aceptó en la entrevista antes referida y en otros medios de comunicación que ambas eran novelas de ficción que estaban inspiradas en situaciones verdaderas, pero no consideró que fueran obras de carácter autobiográfico, como propone Jaime Céspedes para identificarlas dentro de los géneros literarios¹⁵.

¿Por qué Semprún consideró novelas de ficción lo que a partir de una lectura más actual llamaríamos obras autobiográficas? Una posible respuesta considera el hecho de que antes de la década de los setenta, la autobiografía se definía con criterios más rígidos que la novela, ya que el primero era considerado un género cerrado mientras

¹² También es conocida como literatura del Holocausto, pero, como afirma Agamben, el término es desdichado, ya que su relación con el significado de sacrificio puede justificar la muerte “sine causa de las víctimas de los campos” (Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz* [1998], traducción del italiano de Antonio GIMENO CUSPINERA, Valencia, Pre-textos, 2014, p. 27).

¹³ Jorge SEMPRÚN, *Vivir es resistir*, traducción del francés de Javier ALBIÑANA, Barcelona, Tusquets, 2014, p. 155.

¹⁴ Entrevista a Semprún para el programa A fondo de Radio Televisión Española, emitido el 7 de agosto de 1977.

¹⁵ Jaime CÉSPEDES, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Vol. I : Autobiografía y novela*, Berna, Peter Lang, 2012, p. 53-57. El autor clasifica como obras autobiográficas concentracionarias todas las mencionadas anteriormente porque proponen un pacto de lectura autobiográfico por el que el lector acepta asociar no solamente personaje principal y narrador, sino también a ambos con el autor, a diferencia de su novelística, en la que predomina la narración heterodiegética y el contenido ficcional : *La segunda muerte* de Ramón Mercader, *La algarabía*, *La montaña blanca*, *Netchaiev ha vuelto y Veinte años y un día*.

que la novela era vista como un género abierto. Céspedes define la autobiografía tradicional como un género cerrado que mantiene una correspondencia homogénea entre su caracterización genérica y la realidad de sus obras : “a la autobiografía se la consideraba cerrada en su forma y en su contenido, pues debía ser autodiegética en cuanto a la perspectiva, interna en cuanto a la focalización, retrospectiva en cuanto a la temporalidad y verdadera en cuanto a su materia”¹⁶. Céspedes observa que, en la autobiografía, como en otros géneros, hay una tensión entre tradición e innovación; ésta última entendida como la forma que adopta el relato. Semprún escribió *El largo viaje* y *El desvanecimiento* en un contexto en el que comenzaban a proliferar las memorias, las autobiografías y los testimonios de las víctimas de los regímenes totalitarios, pero también en el que se experimentaban diversas formas de narración. En la literatura del Lager se pueden apreciar dos momentos de escritura que comparten características similares : los textos que fueron escritos inmediatamente después de la II Guerra Mundial y los que se elaboraron posteriormente. El primer grupo de textos comparte una profunda necesidad de dar a conocer al mundo las atrocidades cometidas en los campos de concentración. Sin embargo, el contexto no les favorece, ya que : “Ni víctimas ni victimarios deseaban recordar aquello que los había convertido en una especie de subhombres; a unos en bestias salvajes y asesinas, a los otros en ovejas llevadas al matadero sin siquiera poder levantar la voz”¹⁷. Primo Levi se expresa en el mismo sentido al hablar sobre la “zona gris”, una noción que refiere que en los campos de concentración todas las personas terminarían sintiéndose avergonzadas de sí mismas por haber tenido que participar directa o indirectamente en aquel crimen colectivo :

Es ingenuo, absurdo e históricamente falso creer que un sistema infernal, como era el nacional socialismo, convirtiera en santos a sus víctimas, por el contrario, las degrada, las asimila a él, y tanto más cuanto más vulnerables sean ellas, vacías, privadas de un esqueleto político o moral¹⁸.

Primo Levi refiere que el caso extremo de esta zona gris fue la colaboración forzada de los Sonderkommandos, una escuadra especial que se encargaba del trabajo de los crematorios y que durante ese tiempo que llevaba a cabo esta penosa tarea se alimentaba mejor que el resto de la población, pero al cabo de un tiempo sus integrantes también terminaban en las cámaras de gas para no volverse testigos de los crímenes presenciados. Esta situación de complicidad y de vergüenza colectiva también estaba presente fuera de los campos en la población civil que había sufrido también la guerra y que, de una forma u otra, habrían terminado en la zona gris. En *La escritura o la vida* Semprún relata cómo el teniente Rosenfeld había llevado a un grupo de habitantes de Weimar a conocer Buchenwald por dentro y a que fueran testigos de las atrocidades que se vivieron en el campo durante siete años donde ellos habían sido cómplices testigos de lo que sucedía, por lo menos parcialmente :

Las mujeres –un buen número de ellas– no podían contener las lágrimas, imploraban perdón con gestos teatrales. Algunas llevaban la actuación hasta hacer amagos de encontrarse mal. Los adolescentes se encerraban en un silencio desesperado. Los ancianos miraban hacia otro lado, negándose ostensiblemente a oír lo que fuera¹⁹.

¹⁶ Jaime CÉSPEDES, “Nuevos elementos para el estudio de la autobiografía”, *Revista de investigación lingüística*, vol. 9, 2006, p. 27.

¹⁷ Esther COHEN, *Los narradores de Auschwitz*, México, Fineo, 2006, p. 12.

¹⁸ Primo LEVI, *Los hundidos y los salvados* [1986], traducción del italiano de Pilar GÓMEZ BEDATE, Barcelona, Aleph, 2005, p. 47.

¹⁹ Jorge SEMPRÚN, *La escritura o la vida* [1994], traducción del francés de Thomas KAUF, Barcelona, Tusquets, 2018, p. 95.

Como podemos apreciar, hablar de lo sucedido en la guerra ya era vergonzoso, pero narrar la situación de los campos de concentración resultaba incomodo e innecesario en un ambiente de posguerra en el que cada persona tenía que reconstruir su vida y hacerse cargo de sus propios dolores. En este ambiente de silencio los sobrevivientes de la guerra y de los campos de concentración y exterminio preferían mirar hacia delante en vez de enfrentarse a la vergüenza de exponer sus recuerdos a la colectividad. Ante la necesidad de hablar de lo que se consideraba indecible, de buscar ser escuchados, muchos de los sobrevivientes escribieron en un esfuerzo de construir una memoria, de cumplir con un imperativo ético expresado por medio del testimonio : narrar para darle voz a los que no sobrevivieron, pero también de darle sentido y significado a una experiencia que carecía de referentes hasta ese momento. Bajo esta perspectiva, la idea de relatar los hechos en forma de novela podía contrarrestar el efecto pragmático que se buscaban lograr : convencer a la población de que se estaban narrando situaciones verdaderas y no mentiras o ficcionalizaciones. No en vano casi todos los relatos concentracionarios de este primer grupo ocupan estrategias discursivas como la memoria, las autobiografía y el testimonio : Tadeusz Borowski escribió *Nuestro hogar es Auschwitz* en 1946; Viktor Emil Frankl, *El hombre en busca de sentido* también en 1946; Primo Lévi, *Si esto es un hombre* en 1948; Robert Antelme, *La especie humana* en 1957. Todos estos textos tienen un carácter histórico, están escritos en primera persona del singular, establecen desde un principio un pacto autobiográfico que identifica al autor con el narrador. Los sucesos se relatan de manera lineal, sin juegos temporales, y sus recursos estilísticos sirven para crear fuerza emotiva y para enfatizar aspectos de carácter ético-moral. Las obras autobiográficas tradicionalmente carecían de elementos estilísticos complejos como los que se pueden apreciar en las novelas ficcionales, pues se consideraba que cuanto más sencilla y clara fuera su exposición mayor correspondencia con la verdad lograrían tener. También porque la autobiografía tradicional se entendía como un ejemplo moral-didáctico para su público receptor. En el mismo sentido, se sugería contar la historia de principio a fin, y no generar saltos en los tiempos del relato. La autobiografía es un género introspectivo que relata el pasado desde el tiempo presente. En cambio, en los relatos ficcionales la trama puede establecerse desde distintas posiciones temporales.

El segundo momento de escritura que se aprecia en esta literatura se conoce también como la era del testimonio, que a partir del proceso de Eichmann en 1961 tuvo una gran producción²⁰. En esta escritura se siguen conservando los elementos que a la larga van a caracterizar este tipo de relatos, como su carácter referencial, su contundencia histórica, su sentido de denuncia, su fuerza como testimonio, su búsqueda explicativa, su impacto emocional y, por supuesto, las problemáticas y temáticas tratadas : su carácter verdadero, su fuerza histórica, su sentido de denuncia, su contundencia como testimonio o su búsqueda explicativa, entre otros. Pero hay cambios en las formas de expresar la experiencia vivida y en la forma de tratar los temas. Estos textos más tardíos realizan valoraciones sobre una serie de problemáticas derivadas de la distancia temporal, donde el esfuerzo de recordar es mayor. Uno de estos cambios es la incorporación de la novela y de los recursos literarios como formas no sólo de expresión, sino también de configuración del relato : en 1962 Joaquim Amat-Piniella escribió *K. L. Reich*; en 1963 Semprún publicó *El largo viaje*; en 1975 Imre Kertész publicó su novela *Sin destino*; en 1987 Aleksandar Tišma *El Kapo*, por mencionar algunos ejemplos. Si bien las primeras autobiografías y testimonios fueron elaborándose en un contexto de silencio e incluso de rechazo, los textos que se originan en un segundo momento de producción fueron enriqueciéndose con las investigaciones sobre los campos que se

²⁰ E. COHEN, *op. cit.*, p. 12.

realizaron desde distintas áreas de conocimiento y que, a la larga, se convirtieron en documentos históricos fundamentales para comprender el fenómeno. Desde el pensamiento filosófico, por ejemplo, tenemos las reflexiones de Theodor Adorno en *La personalidad autoritaria* escrito en 1951, también en ese año Hannah Arendt publicó *Los orígenes del totalitarismo*, y en 1963 *Eichmann en Jerusalén*. Estos relatos también se enriquecieron a partir de un diálogo explícito o implícito con los textos que se escribieron inmediatamente después de la II Guerra Mundial. Esta situación también se puede apreciar en el caso de un mismo autor que escribió en diferentes momentos sobre su experiencia, por ejemplo en *Si esto es un hombre*, de 1947, el tono usado por Primo Levi es más anecdótico, ya que relata la vida cotidiana dentro de Auschwitz; en *La tregua*, de 1963, el relato se apoya en datos e investigaciones realizadas por el autor que van más allá de su experiencia concreta; y en 1986 publica *Los hundidos y los salvados*, donde realiza una profunda reflexión filosófica acerca de las dimensiones éticas del testimonio. En el caso de los relatos concentracionarios de Semprún, se puede apreciar la ausencia de esta primera fase del testimonio que denuncia de manera anecdótica y directa la experiencia vivida. La distancia temporal hace que el tema central de sus reflexiones no sea ya su vivencia en sí misma en Buchenwald, sino la memoria del campo, el peso que le genera en su vida, sus implicaciones psicológicas éticas y políticas, y cómo el recuerdo se debate entre las posibilidades de la escritura o el olvido, a las que vincula también la vida y la muerte.

Entre autobiografía y autoficción : *El largo viaje y El desvanecimiento*

Los textos que se clasifican dentro de la literatura del Lager han contribuido, junto con otras producciones literarias del siglo XX, a la modificación de los parámetros con los que tradicionalmente se definían los géneros y subgéneros. La división tajante entre autobiografías y novelas, entre relatos históricos y ficcionales es cuestionada ante la gran producción de textos que entrecruzan sus horizontes. En la autobiografía, por ejemplo, la relación unívoca entre el relato y su referente específico en la realidad queda en entredicho por varias razones, entre las que se destacan la concepción misma del sujeto como ser cambiante y su capacidad interpretativa. Con el advenimiento de la modernidad, el sujeto se fue definiendo como una entidad única, homogénea, racional y consciente de sí misma. Sin embargo, en el siglo XX las investigaciones en diversos campos del conocimiento como las filosofías existencialistas, las hermenéuticas, las mismas teorías del sujeto, las psicologías sociales, los psicoanálisis y las antropologías simbólicas proponen al sujeto como un organismo heterogéneo, en constante transformación, que, para poder construir su realidad y, sobre todo, construirse a sí mismo, realiza un trabajo de interpretación.

Definir la autobiografía por su relación unívoca entre lo que se cuenta y los hechos tal como sucedieron es ignorar todos estos avances en la forma de pensar y caracterizar al sujeto. Existen una serie de problemas teóricos y epistemológicos propios de los relatos autobiográficos, como su relación con la veracidad, la memoria y el olvido, la fidelidad, el engaño hacia sí mismo, las ilusiones retrospectivas, los falsos recuerdos, las memorias heridas o las falsas creencias, entre otros aspectos.

Sin embargo, para Manuel Alberca, estos elementos no alteran su carácter autobiográfico mientras exista la intención de contar una historia verídica. Los términos narración y ficción no son equiparables según el autor. “Hombre-relato” no es sinónimo de “hombre-mentira”. ¿Cuál sería entonces la diferencia entre narración y

ficción en sentido estricto? La narración es la forma como componemos un relato, le damos forma, sentido y propiedad. La expresión “hombre-relato” nos acerca a la idea de que el ser humano no es transparente y nunca llega a conocerse directamente, sino que lo hace por las mediaciones que despliega en su lenguaje, imágenes, símbolos y relatos. En este sentido, como expresa Ricœur, todos somos lectores y escritores de nuestra propia existencia. La ficción o la invención literaria es una operación que realiza el autor para imaginar y construir otras realidades que quedan como mundos posibles en el universo del “como si” de la literatura (aunque su material provenga de la realidad). Por eso, para Aristóteles la literatura estaba más cerca de la filosofía que de la historia, ya que, mientras esta última trata lo que fue, la literatura trata lo que puede o pudo ser. Para Manuel Alberca, la ficción o la invención literaria es una operación consciente y deliberada, que necesita de la voluntad de su autor. Sergio Blanco comenta que ante el pacto de verdad de la autobiografía se antepone el pacto de mentira de la novela, donde la identidad entre el personaje principal, el narrador y el autor del texto no se corresponden, pero también donde los personajes y situaciones son asumidas por el lector como algo inventado perteneciente al universo del “como si”.

En este contexto, Phillipe Lejeune propuso en 1973 el concepto de “pacto autobiográfico”²¹ como elemento principal para clasificar la autobiografía desde las señales del propio texto, y no a partir de su estatuto ontológico con la realidad. En 1977 Dubrovsky introdujo el término “autoficción”, que será retomado por la teoría literaria al ser considerado como el cruce entre un relato real de la vida del autor (es decir, una experiencia vivida por éste) y un relato ficticio²². En la autoficción hay una utilización de datos biográficos auténticos junto a otros inventados, la unión de hechos comprobables con otros incomparables, el encuentro de personas verdaderas con personajes ficticios. Se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser vistas como autobiografías que se presentan como novelas. Entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco existe un amplio repertorio de relatos que no son ni lo uno ni lo otro. La autoficción propone un pacto ambiguo para los relatos que, por su constitución mixta autobiográfica y novelesca o por sus dispositivos narrativos, hacen de las posibles dudas e indecisiones interpretativas un argumento central²³. En la literatura, afirma el autor, el escritor no tiene por qué aguantar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad. La autoficción incluso se puede definir como un subgénero de la autobiografía en el sentido de que el autor habla de sus propias experiencias, pero al mismo tiempo añade acontecimientos o personajes inventados. El largo viaje y El desvanecimiento fueron publicadas casi una década antes de que Lejeune propusiera el pacto autobiográfico y de que Dubrovsky formulara el término “autoficción” para referirse a un género literario mixto.

En un contexto donde las fronteras entre la novela y la autobiografía estaban todavía muy marcadas, Semprún tomó la decisión de comunicar su experiencia en Buchenwald por medio de la novela²⁴, utilizando una serie de recursos propios de este género. En primer lugar, el uso de personajes inventados. El chico de Semur, por ejemplo, es un personaje creado por Semprún para generar una estrategia dialógica, pero también funciona como su propio alter ego al proyectarlo como un joven partisano dispuesto a

²¹ El pacto autobiográfico es un acuerdo de verdad que establece el autor con el lector por medio de ciertas señales en el texto. El elemento fundamental de este pacto es la identidad que se establece entre el personaje principal, el narrador y el autor del texto.

²² S. BLANCO, *op. cit.*

²³ M. ALBERCA, *op. cit.*

²⁴ Michèle TOURET, “Jorge Semprún, le témoin inventif”, in Marc DAMBRE *et al.* (eds.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 103-114.

defender su patria en contra del fascismo. Un joven que además proviene de Semuren-Auxois, un pequeño pueblo donde Semprún colaboró en los maquis. Michèle Touret considera que este personaje es una réplica de sí mismo, con el que forma físicamente un bloque. Se encuentran cerca, conocen a las mismas personas y los mismos lugares, comparten la misma experiencia de resistencia. Este personaje también le sirve a Semprún para establecer simbólicamente su propia muerte al momento de llegar a Buchenwald, para marcar un antes y un después de la experiencia del campo de concentración, pero también para sentirse acompañado durante el viaje :

Inventé al chico de Semur para hacerme compañía, cuando rehice este viaje en la realidad soñada de la escritura. Sin duda para ahorrarme aquella soledad que había sido la mía, durante el viaje real de Compiègne a Buchenwald. Inventé al chico de Semur, inventé nuestras conversaciones : la realidad suele precisar de la invención para tornarse verdadera²⁵.

En *El largo viaje* también se pueden encontrar situaciones o recuerdos que propiamente el autor no vivió pero de los que se enteró ya fuese por otros testimonios o por sus propias investigaciones. Esta incorporación de diálogos, ideas o situaciones vividas por otras personas y adjudicadas en la historia al personaje principal, lejos de ser considerado como un elemento para desautorizar el carácter referencial del relato, contribuye a construir y conservar la memoria colectiva. Otra característica importante que esta obra retoma de la ficción es el manejo de los tiempos en sus formas de analepsis y prolepsis. Semprún no relata su experiencia en forma cronológica, sino por medio de saltos que van hilando el recuerdo. Pero lo interesante es que en *El largo viaje* Semprún también buscó expresar la forma de la autobiografía para ser más fiel al carácter testimonial de su relato como parte fundamental de la literatura del Lager : el texto está escrito en primera persona; el nombre del personaje principal, Gérard, es uno de los pseudónimos reales de autor; la trama tiene una correspondencia directa con un fenómeno histórico del que el lector infiere que el texto mantiene una relación directa con la realidad, y posee una dimensión biográfica que es el sustento de todo el relato; se establece desde el principio una identidad entre el personaje principal, el narrador y el autor del texto.

En varias ocasiones Semprún deja explícito que el narrador es también el escritor que está recordando a través de su personaje principal. Por ejemplo, en el pasaje en el que el tren se detiene en un pueblecito en el valle del Mosela, Gérard establece una reflexión sobre la libertad y la sensación de sentirse preso. Asegura sentir una tristeza física que se hace violenta e intolerable, entonces toma la palabra el escritor:

Quizá no debiera hablar más que de esta gente que pasea y de esta sensación, tal como ha sido en este momento, en el valle del Mosela, para no trastornar el orden del relato. Pero esta historia la escribo yo, y hago lo que quiero²⁶.

Casi al final de este pasaje vuelve a mostrar su presencia como autor : “Durante dieciséis años he intentado olvidar este viaje, he olvidado este viaje sabiendo perfectamente que un día tendría que rehacerlo”²⁷. También como autor Semprún establece una identidad con su personaje principal : “Tengo veinte años, puedo todavía permitirme el lujo de escoger en mi vida lo que asumiré y lo que rechazo. Tengo veinte años,

²⁵ J. SEMPRÚN, *La escritura o la vida* [1994], *op. cit.*, p. 280.

²⁶ Jorge SEMPRÚN, *El largo viaje* [1963], traducción del francés de Jacqueline CONTE y Rafael CONTE, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 26.

²⁷ *Ibid.*

puedo borrar de mi vida muchas cosas. Dentro de quince años, cuando escriba este viaje, ya no será posible”²⁸. El marco narrativo de esta obra es el trayecto en tren que Gérard realiza como deportado desde la estación de Compiègne hasta Buchenwald en compañía de un joven que conoce en la estación y que sólo nombra como el chico de Semur.

La idea de viaje también hace referencia a la distancia temporal entre el momento del recuerdo y el de su escritura 16 años después. Pero también habla de situaciones anteriores a su ingreso en Buchenwald, sobre todo de su experiencia como parte de la resistencia francesa en la que participó previo a su detención. Céspedes afirma que “Semprún pretendía ya con la publicación de esta obra un reconocimiento como antiguo resistente que había esperado veinte años para reclamar”²⁹. La identidad narrativa que construye *El largo viaje* es la de un joven combatiente de veinte años que, por pertenecer a la resistencia francesa en contra del fascismo, fue deportado a Buchenwald. En esta imagen heroica el autor se proyecta como un exiliado español, comunista, de fuertes convicciones políticas, que ha sido deportado a consecuencia de su propio ejercicio de la libertad y no porque la vida lo haya llevado a esa dirección como a una inmensa mayoría de población que la vorágine los empujó a compartir ese éxodo a los campos de concentración.

Para Céspedes el contexto de producción y publicación del libro puede explicar la imagen pública que el autor construye de sí mismo en el texto, ya que en 1963 está viviendo una ruptura con el PCE y quiere establecer una distancia colocándose en un espacio temporal más lejano como resistente en Francia y deportado durante la II Guerra Mundial, ya que la imagen que proyecta de sí en el texto lo avala como ex-combatiente, exresistente y exdeportado³⁰. Resulta llamativo que en esta obra, cuando Semprún hace referencia a aspectos más íntimos, dolorosos, que lo comprometen emocionalmente, establece un distanciamiento con relación a su personaje. Podemos apreciar, por ejemplo, que, una vez que el chico de Semur ha muerto y el tren llega a su destino, toda la narración se vuelve extradiegética, contada en la tercera persona, produciéndose un efecto estético de distanciamiento. Semprún se mira a sí mismo como un personaje en una escena casi cinematográfica.

Avanza con pasos acompasados por esta avenida brillantemente iluminada, en la nieve del invierno que comienza, y habrá todo un invierno después de este invierno que comienza. Mira las águilas y los emblemas que se suceden sobre las altas columnas de granito³¹.

Una serie de intensos recuerdos pasan por la mente de Gérard que, al entrar al campo, sólo tiene el pensamiento de abandonar el mundo de los vivos.

Cuatro años después Semprún publicó *El desvanecimiento*, aunque el mismo autor declaró que esta obra ya estaba casi terminada cuando publicó *El largo viaje*, así que podemos considerarlas como dos textos hermanados que compartieron más o menos el mismo tiempo y proceso creativo. Para la realización de esta obra, Semprún también decidió emplear el género de la novela, pero a diferencia de *El largo viaje*, donde hay elementos propios de la construcción de las novelas y otros muy definidos de las autobiografías, en este relato hay más elementos que caracterizan a la ficción narrativa. Por

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ J. CÉSPEDES, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Vol. I : Autobiografía y novela*, op. cit., p. 59.

³⁰ *Ibid.*, p. 57.

³¹ J. SEMPRÚN, *El largo viaje* [1963], op. cit., p. 228.

ejemplo, el narrador es extradiegético, la historia está escrita en tercera persona, el protagonista es un año más joven que Semprún y, para reafirmar su estatuto, en las primeras páginas del libro se imprime el paratexto de novela. El relato nos habla de un joven excombatiente que acaba de regresar de Buchenwald y que se encuentra en el proceso de asimilación de la vida civil en la posguerra. Sufre un accidente en una estación del tren en París provocándose una amnesia temporal que sirve como pretexto para activar sus recuerdos, algunos sobre Buchenwald, pero principalmente del momento previo a su deportación en el período que estuvo preso en Auxerre por parte de la Gestapo. También introduce recuerdos posteriores al momento de su accidente que se manejan en forma de prolepsis. Su viaje a Ascona unos meses después de su regreso del campo representará uno de los pasajes más importantes de esta obra porque en ese lugar Manuel decidió dejar de escribir y olvidar su experiencia en Buchenwald para volver a vivir. Semprún relatará ampliamente esta decisión en *La escritura o la vida*.

Mediante algunos recuerdos, Manuel hace un rodeo por la memoria que le sirve para desentrañar un estado emocional profundamente devastador tras su regreso de Buchenwald, lo que lo precipita a un intento de suicidio aventándose a las vías del tren, pero no como una decisión consciente sino como un pasaje al acto, por lo que en el relato queda la ambigüedad de si fue un accidente o un intento de suicidio³². Este accidente ocurriría tres meses después de su repatriación de Buchenwald. Posterior a este desvanecimiento, Manuel abandona París y se dirige a Suiza para tomar un descanso. En este lugar se enfrenta al dilema de hundirse en el recuerdo de la muerte o dar vuelta a la hoja y olvidarse del pasado.

Si *El desvanecimiento* puede apreciarse como una versión previa de *La escritura o la vida*, en su sentido inverso *La escritura o la vida* sería la continuación de *El desvanecimiento* en cuanto a las temáticas que tratan ambos textos. En *La escritura o la vida* Semprún reflexiona ampliamente sobre la profunda ambivalencia que se le presentaba al tratar de escribir sobre Buchenwald, pues, por una parte, sentía una necesidad, un deber por dar testimonio de lo que había sucedido, y, por otra, su recuerdo le causaba un profundo dolor que lo precipitaba a la muerte. En *El desvanecimiento* este malestar está elaborado con la imagen de la nieve, que se vuelve el detonador de varios recuerdos muy significativos en su vida. Desde el comienzo Manuel se pregunta “por qué hay tanta nieve en su memoria, masas de nieve crujiente en su insomnio”. Trata de recordar por qué esa nieve es inquietante, pero no lo consigue. Otros sucesos relacionados con la nieve llegan a su memoria, pero no el que él está buscando. Después realiza el viaje a Suiza y, estando en la habitación de su compañera Lorène, mientras contempla el paisaje, empieza a tener sensaciones muy intensas. La exterioridad de las cosas, su realidad ontológica, lo abruma, y, de pronto, el recuerdo de aquella nieve se hace presente en su memoria : es la nieve del 1 de mayo de 1945 en la plaza de la Nation en París tras su llegada de Buchenwald la que buscaba recordar. El sentimiento expresado es sublime, patriótico, ha terminado la guerra, la nieve que cae en la plaza es un símbolo del final del invierno. Empieza la primavera y con ello el triunfo de la libertad.

Sin embargo, esa nieve del 1 de mayo de 1945 en la plaza de la Nation que recuerda Manuel en Ascona encubre un recuerdo más antiguo en esa misma plaza : el 1 de mayo pero de 1939, cuando un puñado de exiliados españoles se manifestaban en un ambiente de derrota, tras el final de la Guerra Civil Española, quienes eran para Manuel

³² El pasaje al acto es una acción que introduce un corte en lo real allí donde no operó un corte simbólico, ningún mediador simbólico. Estas acciones incluyen automutilaciones y actos suicidas.

“los restos que deja en la playa un mar al retirarse”³³. La nieve en este caso ha servido de hilo conductor entre dos recuerdos conectados por su contenido : un primero de mayo, siendo un adolescente, comprende que su exilio no tiene retorno, que su mundo ha cambiado definitivamente. Otro primero de mayo regresa de Buchenwald, en lo que él considera un exilio de la vida o un transitar por la muerte. En ambos casos hay una marca de extranjería : en el primero un exilio político, en el segundo un destierro de la vida. En *La escritura o la vida* Semprún vuelve a este pasaje, incluso reproduce partes enteras del texto, pero a medida que lo hace también va aumentando información, adentrándose y ampliando el recuerdo en un esfuerzo por hacerlo más transparente. Por ejemplo, en *El desvanecimiento*, cuando Manuel va a encontrarse con Laurence en la estación del tren, recuerda una noche previa en la que, sin ningún motivo, había abandonado la cama y la habitación de su compañera para salir huyendo. Al comentarle su viaje a Suiza, comienza un diálogo en el que el centro de la reflexión es la muerte. Manuel habla de ella desde una perspectiva teórica filosófica a partir del pensamiento de Wittgenstein, generando lejanía con relación a sus sentimientos y emociones. Sin embargo, en el momento de despedirse de Laurence, el narrador describe a Manuel en un estado de devastación : “se mantiene de pie por puro milagro : esta reventado, vacío, por aquella noche sin sueño, después de tantas noches sin sueño. Ha alcanzado ya un umbral. Todo giraba sobre la muerte”³⁴.

En *La escritura o la vida* Semprún revela que la causa de esas noches de insomnio eran provocadas por sueños recurrentes en los que se volvía a encontrar en Buchenwald. Lo más fuerte de esa experiencia era el hecho de sentir que lo cotidiano era estar en ese lugar, mientras que lo terriblemente doloroso era despertar y encontrarse en ese otro espacio que significaba el mundo exterior, el regreso a la normalidad : “Pero el despertar no tranquilizaba, no borraba la angustia, sino todo lo contrario. La agravaba, transformándola. Pues la vuelta al estado de vigilia, al sueño de la vida, era terrorífica en sí misma. Que la vida fuera un sueño, tras la realidad radiante del campo, era lo que resultaba terrorífico”³⁵. En *El desvanecimiento* Manuel y Laurence sostienen un diálogo entrecortado sobre la muerte que termina en la incomunicación : “ni Laurence tiene medios para plantear su pregunta, ni Manuel los tiene para elaborar su respuesta”³⁶. En *La escritura o la vida* Semprún relata una vez más la imposibilidad de hablar de la muerte con su pareja sentimental, llamada Odile. Sin embargo, ahora esta imposibilidad para comprender la experiencia la extiende a las demás personas : “¿Pero estuvo alguien disponible, en nuestro entorno, en aquellos momentos del regreso, para prestar un oído incansable y mortal a las voces de la muerte?”³⁷. Aunque este texto está escrito en tercera persona, hay ciertos pasajes en los que se cambia abruptamente a la primera persona, creándose una identidad entre el personaje y el narrador. Apreciemos un ejemplo:

La culata de la pistola automática había caído sobre él y, al instante, se le habían llenado los ojos de sangre en su rostro. Me acuerdo de aquel sabor a sangre, piensa, y me acordaba realmente de aquel olor a sangre, no era ninguna alucinación. Primero me dieron un golpe en la nuca, tal vez un porrazo³⁸.

³³ Jorge SEMPRÚN, *El desvanecimiento* [1967], traducción del francés de Javier ALBIÑANA, Barcelona, Planeta, 1979, p. 142.

³⁴ *Ibid.*, p. 62.

³⁵ J. SEMPRÚN, *La escritura o la vida* [1994], *op. cit.*, p. 171.

³⁶ J. SEMPRÚN, *El desvanecimiento* [1967], *op. cit.*, p. 62.

³⁷ J. SEMPRÚN, *La escritura o la vida* [1994], *op. cit.*, p. 173.

³⁸ J. SEMPRÚN, *El desvanecimiento* [1967], *op. cit.*, p. 33.

Este pasaje continúa desarrollándose en primera persona. Lo más significativo es que el narrador ha tomado la voz como protagonista para tratar ampliamente un tema muy personal, en este caso el problema de la tortura. En *El largo viaje* Semprún pasa de la primera persona a la tercera para tratar la parte más dolorosa del relato : la llegada a la estación de Buchenwald. En un sentido inverso, en *El desvanecimiento* pasa de la tercera a la primera persona para narrar un recuerdo tan íntimo. Esta identidad entre el narrador y el personaje principal nos pone de nuevo en la tesitura de la autobiografía, sobre todo porque muchas de las situaciones que se relatan ya habían sido señaladas en *El largo viaje*, por lo que sus primeros lectores ya tenían mayores elementos para identificar el carácter autobiográfico de la novela. Pero, una vez más, Semprún retoma un pacto de ficción al comentar por medio del narrador que Manuel “morirá sólo dieciséis años más tarde, en circunstancias que quedaron oscuras, incluso para sus allegados, para él mismo también”³⁹. En este caso, si el personaje muere, se rompe la identidad con el narrador porque se perciben como diferentes. Sin embargo, al indicar que su muerte se dará dieciséis años después, podemos como lectores asumir que ésta es una muerte simbólica que marca un antes y un después en su escritura.

Una vez formada la identidad entre el narrador y el personaje principal, se establece también la del escritor y el narrador, pero no explícitamente como en *El largo viaje*, donde el autor habla de su propio proceso de escritura, sino por medio de indicios más encubiertos : “Hoy, veinte años después del mes de agosto al que se alude en este relato, sé que Manuel ha muerto”⁴⁰. Aquí también el narrador se identifica con el personaje principal y aprovecha para recordar sucesos posteriores al narrado en el momento del accidente. El narrador también se identifica con el autor del texto que no desaprovecha para hablar desde su momento de escritura. Lo interesante de esta propuesta es que, tras la aparente ficción, se establece una vez más un pacto autobiográfico porque los sucesos relatados ya habían sido retomados en *El largo viaje*, y también se conocía más de la propia vida del autor. Semprún afirmó además que todo lo acontecido en *El desvanecimiento* es verdadero a diferencia de *El largo viaje*, donde se incorpora también la ficción⁴¹.

Conclusión

Los elementos de autoficción identificados en *El desvanecimiento* y en *El largo viaje* sirven para organizar y disponer de mejor manera los relatos: los huecos de la memoria, las omisiones, las ambivalencias e incluso los aspectos de la experiencia que el autor no desea que se sepan tal y como sucedieron. Estos elementos son encubiertos por situaciones o figuras ficcionales, que no crean por ello una historia ficcional en sí misma porque los dos textos mantienen la fuerza de su testimonio. Estos elementos de autoficción funcionan también para ayudar a construir la identidad narrativa que Semprún quiere proyectar. Finalmente, hay una buena parte de los emociones y deseos que Semprún explora a nivel de su escritura para proponer diversas realidades según su imaginación o para atenuar el dolor de las experiencias vividas, como el mismo Semprún afirmaba cuando hablaba de estos dos textos.

³⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁴¹ J. SEMPRÚN, *La escritura o la vida* [1994], *op. cit.*, p. 48-50.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz* [1998], traducción del italiano de Antonio GIMENO CUSPINERA, Valencia, Pre-textos, 2014.
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* [2007], Madrid, Biblioteca nueva, 2013.
- BLANCO, Sergio, *Autoficción. Una ingeniería del yo*, Punto de Vista Editores, 2018.
- CÉSPEDES, Jaime, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación, vol. I : Autobiografía y novela*, Berna, Peter Lang, 2012.
- , “Nuevos elementos para el estudio de la autobiografía”, *Revista de investigación lingüística*, vol. 9, 2006, p. 25-39.
- COHEN, Esther, *Los narradores de Auschwitz*, México, Fineo, 2006.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 2016.
- LEVI, Primo, *Los hundidos y los salvados* [1986], traducción del italiano de Pilar GÓMEZ BEDATE, Barcelona, Aleph, 2005.
- RICŒUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido* [2000], traducción del francés de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- , *Sí mismo como otro* [1990], traducción del francés de Agustín NEIRA, México, Siglo XXI, 2003.
- , *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* [1983], traducción del francés de Agustín NEIRA, México, Siglo XXI, 2000.
- SEMPRÚN, Jorge, *Vivir es resistir*, traducción del francés de Javier ALBIÑANA, Barcelona, Tusquets, 2014.
- , *La escritura o la vida* [1994], traducción del francés de Thomas KAUF, Barcelona, Austral, 2018.
- , *El desvanecimiento* [1967], traducción del francés de Javier ALBIÑANA, Barcelona, Planeta, 1979.
- , *El largo viaje* [1963], traducción del francés de Jacqueline CONTE y Rafael CONTE, Barcelona, Tusquets, 2004.
- TOURET, Michèle, “Jorge Semprún, le témoin inventif”, in Marc DAMBRE *et al.* (eds.,) *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 103-114.