

LA POLIFONÍA DEL UNIVERSO CONCENTRACIONARIO EN *EL LARGO VIAJE* DE JORGE SEMPRÚN

POLYPHONY OF THE CONCENTRATIONARY UNIVERSE IN *EL LARGO VIAJE* BY JORGE SEMPRÚN

MARCELO URRALBURU

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: En este trabajo de investigación abordamos los mecanismos narrativos de la novela *El largo viaje* (1963), escrita por Jorge Semprún a modo de cierre vital de su experiencia en el campo de concentración nazi de Buchenwald. De esta manera, identificamos dos elementos fundamentales en la estructuración de la novela y que tienen una dimensión funcional insoslayable: las trampas de la memoria y la clandestinidad en el exilio. Cada uno de ellos, además, orientados hacia desvirtuar continuamente cualquier sentido único o cualquier certeza irrevocable. Por así decirlo, todas las categorías de las *escrituras del yo* se cumplen en esta magnífica novela, pero Semprún consigue dar un paso más allá. Su potencia literaria

radica en la construcción de una narración memorialística, autobiográfica y en diferentes grados ficcional, pero convirtiendo dicha experiencia literaria en una realidad compartida y polifónica en el marco de la experiencia concentracionaria. En definitiva: el uso de la fragmentariedad desde el polo de la emisión del discurso, así como el empleo de la técnica del collage narrativo, no son estrictamente semprunianos, como es natural. Pero sí destacan en esta obra por tener una configuración todavía moderna y marcada por las vicisitudes históricas de toda una generación europea.

Palabras clave: literatura concentracionaria; polifonía; autobiografía; memoria; olvido.



Abstract: In this research we tackle the narrative mechanisms of the novel *Le Grand Voyage* (1963), written by Jorge Semprún as a vital closure of his experience in the Nazi's concentration camp of Buchenwald. In this way, we identify two fundamental elements in the novel's structure and which have an unavoidable functional dimension: the traps of memory and the secrecy in exile. Each of them, moreover, oriented towards continually distorting any single meaning or any irrevocable certainty. In other words, all the categories of the scriptures of the self correspond in this magnificent novel, but Semprún manages to go a step further. Its literary

power lies in the construction of a memorial, autobiographical and different fictional storytelling, but turning said literary experience into a shared and polyphonic reality within the framework of the concentration experience. In short: the use of fragmentarity from the pole of speech issuance, as well as the use of the narrative collage technique, are not strictly Semprunian, as is natural. But they do stand out in this work for having a still modern configuration, marked by the historical vicissitudes of an entire European generation.

Keywords: concentration camp's literature; polyphony; autobiography; memory; oblivion.

La prodigiosa memoria del escritor español Jorge Semprún (1923-2011) le permitió sobrevivir durante su vida en clandestinidad, ya que nunca dejó pruebas de su relación con el Partido Comunista por escrito, nunca utilizó agenda o bloc de notas: su memoria vertebró su narrativa a todos los niveles. La memoria fue para el escritor una parte de sí mismo con la que reconciliarse, su condena y su salvación. Solo a través de la memoria —y del olvido— fue capaz de escribir su historia, la de su experiencia como prisionero en el campo de concentración alemán de Buchenwald.

La literatura concentracionaria, aquella que escribieron los supervivientes de los campos de concentración, ya fuera en la Alemania nazi, en los gulags soviéticos o en la España franquista, está inevitablemente marcada por la necesidad de reconciliarse con el pasado, más o menos lejano, pero también por la necesidad de comunicarse con el otro, de encontrar en la voz propia la voz de muchos individuos y de llegar a otros muchos con ella.

Escritura y olvido

En su ensayo *La escritura o la vida* (1994), publicado treinta y un años después de *El largo viaje* (1963), Semprún quiso reflexionar en torno a los escritores que, como él, tuvieron que aprender a convivir con el recuerdo de los campos de concentración; aquellos que buscaron en la literatura un refugio para con-

ciliar un trauma insoportable con toda una vida aún por delante. La preocupación por este asunto no le sobrevino sin motivo, en 1987 se suicidó el escritor italo-sefardí Primo Levi, autor de *Si esto es un hombre* (1947). Por qué se suicidó cuarenta y dos años después de su liberación, disfrutando ya del éxito de sus libros y de una vida aparentemente tranquila sigue siendo objeto de duda; pero para Semprún fue la sensación de no haber sido capaz de comunicar su experiencia en los campos, tener que convivir con un pasado que no podía superar. Lo que nos interesa ahora nos mueve a recuperar su clasificación de los supervivientes de los campos entre “los que callan” y “los que cuentan” (citado en Fernández, 2004: 77) su historia como forma de cerrar el capítulo más trágico de una vida para siempre marcada.

En los campos de concentración, al contrario de lo que se podría pensar, la literatura funcionaba para los presos como una manera de evadirse de su realidad terrible; en sus ratos de descanso leían cuentos, componían poemas o se entregaban a actividades culturales, como fue el caso de la escritora Margarete Buber-Neumann y Milena Jesenká, en Ravensbrück. El propio Semprún compondría, según él mismo, el poema *La rêve ancien* en Buchenwald. De modo que la escritura sirvió como forma de evasión dentro de los campos y, ya fuera de ellos, casi como método terapéutico y de normalización, aunque no todos los que “contaron” lo hicieron de la misma forma, ni se dieron la misma prisa por hacerlo. Jorge Semprún y Bruno Apitz (*Sobreviviendo entre lobos*, 1958), pertenecen a un tipo de escritores concentracionarios que se distingue por tardar muchos más años, décadas incluso, en escribir sobre su internamiento. Al otro lado estarían escritores como Primo Levi o el catalán Joaquim Amat-Piniella (*K. L. Reich*, 1946, publicada en 1963), quienes escribieron casi inmediatamente después de su liberación.

De todo esto habla ya Semprún en *El largo viaje*, en varias ocasiones introduce las ideas sobre la necesidad de ese espacio de tiempo y de reconciliación que en su caso se prolongó por quince años hasta que se vio capaz de contarlo; en *La escritura o la vida* lo explica en estos términos:

Escogí una larga cura de afasia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para sobrevivir. Así como la escritura liberaba a Primo Levi del pasado, apaciguaba su memoria, a mí me hundía otra vez en la muerte, me sumergía en ella (1997: 268).

Jorge Semprún no veía en la escritura la posibilidad de una conciliación, como sí hicieron otros —no siempre con éxito—; tuvo que elegir entre contar su historia o aprender a vivir con ella, y eso fue lo que se vio obligado a hacer antes. Siempre supo el escritor que en algún punto

retomaría —la idea de escribir su novela sí fue inmediata a su liberación—, sabía que tendría que comunicar su experiencia, pero era antes necesario para él, como para Europa, un periodo de transición a la normalidad. Por esto fue que Semprún

eligiera para su novela, de la que hablaremos seguidamente, una narración construida fundamentalmente de recuerdos, la memoria es el material con el que crea su libro.

En resumidas cuentas, dentro de la literatura concentracionaria debemos identificar un tipo de escritor superviviente que escribe para olvidar, para poder rehacer sus vidas a partir de la escritura; y otro tipo de escritor que necesita olvidar para poder escribir, aquellos que, antes de publicar su libro —porque el conflicto se plantea en la socialización de una historia, no en su redacción—, deben aprender a convivir con su pasado. Según de qué manera el superviviente se acerque a la literatura para expresar su trauma, esto comportará cambios insoslayables en la forma en que sus libros serán concebidos; no ya solo por su conflicto íntimo, sino por la perspectiva histórica que adquirirá el fenómeno en los años 50 o 60.

Los ejes narrativos de *El largo viaje*

Dos son los ejes narrativos desde los que se articula *El largo viaje*, y podemos extenderlo tanto al nivel del discurso como del contenido, así como a la propia escritura y a la identidad del escritor; en cierto modo, la condición de novela autobiográfica —o autobiografía novelada— abre un espacio de confluencia de todos los múltiples planos de significación de la obra literaria, inaugura una relación de solidaridad entre el autor, el narrador, el personaje y el propio proceso escritural. Estos dos ejes serían, pues, la memoria como recurso narrativo y como espacio de la ficción, y la condición del escritor como sujeto clandestino, tanto por razones personales como por cuestiones estéticas y literarias.

a. La memoria como espacio y tiempo creativos

La memoria en la novela de Jorge Semprún no se traduce únicamente como una manera de construir su relato mediante secuencias apenas diferenciadas, sino que forma parte del origen mismo de la novela y de su poética creativa. En no pocas ocasiones relató el escritor la anécdota que acompaña a la publicación de su novela: durante su estancia clandestina en Madrid en 1960, su anfitrión, el superviviente del campo de Mauthausen, Manuel Azaustre, le relataría de manera deshilvanada y caótica sus experiencias concentracionarias —en ese momento él no sabía que Semprún también era un superviviente— y esto fue lo que empujaría a Semprún a empezar a escribir la novela que había prácticamente imaginado desde 1945, si no antes:

En fin de cuentas, fueron sus relatos, por muy confusos y prolijos que a veces me parecieran, los que avivaron mi memoria adormilada de toda aquella época de Buchenwald (2002: 212).

Fueron necesarios quince años para que Semprún pudiera y quisiera contar su experiencia concentracionaria, y lo hizo bajo las claves estructurales de la memoria. No solo por decisión formal, sino porque la propia historia se le mostraba en episodios dispares y recuerdos entremezclados, a los que añadiría un velo ficcional que dotaría de una mayor coherencia y verosimilitud a la historia. La organización memorialística de su novela parece, en parte, consecuencia de una amnesia experiencial —término que él mismo emplearía para referirse a aquellos años—, derivada de su afasia, y de un ejercicio posterior de recuperación inevitablemente marcado por el tiempo. Sus recuerdos nos llegan alterados, filtrados por el paso de los años, las conversaciones con otros supervivientes, su subjetividad personal y los propios aspectos textuales de su novela. La novela se plantea como un espacio de reflexión también sobre la memoria:

Hoy, diecisiete años después de aquel viaje, cuando recuerdo aquel día, a lo largo de aquel viaje de hace diecisiete años, en que trataba de imaginar qué clase de vida podía hacerse en un campo de concentración, se superponen imágenes diversas, capas sucesivas de imágenes. Del mismo modo que, cuando un avión pica hacia tierra, hacia la pista de aterrizaje, atraviesa varias capas de formaciones nubosas, a veces pesadas y espesas y otras algodonosas y lateralmente iluminadas por los rayos de un sol invisible (1981: 189).

El tiempo transcurrido desde la liberación hasta la escritura es para la asimilación íntima del trauma de su internamiento, pero también es un tiempo para la reconciliación europea; en varios momentos de la novela se muestra el conflicto moral que manifiesta con respecto al bando enemigo, es capaz de sentir empatía y odio al mismo tiempo por los individuos que engrosan el ejército nazi. Lo podemos percibir en escenas como la del soldado alemán que es capturado tras la liberación de Buchenwald: dos jóvenes reclusos lo llevan ante el protagonista sin saber qué hacer con él; finalmente, deciden no ejecutarlo, sino procurar la recuperación de sus heridas para entregarlo a los estadounidenses. Luego, a solas con el preso, el protagonista le dice: *Ich hätte Dich erschossen* (“yo te hubiera fusilado”), continua:

Se van. Les miro marcharse y sé perfectamente que acabamos de hacer una idiotez. Pero estoy contento de que estos dos jóvenes F.T.P hayan hecho esta idiotez. Estoy contento de que salgan de esta guerra capaces de hacer una idiotez como esta. (1981: 94).

Como vemos, la distancia no es solo se orienta hacia la conciliación con el pasado, también hacia la conciliación con el enemigo en un contexto bélico deshumanizado; celebra la humanidad que hay en los hombres, no en sí mismo, porque demuestra que conservan una inocencia que la guerra debería haber bo-

rrado.

En otro momento de la novela, el narrador regresa al momento de la escritura para justificar su particular manera de presentar los recuerdos y la forma en que expone su experiencia concentracionaria. En este fragmento se imbrican por igual cuestiones relativas a la clandestinidad y la experiencia colectiva que veremos posteriormente, porque el sujeto se retrotrae a un segundo plano para ocupar la posición del testigo, del narrador, más que de protagonista:

Es verdad que yo había decidido olvidar. [...] Está bien, ya lo había olvidado todo, a partir de ahora ya puedo recordarlo todo. Ya puedo contar la historia de los niños judíos de Polonia, no como una historia que me haya sucedido a mí particularmente, sino como les sucedió ante todo a aquellos niños judíos de Polonia [...]. Debo hablar en nombre de lo que sucedió, no en mi nombre personal [...], en nombre de esta misma muerte. (1981: 191).

La estructura memorialística, de algún modo, justifica o explica el vaivén de episodios y diálogos desconectados que se producen entre el narrador autodiegético y los demás personajes, pero resulta muy significativo que entre sus numerosos recuerdos como superviviente no dedique ni uno solo a su propia experiencia personal dentro del campo; es decir, hay un vacío histórico en su memoria con una clara significación narrativa. El hermano de Jorge, Carlos Semprún, —su relación no siempre fue fácil— vio en este silencio una vergüenza o arrepentimiento por una supuesta colaboración con la administración nazi en el campo (*A orillas del sena, un español...*, 2006). Su ideología comunista (Buchemwald albergaba principalmente presos políticos de izquierdas) y su perfecto dominio del alemán, efectivamente, le reportó ciertas ventajas dentro del campo, y no sería necesario que fuera un directo colaborador para que hallara en ese privilegio una cierta culpa. Incluso cuando habló de su vida dentro del campo en *Aquel domingo* (1980), lo haría de los descansos y de los pocos momentos de sosiego que tenía; es decir, nunca aclaró sus labores en la administración del campo. Este sentimiento de culpa también acompaña a Gérard, —heterónimo del protagonista— cuando, al regresar a Francia, el médico lo felicita por su buen estado de salud:

Y comienzo a sentirme un poco avergonzado de hallarme en tan buena forma, aparentemente. Un poco más, y me creería sospechoso a mí mismo. Un poco más y le diría que no tengo yo la culpa. Un poco más y le pediría perdón por haber sobrevivido, por tener aún posibilidades de sobrevivir. (1981: 125)

b. Exilio y clandestinidad

El segundo eje constructivo de la novela sería la articulación del narrador como un sujeto clandestino, la carencia de una identidad perfilada y visible del autor, que es narrador y personaje, como requeriría la solidaridad narrativa del género autobiográfico. Jorge Semprún, dentro y fuera de la novela, es un sujeto que se camufla detrás de un pseudónimo (Agustín Larrea o Federico Sánchez); vive condenado al anonimato y a la clandestinidad tanto en sus novelas como en su vida real (vivió clandestina e intermitentemente en España de 1953 a 1962): construye su personaje en la novela a través de la reflexión y del diálogo con otros personajes, pero no tenemos una descripción, ni física ni de ningún otro tipo, de quién es realmente ese tal Gérard; otros personajes, incluso, lo llamarán Manuel o por otros pseudónimos.

Se produce, así, una contradicción formal muy marcada: existe un silencio en torno a la personalidad central del relato, que es también narrador, pretende que estas informaciones no sean trascendentes para la acción, dirigiendo constantemente la mirada al exterior; y, por otro lado, la estructura y la arbitrariedad memorialística remiten a una subjetividad insoslayable. Semprún llegaría incluso a eludir la misma responsabilidad de la autoría, evitar la centralidad de su papel como escritor rebajándola casi a la de redactor:

Sería más exacto decir que aquel libro se fue exhibiendo por su cuenta y riesgo, como si yo solo hubiese sido el instrumento, el trujimán, de ese trabajo anónimo de la memoria, de la escritura (2002: 244).

Esta condición de clandestinidad está directamente relacionada con la ocultación misma de ciertos aspectos históricos que ya hemos señalado: quitarse méritos, aludir a una escritura casi automática de la rememoración improvisada, forman parte de una estrategia de distracción que desplaza la mirada del foco de interés de la novela, que es desentrañar el vacío narrativo que constituye el silencio sobre la vida en Buchenwald, núcleo ausente de la historia.

Retomando el hilo teórico del exilio, hay un detalle biográfico que el escritor vuelca sobre la novela y que es determinante, al igual que lo fue en su vida: su condición de refugiado español. El protagonista es reconocido a lo largo de la historia como un “rojo español”, por tal es detenido y llevado a Buchenwald, y, por tanto, como exiliado su patria es una república literalmente exterminada por el franquismo. Se siente ajeno a los lugares en los que transcurre la acción; rechaza ser considerado francés, reconoce que su patria le fue robada. No tiene un sentimiento patriótico hacia los países que lo acogieron durante su exilio, pero vive condenado a ellos en tanto que sabe que regresar no es una opción.

Podemos decir que Semprún vive en un paréntesis histórico, un exilio tanto personal como literario que le impide olvidar su origen, su ideología, la situación en España es una sombra constante que lo persigue a través de las páginas y

que, de alguna manera, le impide aferrarse al presente como sí lo harían los franceses victoriosos. Ricardo Piglia escribió en sus novelas que “el exilio es la utopía” (*Respiración Artificial*, 2006: 78) y la condición del exiliado sería la de un sujeto que habita el tiempo pasado y que se proyecta hacia el futuro: la vida del exiliado se desarrolla entre el recuerdo y el reencuentro de una patria, en este caso la España republicana, que ya no existe y que él va a luchar por recuperar, aunque conozca la imposibilidad de sus deseos. En definitiva, Semprún viviría aferrado más a una realidad histórica o temporal que a una espacial, ya fuera el país que lo acoge, Francia, o el que lo somete, Alemania; y, como consecuencia de esto, su narrativa sería la de un espacio pretérito proyectado hacia el futuro, un recuerdo de lo que fue y una carga insoslayable, la de saber que su patria no existirá ya más. Semprún es el escritor que habita en la memoria porque no tiene patria.

La disolución del yo narrativo

Escribía Joseph Roth en 1939, próxima su muerte, sobre el roble de Buchenwald a cuya sombra Friedrich W. Goethe buscaba inspiración; ese mismo roble es la única referencia de la que Semprún nos dará cuenta del interior del campo en su novela; también Bruno Apitz en su novela *Desnudo entre lobos* (1958). El diálogo literario que existe en torno a ese mismo árbol podría ser muy interesante de analizar, también la relación que guardaron todos aquellos escritores en Buchenwald: ¿Alude Semprún a la novela de Apitz? ¿La leyó acaso antes de escribir su novela, ya fuera en alemán o en francés? ¿Coincidió con él en el campo? Por fechas sí, aunque el judío alemán permaneció muchos más años que Semprún.

La construcción memorialística de la novela de Semprún, en la que se sirve de recuerdos, vivencias, testimonios y anécdotas ajenas o, directamente, inventadas, hay un diálogo efectivo y temático entre *El largo y viaje* y las otras obras de la literatura concentracionaria; de algún modo, enriquecen el universo narrativo del autor y le ayudan en su ánimo por comunicar el horror, aunque en muchos casos no le pertenezcan a él las historias de las que da cuenta. Lo que todo ello implica es que el yo autobiográfico de sus novelas no es absoluto, sino que se configura a partir de un conjunto indefinido de yoes que guardan una cohesión aparente cuando, en realidad se caracterizan por su diversidad y fragmentariedad. La voz de Semprún aglutina en torno a sí experiencias y anécdotas ajenas para que le ayuden a relatar su historia, la de todos los que compartieron la experiencia concentracionaria y, así, una voz que creíamos única retorna a la clandestinidad: nunca sabemos qué dice Semprún, qué toma de otros, o qué crea para su ficción. Como ha señalado Gerard Torres Rabassa, en la literatura de Semprún encontramos una cita sistemática de obras y autores anteriores; sus libros son un gran ejercicio de intertextualidad constante.

Una de las claves de la obra de Semprún es que su historia, la suya, no le pertenece únicamente a él como escritor, sino que pertenece a toda una generación europea, a todas las víctimas de los campos de concentración y a toda Europa. Semprún sabe que su voz no es suficiente, que la suya no es la historia de todos, sino que es un eslabón más en el universo concentracionario y se sirve por ello de la voz de un colectivo: se esconde tras la ficción y tras el juego ficcional de la memoria, pero la realidad que hay detrás es mucho más rica y diversa que una siempre recuperación de su vida concentracionaria. Puede que ahí se encuentre la razón última de la clandestinidad, la ausencia de un retrato, porque el discurso literario le permite alcanzar una vía comunicativa que excede lo estrictamente histórico.

La condición de novela autobiográfica debería ser matizada cuando hablamos de la novela de Jorge Semprún en varios sentidos: en primer lugar, por servirse de la memoria como anclaje creativo; en segundo lugar, por las particularidades narrativas de su identidad y su clandestinidad, tanto en su vida como en su obra. La estructura aparentemente arbitraria y caótica de la novela, a la estela de la subjetividad de la memoria, además de responder al interés del narrador, así como los rastros de ficción que va dejando, tiene por objetivo el de alcanzar una mayor verosimilitud desde voces que no siempre le pertenecen.

Si las *escrituras del yo* se particularizan por un espacio de solidaridad o convergencia entre el contenido del discurso, los actantes de la historia y el autor-narrador; en Semprún esta convergencia no se da estrictamente en dichos parámetros, más bien refleja, como decíamos, una solidaridad plural entre todos esos constituyentes literarios y un universo concentracionario compartido y reconstruidas narrativamente: en un *collage* de anécdotas, se abre una suerte de democratización o liberalización de las voces de los supervivientes; una polifonía del universo concentracionario, aunque la canalización de todas ellas se produzca a través de un sujeto del que apenas conocemos nada, o precisamente por ello. El espacio de convergencia que se presupone en los textos autobiográficos se da aquí en el plano del contenido y un narrador-personaje-coro, cuya relevancia se manifiesta a través de una y muchas voces al mismo tiempo.

Para concluir recordamos la importancia de la poesía en los campos de concentración a partir de un capítulo de *Si esto es un hombre*, “El canto de Ulises”: el protagonista de la novela trata de recordar un fragmento del canto XXVI de la *Divina Comedia* sin éxito; no consigue recuperar todos los versos y esto le obsesiona, de repente siente la absoluta necesidad vital de recordarlos y explicarlos, dotarlos de un sentido mientras los personajes se encuentran en la cola para recibir la ración diaria de potaje. La poesía en *El largo viaje* no es menos importante, formará parte de esa intertextualidad concentracionaria. En cualquier caso, el deseo de recitar del protagonista suele ser acallado o malentendido por los otros: la poesía es un auxilio contra el horror.

BIBLIOGRAFÍA

SEMPRÚN, J. (1981). *El largo viaje*. Barcelona: Seix Barral.

----- (1997). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

----- (2002). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Tusquets.

----- (2002[b]). *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Planeta.

CÉSPEDES GALLEGO, J. (2012). *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación* (vol. 1), Bern: Peter Lang.

FERNÁNDEZ, C. (2004). Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún. *Historia, Antropología y fuentes orales*: núm. 32, 67-89.

RAMOS GAY, I. (2017). Jorge Semprún, o la literatura contra la memoria. *Estudios Humanísticos. Filología*: núm. 39, 25-38.

TORRES RABASSA, G. (2015). Intertextualidad y dialogismo en la obra autobiográfica de Jorge Semprún: la escritura del yo como diálogo con el otro. *Cara-col*: núm. 10, 118-149.