

# UN DIÁLOGO INCONCLUSO. LA RELEVANCIA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA NARRATIVA CONCENTRACIONARIA DE JORGE SEMPRÚN

Elios Mendieta Rodríguez 

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

## RESUMEN

En este artículo se analiza la importancia que la intertextualidad tiene en la obra de Jorge Semprún y, más concretamente, en sus cuatro memorias concentracionarias: *El largo viaje* (1963), *Aquel domingo* (1980), *La escritura o la vida* (1994) y *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001). El propósito es determinar la razón por la que la recurrencia sistemática de la cita se constituye como un hecho capital en el modo de narrar del escritor, de despertar su recuerdo y, sobre todo, cómo los intertextos resultan decisivos para entender el estilo del escritor y los principales motivos de reflexión que suscita su literatura sobre los campos de concentración y su experiencia como preso del nazismo en Buchenwald. De este modo, se estudian los principales autores y textos convocados por Semprún en su trabajo y se realiza una aproximación comparada a la manera en que el escritor dialoga con este conjunto de creadores en sus libros.

**PALABRAS CLAVE:** Jorge Semprún, intertextualidad, literatura comparada, campos de concentración, memoria.

AN UNFINISHED DIALOGUE. THE RELEVANCE OF INTERTEXTUALITY IN JORGE SEMPRÚN'S CONCENTRATION NARRATIVES

## ABSTRACT

This article delves into the importance of intertextuality in Jorge Semprún's work and, specifically, in his four concentration memoirs: *El largo viaje* (1963), *Aquel domingo* (1980), *La escritura o la vida* (1994) and *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001). The aim is to explain why the systematic recurrence of quotations is a key fact in the writer's way of narrating, of awakening his memory; and, above all, to show how the intertexts are decisive in understanding the writer's style and the main topics presented in his writings on the concentration camps and his experience as a prisoner in Buchenwald. Therefore, the main authors and texts invoked by Semprún in his literary works are analyzed; in parallel, a comparative approach is carried out that reflects on how, in his books, the writer engaged in a dialogue with this group of creators.

**KEYWORDS:** Jorge Semprún, intertextuality, comparative literature, concentration camps, memory.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2024.49.12>  
REVISTA DE FILOLOGÍA, 49; diciembre 2024, pp. 241-266; ISSN: e-2530-8548



## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Jorge Semprún (1923-2011) fue detenido por la Gestapo meses después de haberse enrolado en la resistencia contra el Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial, en otoño de 1943, y tras pasar unas semanas como preso en un cuartel de la Francia del régimen de Vichy, en comandancias alemanas bajo la autoridad de la Gestapo, fue deportado al campo de concentración de Buchenwald, donde estuvo encerrado desde enero de 1944 hasta abril de 1945, cuando el *Lager* fue liberado. Su cautiverio como prisionero del nazismo ha sido narrado por el superviviente en parte de su obra artística, tanto en sus piezas teatrales como en sus novelas y memorias. Del conjunto de sus experiencias vitales, su etapa en el campo ubicado en la región de Turingia, a ocho kilómetros de Weimar, es la más evocada en su creación artística, tanto por el trauma que supone para el entonces joven resistente como por el peso posterior que la experiencia posee en las decisiones vitales y políticas que toma. En clave literaria, en su producción se encuentran libros en los que se acerca, desde la primera persona, a la narración de lo padecido en Buchenwald, en una suerte de memorias donde la ficción actúa como clave dinamizadora y potenciadora del recuerdo; pero, además, publicó textos, de estructura más inconfundiblemente novelística, donde se aleja de su «yo» manifiesto para introducir historias aparentemente ajenas pero que están salpicadas de recuerdos propios, aunque más escondidos y transfigurados por la imaginación.

Más allá del modo elegido para evocar su experiencia en el campo de concentración y construir un relato sobre el horror, una de las señas de identidad que siempre está presente en la escritura *sempruniana* es la intertextualidad, esto es, la cita a diferentes autores y creadores, de muy diferentes disciplinas, así como a sus trabajos en su propia producción artística o, por decirlo con Genette, esa relación de copresencia entre dos o más textos (1989, p. 10) que, en el caso de la escritura del autor que nos ocupa, sucede de forma constante al convocar en sus escritos la obra de numerosos creadores con los que mantiene un diálogo constante. Como expresa Ramos Gay, la introducción del intertexto es un recurso sistemático en el quehacer del madrileño, hasta el punto de que recurre a ello «como trampolín mental para la recreación de sus itinerarios biográficos» (2017, p. 17). La referencia, ya sea a un texto literario, pictórico, filmico o de cualquier otra disciplina, se convierte en marca personal de su estilo literario y, en el marco de la rememoración de lo ocurrido en el campo de concentración, en un ejercicio narrativo que consigue espolear su memoria. Semprún recuerda «a través de otros autores» (Ramos Gay, 2017, p. 31) para afrontar el dolor que supone la evocación de la experiencia traumática sufrida en

---

<sup>1</sup> Este artículo de investigación ha sido escrito en el marco del Proyecto de Investigación Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTTRANS), Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER. Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023.



Buchenwald. De ahí la importancia que la alteridad toma en su escritura, ya que consigue hacer hablar al otro desde su propio relato.

La importancia de la intertextualidad en su narración y la asiduidad de la cita ya han sido destacadas por diferentes investigadores y estudiosos en el trabajo de Semprún, aunque en muy diferentes direcciones. Tidd nombra el proceder del autor como un ejercicio de «ventriloquía» (2008, pp. 712-713), como si el propio escritor hiciese las veces de ventrílocuo que, desde el escondite que le ofrece la página, hace hablar a una pléyade de autores con el movimiento de los hilos que permiten sus palabras. Por su parte, Aznar y Nieto resaltan la enorme libertad con la que las referencias intertextuales se cuelan en su producción tanto literaria como dramática (2021, p. 10) y en otro lugar hemos recalado cómo esta intertextualidad se manifiesta como la vía privilegiada para recordar al mismo tiempo que Semprún convoca «el talento artístico de sus autores amados» (2021, p. 80). Desde un mayor tono poético, Leuzinger define esta relevancia suprema de la cita, la importancia que tiene la referencia a otros autores para narrar su propia vida, como «la transcendencia vital del arte, la vida del texto que se convierte en texto de la vida» (2016, p. 23).

Apelar al trabajo o el pensamiento de creadores pretéritos es una señal de identidad del quehacer *sempruniano*, si bien en este estudio nos centramos en el análisis en profundidad de sus textos literarios sobre su experiencia en el campo de concentración que podrían calificarse como memorias, escritos de un cariz más biográfico en los que no desdeña –como se estudiará– la importancia que lo ficcional juega en ellos: *El largo viaje* (*Le grand voyage*, 1963), *Aquel domingo* (*Quel beau dimanche!*, 1980), *La escritura o la vida* (*L'écriture ou la vie*, 1994) y *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (*Le mort qu'il faut*, 2001)<sup>2</sup>. Aunque también se aluda a ejemplos paradigmáticos procedentes de otras obras, quedan fuera de la investigación novelas del autor donde la trama principal toma mayor distancia con su experiencia propia en el campo, aunque en estas aparezcan extractos o referencias que proceden de las vivencias inequívocas del propio Semprún, como es el caso, por citar tan solo un ejemplo, de *La montaña blanca* (*La montagne blanche*, 1986). En lo que se refiere al proceder del escritor en los cuatro libros concentracionarios<sup>3</sup>, más que de autobiografías, habría que utilizarse la categorización de memorias, ya que, como defiende Pozuelo Yvancos (2005), las memorias no dan cuenta de uno mismo o de uno y

---

<sup>2</sup> Otros investigadores incluyen su libro póstumo, *Ejercicios de supervivencia* (*Exercices de Survie*, 2012), dentro de esta categoría, pero se ha decidido dejarlo fuera de esta investigación pues el libro está mayoritariamente contextualizado en el momento en que Semprún fue detenido y las semanas que pasó en las comandancias de Vichy, donde reflexiona sobre la tortura a la que fue sometido.

<sup>3</sup> Utilizamos el adjetivo de concentracionario, bastante extendido para todo lo referido a lo concerniente a los campos de concentración y exterminio nazis durante la II Guerra Mundial, como lo utilizan, entre otros, supervivientes, teóricos o investigadores como David Rousset en *El universo concentracionario* (Anthropos, 2014); Javier Sánchez Zapatero en *La literatura concentracionaria o universalidad, representación y memoria* (*Revista Vegueta*, 2019); o Luba Jurgenson en *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible?* (Du Rocher, 2004), entre tantos otros.



los demás, sino más bien de uno en los demás. La escritura *sempruniana* se postula hacia la alteridad, en un constante diálogo en el que el otro está incluido dentro de su propia voz. Además, no se puede hablar de autobiografías (López Navarro, 2007, p. 258), ya que el componente imaginativo que introduce para narrar su realidad es un elemento indispensable en este archipiélago de textos.

Si el intertexto se puede entender como «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito» (Barthes, 1974, pp. 58-59), en este adagio se circunscribe la escritura de Semprún desde sus primeros trabajos. El escritor convoca a su taller imaginario a numerosos artistas, y gran parte de ellos reaparecen en sus distintas obras, por lo que mantienen una conversación con el autor que nunca se agota. La pertinaz retahíla de citas y llamamientos a otros creadores y pensadores, además de confirmar su talla intelectual y erudición, permite que en sus textos emerja la reflexión sobre diferentes motivos y temas expuestos en la narración, a la par que los intertextos retrotraen al lector a la propia experiencia del autor, por lo que la intertextualidad también se debe considerar como un mecanismo determinante en términos de memoria y en la plasmación de lo recordado.

Su memoria se conforma con recuerdos inesperados que le asaltan como destellos, y que proceden de la evocación de una obra cualquiera, de los creadores y las creadoras de los que ha aprendido e interiorizado a lo largo de su vida previa. Se trata de un mecanismo continuo en el póker de textos de su literatura concentracionaria. En sus páginas aparecen, en reiteradas ocasiones, nombres como Federico García Lorca, Milena Jesenska, Marcel Proust, Primo Levi, Ludwig Wittgenstein, Artemisia Gentileschi o Louis Armstrong, entre tantos otros. En este estudio no se pretende conformar un inventario de todos los pensadores y creadores referenciados por el escritor, sino detenerse en los principales y analizar el motivo por el que los convoca en su literatura sobre el campo de concentración para establecer un diálogo y reflexionar en las cuatro memorias objeto de estudio. No hay duda de que Semprún invoca a sus maestros y realiza una lectura contemporánea y original de su pensamiento. Molero de la Iglesia explica que en la obra del escritor la recurrencia de la cita posee una intención especular, y su aparición siempre significa algo más que una presencia erudita al ser utilizada tanto de modo reflexivo como autorreflexivo: «Generalmente son los intereses de su exposición los que le llevan a convocar el texto de un ajeno» (2000, pp. 270-271). De este modo, si en su relato pretende una meditación sobre el mal, la mención a los textos de Immanuel Kant resulta pertinente, pero el autor, con la referencia, actualiza el pensamiento del filósofo, desarrollado en la segunda mitad del siglo XVIII, a su propia experiencia vital como prisionero del nazismo. De ahí el carácter autorreflexivo señalado por la investigadora propio de su narración o, como añade Urralburu, la necesidad de entender que la relevancia de su «yo» se manifiesta a través de una y muchas voces al mismo tiempo (2019, p. 349).

Lo que también Semprún consigue en estos cuatro textos es, como desarrolla Denis, cambiar la idea de lo «indecible» por la de «inagotable» (2011, p. 121). Esto es, rechaza la idea de inefabilidad asociada a la narración y representación del Holocausto auspiciada a partir del muy tergiversado *dictum* de Adorno —y que tuvo



como apologeta destacado al pensador y documentalista Claude Lanzmann<sup>4</sup>— y se erige en un escritor que retoma de forma incesante el relato de su experiencia, ubicado siempre en el mismo tiempo y espacio, que se caracteriza por la introducción de ligeras variantes en semejantes motivos y temas de reflexión de libro a libro, con lo que dibuja la imagen de un relato en espiral que sugiere, a la vez, la profundidad de la experiencia y el pozo sin fondo que los días en Buchenwald representaron para el narrador-testigo. En este relato en espiral que construye en sus memorias también retoma los intertextos que han aparecido previamente, pero ofrece, en cada publicación, una lectura nueva singular. He ahí ese diálogo inconcluso que Semprún construye en su literatura concentracionaria y que constata que en su trabajo la intertextualidad es siempre «activa» (Stam, 2001, p. 237) —calificativo utilizado por el teórico cinematográfico norteamericano, pero que defiende como válido para cualquier disciplina—, ya que «orquesta de forma dinámica los textos y discursos anteriores».

Otra muestra de la relevancia de lo intertextual en la obra del escritor es que, en la mayoría de las ocasiones, los sujetos citados retrotraen a la memoria del escritor a un determinado periodo vital que le tocó sufrir: ya sea el exilio tras la Guerra Civil, su periodo como clandestino comunista en la España franquista o, como en el caso que nos ocupa, su etapa como reo del nazismo. Pero no solo el diálogo reiterado con Goethe, Levi o Faulkner en los distintos textos le permite viajar a sus recuerdos de Buchenwald sino que, además, esta intertextualidad —y he aquí uno de los grandes puntos de interés en la presente investigación— permite entender las principales características y mecanismos del proceder literario de Semprún en sus memorias concentracionarias, como son: la apuesta decidida por el artificio y por el potencial de la ficción; la decisión de resaltar el poder de la imaginación y de la literatura como mecanismo escapista; la reflexión sobre el olvido necesario y la escritura como sanación; y, por último, la relevancia que los destellos mnemónicos inesperados tienen para la plasmación y narración del recuerdo.

De este modo, en las siguientes páginas —y una vez constatada la importancia que la intertextualidad posee en el trabajo *sempruniano*— el propósito es estudiar las cuatro características expuestas de la escritura del autor en relación a los creadores y pensadores habituales con los que Semprún dialoga en *El largo viaje*, *Aquel domingo*, *La escritura o la vida* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío*.

---

<sup>4</sup> Para una mayor profundización en el pensamiento de Claude Lanzmann sobre la inefabilidad de los campos se recomienda el pasaje en que lo justifica en su propia biografía, *La liebre de la Patagonia* (2011, pp. 463-508), así como los estudios realizados por Juan Alberto Sucasas en *Shoah. El campo fuera de campo* (Shangrila, 2018) y *Claude Lanzmann* (Cátedra, 2022).



## 2. EL ARTIFICIO Y LA APUESTA POR LA FICCIÓN: GIACOMETTI O HESSEL

Incluye Semprún en su novela *Veinte años y un día* (2003) una cita de su admirado escritor Boris Vian, la cual puede entenderse como significativo eslogan de su habitual manera de hacer literatura de sus propias vivencias: «Habría que poder decir como Boris Vian: en este libro todo es verdad porque me lo he inventado todo» (Semprún, 2016, p. 251). En la oración se evidencia el interesante juego que postula sobre la narración de su vida, ya que considera la fabulación como vía útil para narrar su experiencia real en el campo. Convertir sus memorias en un artificio, dotar a la narración de una estructuración artística donde lo real y ficcional combinen, fue una de sus inequívocas pretensiones, como defiende. El autor construye estas memorias como un objeto artístico, un alegato contra la inefabilidad y la irrepresentabilidad en donde lo real se mezcla, de un modo original, con el arte, la ficción y la imaginación. Se trata de un ejercicio que tiene claro desde que empieza a redactar *El largo viaje*, a inicios de los sesenta: no hay mejor manera de llegar a la verdad que con la invención. El escritor cita la máxima de Blanchot de que «escribirse es dejar de ser» (2019, p. 61) y, así, somete su experiencia a los designios del arte y la literatura, con lo que se sitúa entre lo real y lo ficcional, entre lo verídico y lo falso, aunque el límite entre estas categorías sea pretendidamente ambiguo, ya que verdad y mentira son dos conceptos que Semprún no entiende en su relato como polos opuestos, como blanco y negro: la estela de grises puede resultar ilimitada, y la confusión entre realidad y ficción, como un elemento a reivindicar. El propio Semprún ayuda a fomentar esta ambigüedad: «Todo era real porque lo había inventado yo» (1998, p. 88).

La relevancia que toma la ficción en las memorias de Semprún resulta capital, y por ello trata la realidad documental como un campo de pruebas en el que introducir la ficción. Para él, la experiencia en el campo de concentración resulta tan angustiada que no puede trasladarse de un modo verosímil y eficaz si no se realiza bajo la perspectiva de lo literario, pues solo «la ficción podrá hacer revivir y a la vez enriquecer esa memoria» (López Navarro, 2007, p. 260). Ya en el primero de los textos que analizaremos publicados por el autor, *El largo viaje*, introduce un personaje totalmente inventado para relatar su deportación desde la cárcel de Auxerre hasta Buchenwald. Esta obra, que le valió el prestigioso premio Formentor, evoca la detención del resistente por parte de la temible Gestapo, y cómo sufrió la tortura en la prisión ubicada en Borgoña hasta que fue enviado en un atestado tren de ganado al campo de concentración. En la interminable jornada que duró el viaje, el protagonista –trasunto del propio escritor– mantiene numerosas conversaciones con otro de los deportados, al que se conoce como «El chico de Semur», en referencia a su localidad de origen. Como defiende Céspedes Gallego, los diálogos inventados entre el trasunto del propio escritor y el personaje ficticio, «El chico de Semur», desempeñan «una función retórica esencial en *El largo viaje*» (2012, p. 65). En estas charlas, Semprún introduce diversos temas de reflexión, como el papel responsable de la sociedad alemana, la necesidad de construir una memoria de lo ocurrido o, incluso, la necesidad de confabular realidad y ficción: «Lo absurdo y lo irreal resultaban familiares.



Para sobrevivir, el organismo necesita ceñirse a la realidad, y la realidad era precisamente ese mundo totalmente antinatural de la prisión y la muerte» (Semprún, 2014, p. 71), asegura durante su trayecto el protagonista-narrador.

Interpelado por la existencia del misterioso personaje, Semprún confesó que, en la realidad, El chico de Semur nunca existió. Esto le valió algunas críticas al escritor, al que se acusaba de poner en jaque la veracidad de su experiencia al inventar un personaje. Semprún defendió su posición y alegó que la introducción de elementos ficticios, fuesen personajes, espacios o historias, no alteraban la verosimilitud de lo narrado, y que, precisamente, la imaginación era un mecanismo introducido para espolear el recuerdo. Sobre ello profundizó en sus siguientes memorias concentracionarias: «Inventé El chico de Semur para que me hiciera compañía en el vagón. En la ficción hicimos aquel viaje juntos para borrar mi soledad en la vida real. ¿Para qué escribir libros si no se inventa la verdad? ¿O, mejor dicho, la verosimilitud?» (Semprún, 2012, p. 191). Las posibilidades de la fabulación son inmensas para el autor, pues esta se convierte en una aliada siempre que no se corrompa lo verosímil del conjunto del relato. Sobre ello profundiza en el mismo texto, en este caso, en referencia al personaje de Kaminsky, quien toma un rol destacado en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*:

A veces invento personajes. O en mis relatos les doy nombres ficticios, aunque ellos son reales. Las razones son diversas, pero dependen siempre de necesidades de carácter narrativo, de la relación que hay que establecer entre lo verdadero y lo verosímil. Kaminsky, por ejemplo, es un nombre ficticio. Pero el personaje es en parte real. Probablemente en lo esencial. Alemán oriundo de Silesia, de apellido eslavo (le he llamado Kaminsky por la *Sangre negra* de Guilloux), veterano de las Brigadas Internacionales internado en el campo de concentración de Gurs en 1940 y entregado a la Alemania nazi por las autoridades de Vichy: todo eso es verdad. Pero a esta verdad le he añadido elementos biográficos y psicológicos de otras procedencias, que tomo de otros deportados alemanes a los que conocí. No me ha parecido justo conservar su verdadero nombre ya que le atribuía palabras que él nunca me dijo, y opiniones que ante mí jamás expresó (Semprún, 2012, p. 222).

De nuevo, la invención procede de una cita, en este caso al escritor francés Louis Guilloux y una de sus más conocidas obras y, como ocurre con El chico de Semur, las declaraciones de Kaminsky, —como confiesa el propio autor—, no son ciertas: lo que persiguen estas, más que el interés sobre la existencia de un personaje secundario, es servir como vía para introducir temáticas sobre las que reflexionar a partir de su propia experiencia en Buchenwald.

La decidida defensa de la ficción como aliada para rememorar una experiencia verídica a la par que se le otorga un sentido artístico entronca con los postulados de Rancière, quien defiende que la memoria es obra de ficción, y que lo documental, tanto en cine como en literatura, no se debe entender como lo opuesto a un texto fabulado: «La ficción en general no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad [...] La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden» (2005, p. 182). Una teoría que sigue Semprún en sus memorias, y de ahí la relevancia que





otorgaba a las palabras de Vian, donde se difuminaban los límites entre lo real y lo fabulado, pues, en su literatura, rara vez son términos antagónicos, sino todo lo contrario, pues reitera en sus libros el alegato en favor de complementar realidad y ficción para extraer todo el jugo del recuerdo sin atentar contra lo verosímil. En *Aquel domingo* insiste en ello: «No se llega nunca a la verdad sin un poco de invención, eso todo el mundo lo sabe [...] La historia es una invención, e incluso una reinención perpetua, siempre renovable, de la verdad» (Semprún, 2011, p. 410). Estamos de acuerdo, de este modo, con el modo en que Gracia define este proceder *sempruniano*: «la estética de la invención de la memoria» (2011, p. 98).

No solo Vian se cuele en las reflexiones sobre las fecundas relaciones, según el autor, que mantienen lo verídico y lo imaginado. La escuela de pensamiento y las letras francesas toman presencia en reiteradas ocasiones en sus relatos. Brossat (2011, p. 190) asemeja el estilo del escritor al famoso «mentir vrai» del poeta surrealista Louis Aragon, y el propio Semprún dialoga en su obra con los razonamientos al respecto del filósofo Ricoeur, un pensador que ha dedicado muchas páginas a estudiar las fecundas relaciones para la narración y la memoria que tiene la combinación de la realidad y ficción<sup>5</sup>. Ricoeur defendió que la vida es una actividad y una pasión en busca de relato, y que la ficción, y más concretamente la ficción narrativa, es una dimensión irreducible de la «comprensión de sí»: «Una vida no es más que un fenómeno biológico en tanto la vida no sea interpretada. Y en la interpretación, la ficción desempeña un papel mediador considerable» (2006, p. 17). A la manera *ricoeuriana*, Semprún entiende cada una de sus memorias concentracionarias como una entidad abierta sobre sí misma, y defiende la alianza con la invención, como ocurre en *El largo viaje* con El chico de Semur, para poder interpretar, desde su memoria, lo ocurrido en su terrible experiencia<sup>6</sup>.

En *Viviré con su nombre, morirá con el mío* prosigue el juego entre ambos conceptos desde el propio título. El libro narra una presunta aventura de Semprún durante su estancia en el campo de concentración: el personaje recibe una información misteriosa, incluida en una nota, en la que se deduce que el prisionero Jorge Semprún puede ser enviado a la muerte por los SS. Por lo tanto, el propósito del reo-protagonista y de sus camaradas, tras el chivatazo, va a ser encontrar otro preso, ya moribundo, para cambiar sus identidades y, de este modo, que Semprún sea considerado, a efectos administrativos, como un muerto para las autoridades alemanas que gestionan el campo. En realidad, se trata de una experiencia que nunca sufrió el escritor, pese a que todo lleva al lector a pensar en ello, dada la cantidad de informaciones reales sobre su propia experiencia en Buchenwald que introduce Semprún, y

---

<sup>5</sup> Véase, especialmente, *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*, publicado originalmente en 1985.

<sup>6</sup> Además de las referencias en sus escritos, el pensamiento de Ricoeur ha sido abordado por Semprún en diferentes conferencias. Es el caso, por citar tan solo un ejemplo, de la ponencia que el escritor español ofreció, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, durante el duodécimo ciclo de las Conferencias Aranguren de Filosofía, en el año 2003, titulada *Literatura y Memoria del Mal: de Sartre a Paul Ricoeur*.



que ya se conocían por haber sido narradas en memorias previas como *El largo viaje* o *La escritura o la vida*. Lo cierto es que la inspiración de la historia que sustenta la trama, desde el título hasta su conclusión, procede de las vivencias de otro conocido preso de los campos hitlerianos, Stéphane Hessel, quien también sobrevivió a Buchenwald. En su autobiografía, publicada en 1997, relata que salvó su vida tras la condena a muerte de los nazis al cambiar su identidad por la de Michel Boitel, también prisionero del campo, y que acababa de fallecer a causa del tifus (Hessel, 2011). Así, estas memorias se han de entender como un artefacto en el que se vuelve a reivindicar el poder que la ficción tiene para permear en la realidad. No solo lo consigue con el alegato antes referido por El chico de Semur, con la referencia a Vian o con la introducción de la ficción: por momentos convoca a una figura tan literaria como es la del doble, con lo que reclama esa alteridad propia del diálogo inconcluso que Semprún alcanza con lo intertextual: «Aquel muerto-vivo era un hermano, mi doble tal vez, mi *Doppelgänger*: otro yo o yo mismo siendo otro [...] la alteridad descubierta, la identidad existencial captada como posibilidad de ser otro, lo que nos hacía tan próximos» (Semprún, 2012, p. 51).

Desde la liberación de Buchenwald por parte del Ejército norteamericano, en abril de 1945, el que había sido el prisionero número 44 904 no había vuelto al lugar donde tanto padeció. Solo lo había visitado en su memoria, para construir los textos que le dieron fama más allá de su país natal y del país que lo acogió, Francia. Pero todo cambió en la década de los noventa, más de cuatro décadas después de salir con vida del infierno del campo. Un programa de la televisión alemana le ofreció volver a Weimar y realizar una entrevista y un reportaje en el antiguo *Lager*, ya convertido en un museo para preservar la memoria. Semprún declinó la propuesta en un primer momento, pero con el paso de los días cambió de parecer y, finalmente, aceptó. 47 años después, en 1992, retornó a Buchenwald, y con ello explotaron infinidad de recuerdos y pensamientos que habían permanecido más o menos ocultos en su interior. De este viaje de retorno al infierno, tras casi medio siglo, parte la idea de *La escritura o la vida*, publicado originalmente en 1994. Además de dar cuenta de lo experimentado en el regreso a sus setenta años, el escritor vuelve a rememorar su experiencia como preso en la II Guerra Mundial, con lo que propone un constante diálogo entre pasado y presente donde la memoria hace avanzar el relato. De todos sus textos concentracionarios, este supone la más decidida manifestación de su compromiso por ficcionalizar lo vivido, en el que con mayor rotundidad se entiende que construye sus memorias como un objeto artístico donde la imaginación y el artificio juegan un papel clave para evocar el traumático recuerdo: «Para contar la verdad de aquello que resulta inimaginable, el único modo es la necesaria mediación del arte, en su sentido más amplio» (Bárcena y Mèlich, 2008, p. 263). En estas memorias también se posiciona de forma inequívoca contra la teoría de la inefabilidad, donde entiende que si existe una vía privilegiada para hacer justicia a la transmisión del horror esa es la del arte:

Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas. Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo ine-



fable de lo que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza (Semprún, 2018, pp. 25-26).

El escritor también participa en debates y escribe en revistas de actualidad en defensa del proceder artístico y de la invención como modos eficaces de hacer llegar la experiencia a una mayor audiencia, sin que por ello se banalice o trivialice el sufrimiento<sup>7</sup>, si bien, es en *La escritura o la vida* donde desarrolla de un modo mayor su teoría del artificio como medio destacado de narración:

Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! [...] ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo unimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio! (Semprún, 2018, pp. 140-141).

De su póker memorialístico sobre Buchenwald, es en *La escritura o la vida* donde dedica un mayor número de páginas a defender su postura ética y teórica sobre el modo de narrar y representar artístico, más allá del puro testimonio<sup>8</sup>, pero su idea del artificio ya había sido postulada, aunque de forma menor, en textos precedentes. En *Aquel domingo* ofrece una primera aproximación al término, donde ya se intuye la manera en que el escritor entiende este artificio: «En los dos sentidos habituales del término según los diccionarios: en el sentido de “procedimiento hábil e ingenioso” y en el de “dispositivo pirotécnico” destinado a arder más o menos rápidamente» (Semprún, 2011, p. 131).

No engaña el escritor cuando confiesa que entiende el artificio como dispositivo destinado a arder. Con su apelación al arte como vía de hacer justicia a lo inefable sabe que el receptor de sus textos puede, en alguna ocasión, adquirir cierto nivel de enfado si no atiende a sus prerrogativas artísticas. Esto se evidencia en el ejemplo que sigue: tras haber planteado su alegato por el artificio, realiza una descripción de los moribundos del campo en la que los equipara con seres «contorsionados como personajes de El Greco» (Semprún, 2018, p. 41) y, poco después, con una comparación estética incluso más poderosa –pero también no exenta de riesgo–, afirma que los presos famélicos recién liberados, en aquel abril de 1945, le retrotraen a su imaginación la escultura de Alberto Giacometti *El hombre que camina*

---

<sup>7</sup> Semprún publicó, en el año 2001, un texto en las páginas de la revista francesa *Le Monde des Débats*, con el título «L'Art contre l'oubli: l'écriture ravive la mémoire», en el que critica las teorías de Lanzmann y sus postulados contra la imposibilidad de la ficción como manera de recordar lo sucedido en el Lager.

<sup>8</sup> No se trata de que Jorge Semprún condene al testimonio como método de expresar el recuerdo de lo sucedido. De hecho, en su único trabajo como director, *Les deux mémoires* (*Las dos memorias*, 1974), el polifacético autor decidió construir su texto filmico documental con numerosos testimonios e imágenes de archivo. Esta película ha sido analizada en profundidad por el investigador Céspedes Gallego en su libro *Las dos memorias de Jorge Semprún y los documentales sobre la Guerra Civil Española* (Renacimiento, 2021).



(1947): «Jamás podré contemplar las figuras de Giacometti sin acordarme de los extraños paseantes de Buchenwald: cadáveres ambulantes en la penumbra azulada del barracón» (Semprún, 2018, p. 58). No se trata de una equiparación baladí en lo que respecta a la memoria estética del Holocausto. Maubert, que ha estudiado en profundidad la simbología de la pieza escultórica, la define como la obra que mejor simboliza el siglo xx: «Nada más ver la escultura pensamos que se trata de un esqueleto mártir de los campos de concentración. Es imposible no pensar en un superviviente de los campos nazis, como si se tratara de un hombre al que se ha privado de alimento» (2019, p. 105).

Al realizar esta comparación, el escritor reconoce que esa línea tras la que se sitúa la trivialización puede quedar cerca para cierto lector. No obstante, es justo recordar que estos paralelismos, mediante la recurrencia a la cita, son aplicables a sí mismo y a su identidad narrativa (Ricoeur, 1996, p. 139) que ha construido con su personaje, como antiguo preso del nazismo liberado en Buchenwald, por lo que estos intertextos han de entenderse como un modo de suscitar, desde el artificio, la imaginación del receptor, una suerte de memoria estética —pues este conoce, por lo general, la obra de El Greco y Giacometti—, por medio del arte, sin renunciar, al mismo tiempo, a cierta socarronería en la que el propio Semprún no deja de ser la víctima. No existe una banalización del trauma, sino un empleo original del intertexto para narrar su experiencia y la del resto de compañeros de cautiverio. Como cree Zamora, después de Auschwitz el arte ha de destruir su propia soberanía y sentido y, por lo tanto, se ha de experimentar, pues el camino de la representación y narración mimética resulta impracticable e intransitable (2008, p. 284).

Semprún no es el único superviviente del sistema concentracionario nazi que comparte la idea de la insuficiencia del testimonio para dar cuenta de lo ocurrido en la primera década de los cuarenta en Centroeuropa. También entiende las limitaciones que puede suscitar una recreación puramente realista Imre Kertész, superviviente de Buchenwald y Auschwitz. En la literatura de los creadores que optan por una vía más artística, el recuerdo se determina por la energía transfiguradora de la imaginación, como si se cumpliera el diagnóstico que Hernández expone en *Instante de peligro*: «La realidad se convierte en ficción cada vez que se transmite» (2015, p. 187). Memoria y arte conforman un fecundo binomio en la escritura *sempruniana*, y es una idea que defiende, de forma reiterada, en casi todos sus libros, independientemente de que sean más o menos biográficos. Se comprueba también en *Federico Sánchez se despide de ustedes* (*Federico Sánchez vous salue bien*, 1993), sus memorias como ministro de Cultura del tercer gobierno socialista de Felipe González: «No hay arte sin artificio. No hay memoria veraz sin una estructuración artística del recordar» (Semprún, 2015, p. 88).

Las posibilidades de la invención y del empleo del artificio son potenciadas en *La escritura o la vida* como en pocas obras de su trayectoria como escritor, por lo que se cumple la máxima defendida por Steiner de que «la ficción se valida en virtud de la apertura y la empatía de su recepción que habita en la memoria individual y en la transmisión cultural» (2011, p. 174). Todo lo analizado nos lleva a entender sus memorias de Buchenwald como objetos artísticos, ya sea con la relevancia que da a la invención para rememorar, por su proclamación de la necesidad del artificio o el



rechazo contundente de lo inefable. Y en todo ello, el diálogo con sus maestros, la recurrencia sistemática de intertextos en sus relatos, se torna en un mecanismo clave.

### 3. LA LITERATURA PARA ESCAPAR DEL CAMPO: GARCÍA LORCA O GOETHE

Federico García Lorca es otro de los autores habituales a los que Semprún convoca en sus páginas, también en sus memorias concentracionarias. En el momento en que el resistente es detenido en la región gala de Borgoña por la Gestapo, el poeta granadino lleva ya siete años sin vida, tras haber sido asesinado en las primeras semanas de la Guerra Civil. Lorca no conoció los campos, pero su imaginario y su obra tuvieron la fuerza de unir a los deportados españoles y servir como fuerza ante el horror que padecían en suelo alemán. En *Viviré con su nombre, moriré con el mío*, el protagonista evoca una representación realizada por los prisioneros en uno de los domingos en que podían descansar del castigo extenuante al que les sometían los nazis el resto de las jornadas, y recuerda cómo dos prisioneros, los también españoles Sebastián Manglano y Paquito, recitan versos de García Lorca: «¡Ay, qué trabajo me cuesta quererte como te quiero!» (en Semprún, 2012, p. 145).

Meses antes del triste final de la vida del poeta, un joven Semprún había podido conocerlo. Fue en su casa familiar de la calle Alfonso XI, en el barrio madrileño del Retiro, que se convirtió en un habitual lugar de encuentro para los círculos artísticos republicanos durante el tiempo en que se prolongó la II República (Rotman, 2022, p. 36). Semprún recuerda a él y a sus hermanos escuchando las discusiones interminables y las conversaciones sobre temas como la política o la literatura en las que su padre, José María Semprún Gurrea, actuaba como anfitrión. Una de esas noches pudo atender a García Lorca mientras daba a conocer a los asistentes uno de sus últimos poemas. Seis décadas y media después, mientras plasma en su escritura el recuerdo de los versos recitados por Manglano y Paquito, rememora aquella visita a su casa, como un *flash* que, pese al tiempo transcurrido, no ha perdido un ápice de su nitidez ni de su relevancia para el autor: «Además del humor un poco surrealista del texto, el hecho de haber conocido a Lorca por haberle visto en mi casa –vino a cenar con otros invitados en el gran comedor de caoba y palisandro– contribuía al encanto de esos versos» (Semprún, 2012, p. 149).

En el infierno del campo, la obra de Lorca significa para Semprún y el conjunto de deportados españoles una manera de conectar con sus raíces, pero también con sus ideas de patria, pues la inmensa mayoría son republicanos que tuvieron que exiliarse tras la victoria franquista y que habían pasado, incluso, por los campos de internamiento franceses. Los elementos folclóricos y de cultura popular que despiertan las letras del poeta les permite recitar sus palabras y cantar sus versos: «Los deportados preparan actuaciones y cantan poemas del granadino para evadirse de la realidad, conectar con sus raíces y no perder de vista la razón de su lucha» (Rodríguez Varela, 2021, p. 85). De hecho, estos encuentros y las conversaciones con sus compatriotas deportados le posibilitan, como insiste, reencontrarse con el país de su nacimiento, con esos ideales de la II República en los que había crecido, pero que



perdió, de golpe, cuando se exilió junto a su familia en septiembre de 1936<sup>9</sup>. La idea de la lucha antifascista que representan todos los combatientes españoles encerrados en Buchenwald, y que reclaman la herencia lorquiana como algo propio, arrebatado injustamente por el enemigo, es lo que le lleva a abrazar su identidad de «Rojo español» o *Rotspanier*, tal cual eran etiquetados por la Gestapo. Se trata del paraíso de la memoria antifascista:

Semprún se integra en la comunidad de españoles, de los antiguos soldados que tienen la Guerra Civil como su experiencia vital más importante, fuente inagotable de relatos y anécdotas. Los recuerdos compartidos de esa lucha les mantienen vivos y les ayudan a hacer más soportable el infierno de su vida diaria [...] Semprún empieza a sumergirse en esa mística española y europea, revolucionaria, que tiene la guerra española como el común denominador, gracias a la que revive sus orígenes y recibe un nuevo alimento político-emocional (Nieto, 2018, p. 149).

En este paraíso de la memoria antifascista, como el propio Semprún lo rememora, García Lorca simboliza esa unión y fraternidad que no había encontrado hasta entonces. En *El largo viaje*, su primera pieza concentracionaria, ya reclama esta identidad de *Rotspanier*: «No he dejado de ser un rojo español. Es una manera de ser válida en todas partes. Así, en el campo de concentración yo era un *Rotspanier*. Miraba los árboles y me alegraba de ser un rojo español. Conforme pasaban los años, más me alegraba de serlo» (Semprún, 2014, p. 106). No imaginaba Semprún que más de siete años después de haber escuchado al poeta granadino recitar en su propia casa, sería él, junto a otros compañeros de penurias, quién recuperaría sus versos y, así, conectaría con una patria arrebatada y que la referencia a García Lorca le ayuda a recuperar. Como escribe Rodríguez Varela, la poesía del autor de *Yerma* (1934) supone en Buchenwald un sustento para los deportados españoles ya que les permite sobrepasar los límites geográficos del campo y «establecer un diálogo con España a través de la figura del poeta, encarnación de la tierra perdida a la que quieren retornar y por la que están dispuestos a morir» (2021, p. 87).

De este modo, la escritura del granadino le hace aún más partícipe de la comunidad que se forja con el resto de deportados españoles, aunque no es este el único momento en que la creación del poeta ayuda al futuro escritor a soportar el encierro. Escribe en *Viviré con tu nombre, morirá con el mío* que uno de los grandes pesares para él en el campo era la promiscuidad, «inevitable y permanente, uno de los azotes más funestos de la vida cotidiana en Buchenwald» (Semprún, 2012, pp. 208-209), lo que se derivaba, principalmente, de la imposibilidad de estar solo en cualquier momento, ya que, independientemente de la acción que se llevase a cabo, desde asearse hasta dormir, siempre el deportado estaba acompañado, lo que le impedía ocultarse de los ojos de los demás. Para esquivar esta promiscuidad intrínseca a la naturaleza del campo, Semprún solo encuentra dos maneras: la evasión en

---

<sup>9</sup> Las vicisitudes de este exilio y todo lo que vino han sido relatados por Jorge Semprún en *Adiós, luz de veranos* (*Adieu, vive clarté...*, 1998).



medio de la dicha fugaz de un paseo solitario y, sobre todo, recitarse a sí mismo poemas de García Lorca y otros autores que tiene interiorizados en su mente. De este modo podría abandonar, aunque fuese durante unos efímeros instantes, el encierro y abstraerse de la inmediatez hostil para aislarse en la música del poema: «Además del paseo solitario, solo había otra manera de engañar la angustia pegajosa de la promiscuidad perpetua: el recitado poético en voz baja o en voz alta» (Semprún, 2012, pp. 211-212). Por eso, la recurrencia a la referencia literaria se ha de entender como un mecanismo escapista y la intertextualidad en el campo, como recalca Ramos Gay, como un mecanismo de defensa capaz de, incluso, permitir reconciliar al sujeto con la humanidad (2017, p. 33). Se trata de la compañía que le ha hecho siempre la literatura, no solo entre las alambradas del campo, sino a lo largo de otros momentos complicados de su vida: «En la cárcel, o en las largas esperas de la clandestinidad, con frecuencia me ha sido útil poder recitarme poemas a media voz» (Semprún, 2011, p. 60).

Este carácter salvífico que tiene el intertexto, el poder de la imaginación para abandonar con ayuda de la obra de otros autores —aunque sea de manera simbólica y momentánea— los límites geográficos del campo, también se nota en su literatura concentracionaria con la cita al también poeta y dramaturgo Johann Wolfgang von Goethe. El que fuera uno de los principales impulsores del Romanticismo se cuela en todos los textos sobre el campo, hasta el punto que es uno de los creadores que más presencia tienen en su literatura. Ya en 1963, cuando debuta con *El largo viaje*, escribe que Goethe caminaba junto a su amigo y también escritor Johann Peter Eckermann por la colina del Ettersberg, donde más de un siglo después estará emplazado el campo de Buchenwald (Semprún, 2014, p. 121). También en *La escritura o la vida* y en *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, el autor de *Las desventuras del joven Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774) vuelve a asomar debido a sus habituales caminatas y por su cabaña en el Ettersberg.

No obstante, es en *Aquel domingo* donde plantea con una mayor singularidad su particular diálogo con Goethe. En estas memorias de 1980, en las que Semprún viaja al punzante recuerdo de una jornada de domingo de 1944 durante su confinamiento en Buchenwald, presta gran atención al hayedo situado al lado del campo en torno al cual, nos dice, habían caminado Goethe y Eckermann más de cien años atrás. La evocación de uno de los autores que ayudó a convertir la escuela de pensamiento y literaria germánica en una de las más reputadas instituciones a nivel continental, auténtico guía intelectual del reputado Círculo de Jena (Wulf, 2022), le sirve para contrastar esta grandeza con el insuperable nivel de maldad y horror al que fue capaz de llegar este mismo país, durante el Tercer Reich, con sus campos de concentración y exterminio, «sumun de la aniquilación de la esencia humana» (Sánchez Zapatero, 2010, pp. 146-153). Semprún se pregunta cómo es posible que el territorio de Weimar, lugar de creadores que han hecho grande a las Humanidades como Bach, Wieland, Herder, Schiller, Liszt y, por supuesto, Goethe, haya caído en tal nivel de inhumanidad (2011, pp. 19-20). Si bien, la gran singularidad de la referencia a Goethe en *Aquel domingo* llega con el relato ya avanzado, cuando el escritor comienza a imaginar una conversación con el propio Goethe, como si arrebatase la posición de Eckermann, el verdadero acompañante del alemán: «Medi-



taba yo sobre la profundidad de aquellas palabras pronunciadas con sencillez, prometiéndome anotarlas fielmente tan pronto regresáramos a Weimar, cuando Goethe me tomó bruscamente del brazo, gesto inhabitual en él, aún en el momentos de efusión» (Semprún, 2011, p. 325).

Con este ejercicio imaginativo, el narrador «obliga» a Goethe a presenciar en lo que se ha transformado su territorio con el paso de los años, en una deliberada confusión temporal, propia de la conexión presente-pasado que Semprún proyecta en estos compases de su relato. Y para que se complete el viaje a las inmediaciones del campo de Buchenwald de Goethe, el escritor madrileño añade a otro personaje real a la narración. Se trata de Léon Blum, quien fuera primer ministro de Francia en los años treinta del pasado siglo. Si bien, y tras la toma francesa de los nazis en 1940, su pasado insigne no le evitó ser deportado por su condición de judío. Detenido por la policía del régimen de Vichy, sería posteriormente entregado a los nazis por el político colaboracionista Pierre Laval, e internado en un anexo al campo de Buchenwald. En esa ficticia conversación que tienen Goethe y Semprún sale a relucir el encierro del político socialista:

Con una presión a un tiempo suave e irresistible de su mano en mi brazo, Goethe me hizo reanudar la marcha. Recordé entonces uno de los pabellones de la Halcónera, en efecto, un poco aislado de los demás, estaba rodeado de una empalizada que lo hacía inaccesible. Recordé entonces que Goethe le había lanzado una larga y atenta mirada que ahora comprendí.

– Y sabe usted, Excelencia –le pregunté, sin poder dominar mi agitación– qué políticos franceses están allí retenidos?

Goethe movió la cabeza con gesto afirmativo

– Hay varios –respondió–. Pero el que me interesa de modo especial, de sobra comprenderá usted por qué, es el expresidente del Consejo, Léon Blum.

De nuevo, me detuve petrificado. Era increíble, ¡Blum en el Falkenhof! Ahora sí que comprendía la febrilidad, la agitación de Goethe, desde aquella mañana (Semprún, 2011, pp. 325-326).

La entrada de Blum en el relato no es casual: no solo porque fue uno de los presos más notorios que pasó por los campos nazis, sino porque este, más de tres décadas atrás, había escrito el libro *Nuevas conversaciones de Goethe con Eckermann* (1901). Así, por medio este intertexto, Semprún vuelve a actualizar la memoria y convertir dos autores de muy diferentes épocas en testigos sobre los que repensar y fabular sobre su experiencia.

Sobrevuela en toda la narración de *Aquel domingo* una pregunta sobre Alemania, una necesidad de buscar respuestas que atormenta al narrador sobre cómo es posible que un territorio capaz de sublimar el mundo de las artes y las humanidades de una manera tan destacada haya sido capaz de construir ese epítome del infierno que representan los campos de concentración. En su acusación no solo se encuentra el nazismo y sus gerifaltes, sino también la sociedad alemana. En *El largo viaje* denuncia a los habitantes de Weimar por su cobardía al actuar como si nada ocurriese pese a tener un campo en las proximidades de sus viviendas, y relata el momento en que los soldados norteamericanos obligaron a los vecinos, una vez libe-



rado Buchenwald, a que visitasen las entrañas del presidio: «Las mujeres de Weimar, con sus tocados primaverales, y los hombres de Weimar, con sus gafas de profesores [...] se echaron a llorar, a gritar que no sabían nada, que ellos no son responsables. Tengo que decir que el espectáculo me revolvió el estómago» (Semprún, 2014, p. 142)<sup>10</sup>. Treinta años después, en *La escritura o la vida*, vuelve sobre la reflexión de la culpa alemana, ahora con una cita a unos versos de Bertolt Brecht: «¡Oh Alemania, pálida madre! / ¿Qué han hecho tus hijos de ti / para que entre todos los pueblos / provoques la risa o el espanto» (en Semprún, 2018, p. 116).

Defiende Ricoeur en sus estudios sobre la memoria que, en la literatura contemporánea, la imaginación y la ficción entran de manera decidida en el relato de la historia (1999, p. 80). Los cuatro textos objeto de análisis son una fidedigna muestra de ello. Semprún, además, juega con distintos periodos temporales y conecta el presente narrativo con el pretérito e, incluso, como hace con Goethe, fabula con su pervivencia. La literatura, en tiempos trágicos de miseria e indignidad, puede resultar, como confiesa Semprún en una entrevista, una vía de escape, un asidero para retomar la libertad perdida: «Se reconquistan ciertos espacios de libertad cuando uno puede compartir poemas a tres o cuatro amigos. En el campo de concentración yo recitaba a un grupo de españoles poemas de García Lorca. Aquello era una fiesta» (Alonso y Gordon, 2011, p. 63).

#### 4. EL OLVIDO NECESARIO FRENTE AL ALIVIO DE ESCRIBIR: LEVI

Primo Levi es uno de los mayores interlocutores de Jorge Semprún en toda su producción sobre los campos. Detenido cuando había decidido sumarse al movimiento partisano, el por entonces joven químico italiano es trasladado desde el campo de internamiento en Fossoli al complejo de exterminio de Auschwitz. Allí es derivado al campo anexo de Monowitz, y obligado a trabajar, dada su formación en ciencias, en un laboratorio para la empresa alemana IG Farben, lo que provoca que evite ser enviado a las cámaras de gas o, en el mejor de los casos, el trabajo esclavo, crudo e inclemente al que era sometida la mayoría de presos que sobrevivían a la primera selección de las SS en las rampas ferroviarias de Auschwitz-Birkenau. El relato de su año en el infierno lo contó en *Si esto es un hombre* (*Se questo é un uomo*, 1947), un libro autobiográfico en el que Levi explica su experiencia con un lenguaje preciso, claro y frío, al mismo tiempo que reflexiona sobre el grado de inhumanidad y maldad del que fue testigo: «El horror no necesita ser enfatizado ni subrayado; la eficacia del relato de Primo Levi resiste precisamente en el contraste entre las experiencias infer-

---

<sup>10</sup> Sobre el papel de la culpa y la responsabilidad de la sociedad alemana han reflexionado numerosos investigadores, como Milton Mayer en *Creían que eran libres. Los alemanes 1933-1945* (1951) o más recientemente la periodista franco-alemana Geraldine Schwarz en *Los amnésicos* (2019). Se trata de un tema al que el propio Semprún, además de en sus libros, dedicó en vida numerosas conferencias.





nales que cuenta y la limpidez pudorosa de su escritura» (Muñoz Molina, 2018, p. 17). Desde la liberación de Auschwitz por el Ejército Rojo, el 27 de enero de 1945, y su suicidio, el 11 de abril de 1987, el superviviente compaginó su profesión científica con el relato de su experiencia, tanto desde la escritura como en numerosas conferencias y charlas educativas, en una misión impuesta de carácter pedagógico con el objetivo de que nadie olvidase lo ocurrido en los campos de la muerte nazis y en un elogio constante a la memoria.

Levi y Semprún son dos de los grandes representantes de la literatura concentracionaria por su insistencia en confeccionar textos donde se evoca, desde distintos ángulos y perspectivas, la experiencia en el campo. La voz de ambos, conforme se sucedían sus publicaciones, se estableció como referencia en el ámbito literario e intelectual, pues convirtieron sus aventuras en una espiral continua en la que no dejaban de reflexionar sobre temáticas que atañían a la vida entre las alambradas del campo, al mismo tiempo que ofrecían una lectura contemporánea de ello: la reivindicación de la memoria para no repetir el horror, la zona gris y su existencia más allá del campo, la pervivencia del antisemitismo a la luz de las teorías revisionistas e incluso negacionistas de los años setenta y ochenta, el papel de la sociedad alemana, o el rol del intelectuales, entre tantos otros temas. Pero más allá de esto, el hecho de que su literatura sea considerada un hito se debe a que, como reseña Sánchez Zapatero, ambos rememoran una y otra vez lo vivido y convierten su escritura en un imperativo de encontrar un modo de comunicar el horror de forma eficaz (2016, p. 181). Ante la comodidad cobarde de la ceguera, la escritura sobre el horror se convierte en un imperativo contra quienes pretenden borrar esa negra etapa de la historia.

No obstante, el olvido no siempre jugó ese rol en el caso de Semprún. En este punto, las necesidades creativas –pero también existenciales, como analizamos– se distancian. El superviviente italiano tuvo claro, ya en sus días de cautiverio, que uno de sus primeros propósitos, una vez liberado el campo y en el caso de sobrevivir y regresar a su Turín natal, sería el de testimoniar su experiencia, dar cuenta al mundo de su padecer y, especialmente, de las características de la maquinaria de la muerte nazis y del infierno que supuso Auschwitz y sus cámaras de gas. Concedió a su escritura un inequívoco carácter de urgencia. En su caso, escribir sobre su experiencia suponía un alivio. Levi escribe esto en su introducción a *Si esto es un hombre*:

La necesidad de hablar a los «demás», de hacer que «los demás» supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales; este libro lo escribí para satisfacer esa necesidad en primer lugar, por lo tanto, como una liberación interior. De aquí su carácter fragmentario: sus capítulos han sido escritos no en una sucesión lógica sino por su orden de urgencia (2018a, p. 28).

Tal fue este carácter de urgencia, que su autobiografía se convirtió en uno de los primeros relatos sobre la experiencia en los campos del Tercer Reich, pese al



poco recorrido que tuvo el libro en sus primeros años<sup>11</sup>. Al mismo tiempo que compartía las vicisitudes de lo padecido en el *Lager* –aun escasamente conocidas en los primeros compases de la posguerra–, la escritura se convertía en una aliada, un ejercicio terapéutico de expurgo de los demonios interiores tras el dolor padecido entre las alambradas. Es algo que ocurrió con otros supervivientes, que también necesitaron ese desahogo que les daba la plasmación artística de su traumático recuerdo.

Semprún también intentó escribir sobre su experiencia en Buchenwald al poco tiempo de regresar a París, ciudad donde se estableció en 1945 y en la que residió, desde entonces, la mayor parte de su vida. Desde el primer momento, y siempre que pudo, el joven de 21 años declinó referir su experiencia, y optó por un silencio que pretendía ser curativo, con el propósito de alejar de su mente los fantasmas de una experiencia que aún era demasiado dolorosa para ser soportada. Transcurridos unos meses, aceptó la invitación de su hermana para pasar un tiempo en la residencia de esta en Ascona, en el cantón suizo de Tesino. Allí decidió dar forma a sus recuerdos y convertir sus vivencias en unas memorias escritas. Si bien, no tardó en darse cuenta de que le resultaba imposible. La escritura era todo lo contrario de un alivio para Semprún, pues esta le alejaba de la vida, ya que el trauma resultaba aún inmanejable. Así lo relata muchos años después:

En el Tesino, cuando decidí abandonar el libro que trataba de escribir, las dos cosas que pensaba que me atarían a la vida –la escritura, el placer– me alejaron por el contrario de ella, me remitieron sin cesar, día tras día, a la memoria de la muerte, me devolvieron a la asfixia de esta memoria (Semprún, 2018, p. 125).

Semprún se vio obligado a elegir entre la escritura o la vida, ya que lo primero, rememorar constantemente su dolor para plasmarlo sobre el papel, le acercaba, como confiesa, a la muerte, a la imposibilidad de superar un trauma que le impedía vivir y que estaba muy lejos de cicatrizar. Se trata de un momento y una decisión de gran relevancia, tanto en términos existenciales como creativos, hasta el punto de que la disyuntiva es la que sustenta y da nombre a sus memorias de 1994, *La escritura o la vida*, donde retorna al frío invierno de inicios de 1946 en Ascona. En aquel momento, eligió «el silencio rumoroso de la vida en contra del lenguaje asesino de la escritura» (Semprún, 2018, p. 244). Se decantó por el olvido, y por ello la vida venció a la muerte. Abrazó lo que él definió como la estrategia de la «amnesia voluntaria», y a esta se aferró durante más de tres lustros, hasta que, de forma definitiva, pudo volver a escribir sobre su experiencia en Buchenwald, y que tuvo como resultado *El largo viaje*.

---

<sup>11</sup> Cuando Primo Levi envió el primer borrador de la obra a la gran editorial italiana del momento, Einaudi, esta rechazó su publicación. Al final, fue la modesta editorial Da Silva la que publicó *Si esto es un hombre* en una pequeña tirada. Una década después, y cuando el interés por lo ocurrido en los campos nazis empieza a crecer en la sociedad, Einaudi decide, ahora sí, hacerse con los derechos y sacar una tirada comercial mayor. Se convierte en un éxito de ventas, lo que espolea al autor a escribir su siguiente autobiografía sobre su experiencia en Auschwitz, *La tregua* (1963).



Pese a la publicación de sus primeras memorias concentracionarias en 1963, el trauma no queda superado del todo. La cicatrización completa ha de esperar tres décadas más, cuando «la escritura o la vida» con la que titula su libro se transforma, dada la disyuntiva sobre la que reflexiona en sus páginas, en «la escritura y la vida». La herida supura al completo cuando decide regresar a Buchenwald en 1992, y es en este momento cuando ya se puede plasmar toda la experiencia sin riesgo. No es casual, además, que *La escritura o la vida* sea su relato en que mayor presencia tiene Primo Levi. Este se suicidó el 11 de abril de 1987 –misma jornada en la que 42 años atrás había sido liberado el campo de concentración de Weimar, como recuerda el escritor–. Semprún reflexiona sobre el valor catártico de la escritura, sobre ese carácter de urgencia y alivio que había experimentado Levi tras su retorno turinés, donde el suicidio posterior constataría que, pese a todo, el trauma nunca podría haber sido superado del todo. De aquí que Reyes Mate (2007) exprese que el superviviente italiano muriese de una enfermedad contraída cuarenta años atrás llamada Auschwitz. Este contraste con las necesidades salvíficas de la escritura y su posterior curación es constante en el diálogo que establece con el químico en su referida obra. Semprún se pregunta qué cambió, por qué habían dejado los recuerdos de ser una riqueza para el italiano y cuál es la razón por la que había perdido la paz que la escritura le había traído a su afligida interioridad. La angustia se había impuesto finalmente. De esta se libró él al optar por la estrategia de la «amnesia voluntaria»:

Mi experiencia había sido diferente. Así como la escritura liberaba a Primo Levi del pasado, apaciguaba su memoria («Paradójicamente», escribió, «mi bagaje de recuerdos atroces se convertía en una riqueza, una simiente: me parecía, escribiendo, que crecía como una planta»), a mí me hundía otra vez en la muerte, me sumergía en ella. Me ahogaba en el aire irrespirable de mis borradores, cada línea escrita me sumergía la cabeza debajo del agua, como si estuviera de nuevo en la bañera de la villa de la Gestapo, en Auxerre. Me debatía para sobrevivir. Fraculé en mi intento de expresar la muerte para reducirla al silencio: si hubiera proseguido, la muerte, probablemente, me habría hecho enmudecer (Semprún, 2018, p. 268).

Así entendió Semprún que el silencio y el olvido eran sus armas para alejarse del horror. Necesitaba tiempo para olvidar y, sobre todo, unos años de curación necesarios hasta volver a coger la máquina de escribir y rememorar la experiencia, cuando los recuerdos dejasen de dañar. Lo expresa con claridad: «Solo quisiera el olvido [...] Solo el olvido podría salvarme» (2018, pp. 176-177)<sup>12</sup>. Así, transcurridos tres lustros de terapia y desmemoria, el por entonces miembro del aparato clandestino comunista en la España franquista ya se sentía preparado para narrar su aventura en Buchenwald, pues el olvido puede convertirse en una condición imprescindible para la interpretación del pasado (Ricoeur, 1999, p. 62). En el escondite de su piso madrileño durante la dictadura, Semprún comienza a redactar, en 1961,

---

<sup>12</sup> Gracia ha definido esta estrategia seguida por el madrileño como «la profilaxis del olvido» (2010, p. 101).



el borrador que se transforma, dos años después, en *El largo viaje*, y lo hace de un modo diferente a la manera en que pensaba plasmar sus memorias en el invierno de 1946. Como postula Gracia, al optar por la amnesia voluntaria, consigue conquistar el tiempo necesario para su curación, pero también halla su propio camino, la vía literaria empleada de modo recurrente en su literatura, aquella en la que no renuncia a la invención ni a la fabulación, como estudiamos: «El olvido fue vital, en el sentido pleno de la palabra, durante quince años, pero acentuó también, o quizás engendró, la búsqueda de una veracidad literaria ajena al realismo tradicional» (2010, p. 99).

Las cavilaciones sobre el olvido y la capacidad catártica de la escritura no son los únicos objetos de reflexión en que Semprún trae a colación la obra de Levi. El escritor madrileño retoma algunas de las teorías expresadas por el italiano de forma original. En su ensayo *Los hundidos y los salvados* (*I sommersi e i salvati*, 1986), el superviviente de Auschwitz distingue entre aquellas personas fallecidas en el campo, en la primera categoría, y aquellos que tuvieron la gran fortuna de sobrevivir al terror de Hitler y su sistema concentracionario, entre los segundos. Este defiende que la mayoría de los «salvados» se han de calificar como «privilegiados» (Levi, 2018b, p. 481), y que la verdadera misión de los supervivientes ha de ser la de dar testimonio de lo ocurrido, como un memento de «los hundidos», que ya no pueden tomar la palabra. Semprún reemprende la idea de su coetáneo, y escribe que son «los aparecidos los que tienen que hablar en el lugar de los desaparecidos, los salvados en el lugar de los hundidos» (2018, p. 154). Al mismo tiempo, y partiendo sobre la categoría de los privilegiados, ambos relatan la inusitada importancia que tiene la suerte para salir con vida del averno. El italiano confiesa que haber llegado en la época final de la guerra, su mínima comprensión del idioma alemán, tener curiosidad y su profesión científica fueron las razones afortunadas que le llevaron a sobrevivir mientras que el español, tras citar a Levi, se muestra incluso más gráfico sobre el azar: «Vivir dependía de cómo habían caído los dados, de nada más. Los dados me habían sido favorables, eso era todo» (Semprún, 2018, p. 156).

Son más los puntos de unión que propone Semprún al trazar constantes hilos desde su archipiélago de textos concentracionarios respecto a las enseñanzas de Levi, aunque aquí se hayan reseñado los más destacados. Sin duda, lo cierto es que la literatura de ambos ha de entenderse, como escribe Cohen, como un momento ético donde se lega una decidida «lucha contra el olvido» a la humanidad (2006, p. 17).

## 5. EL CAOS DE LA MEMORIA Y LOS DESTELLOS: PROUST O FAULKNER

La referencia a Marcel Proust, William Faulkner, Milena Jesenska, Maurice Halbwachs o Zarah Leander, entre tantos otros personajes creativos —y por muy distintas razones—, supone un elogio constante al intertexto por parte de Semprún en términos mnemónicos. La memoria es mucho más que un mero motivo en su trabajo. Se podría afirmar, de hecho, que es un medio de narrar en su obra y, al mismo tiempo, de narrarse (Mendieta, 2023, p. 229). Como razona Carlos Fernández,



toda su obra «supone una explícita y continua reflexión sobre la memoria» (2005, p. 254). Una de las conclusiones a las que llega el escritor es que esta no se puede controlar: te ataca como un inesperado rayo y te obliga a viajar mentalmente a una época pasada. Así lo recalca en *La escritura o la vida*:

Todavía hoy, toda una vida más tarde, basta con un momento de ensoñación consciente, en cualquier sitio, en cualquier momento, o con un instante de distracción deliberada, para evadirme de una conversación tediosa, de un relato mal pergeñado, de un espectáculo mediocre, para que bruscamente, sin relación aparente con las preocupaciones o los deseos circunstanciales, se despliegue en mi memoria un abanico de deslumbrante blancura de imágenes en cámara lenta (Semprún, 2018, p. 167).

Como es habitual en el autor, no se trata de una reflexión a la que dedique unos párrafos en solo uno de sus textos sobre el campo. Ya en *El largo viaje* incidía en el caprichoso comportamiento de los recuerdos, y cómo algunos de ellos, en ocasiones dolorosos, le asaltaban con perfecta precisión, hasta el punto de definirlos como «recuerdos punzantes» (Semprún, 2014, pp. 128-130). Con este adjetivo nos retrotrae a los escritos de Barthes sobre esos recuerdos que punzan al sujeto en su interioridad, lo que desarrolla en *La cámara lúcida (La chambre claire)*, 1980). El concepto de «punctum», con el que denomina la «punzada» que puede sufrir una persona cualquiera en su seno interno debido a un detalle subjetivo y perteneciente al «yo» que despierta —en el caso del semiólogo, una imagen fija de su madre— un recuerdo pretérito que hiere y estremece, esto es, punzante: «Lo que me punza a mí, insignificante para el resto» (2020, p. 88). Aunque la teoría de Barthes parta tras encontrarse con una fotografía, en el caso de Semprún, la «punzada» también llega al toparse con recuerdos eminentemente visuales, como describe en su producción concentracionaria, de ahí que su «yo» también se pueda ver afectado.

Esta teoría de la memoria dañada por un destello inesperado nos lleva a Proust y a la memoria proustiana o «inconsciente» (Aparicio Maydeu, 2009, p. 75). El francés es otros de los escritores que convoca Semprún de forma recurrente en sus páginas sobre Buchenwald. Lo conoce en profundidad, pese a haber reconocido que no es muy de su agrado, hasta el punto de que declara no sentirse conforme cuando la crítica compara la forma de concebir la memoria de ambos (Augstein, 2010, p. 53). En su ópera prima escribe que la literatura de Proust le acompaña durante el infernal viaje que le transportaba al campo de concentración en el tren de ganado: «Pasé mi primera noche de este viaje reconstruyendo en mi memoria *Por el camino de Swann* y era un excelente ejercicio de abstracción» (Semprún, 2014, p. 74). No por casualidad, otro interlocutor habitual del escritor como es el filósofo Ricoeur define las evocaciones propias de la literatura de Proust como «revelaciones», destacando el carácter espontáneo de esta modalidad de recuerdos (2003, p. 60). Un suceso involuntario en el quehacer del escritor galo tiene la fuerza de desatar un torrente de recuerdos en los que el pasado toma presencia en el ahora, como si fuesen destellos. En el caso de Semprún, la evocación proustiana, cual destello, ha de ser tomada en cuenta, y más si se pone el foco en sus textos sobre los campos de concentración. Su memoria se despierta, en diferentes momentos, por destellos. Existen numerosos ejemplos que lo demuestran. En *Viviré con su nombre*,



*morirá con el mío* reconstruye una visita reciente al Teatro del Odéon, mientras disfruta de un concierto de Ingrid Caven (2012, pp. 188-189). En el templo parisino la intérprete recita un tema en alemán, y el escritor empieza a sentirse intranquilo, pues la música le suena, aunque no sabe muy bien de qué. Han de transcurrir unos segundos para que rememore que la canción la escuchó medio siglo atrás, durante su estancia en el campo de Weimar —«como también relata en *Aquel domingo* (2011, p. 67)—, procedente de los altavoces, ya que estos emitían la melodía cantada por Zarah Leander, estrella del cine alemán de la época del Tercer Reich. Es la fuerza del destello la que permite el viaje mnemónico, de forma insospechada. Se trata de ese punzante recuerdo —aunque no visual, sí sonoro—, donde la voz de Caven se engarza con el trauma concentracionario, que vuelve a emerger, así, de manera inesperada, en una tranquila jornada de ópera en París. Por todo ello, estamos de acuerdo con Carlos Fernández cuando apostilla que Proust pone a su alcance un concepto de la memoria que exigirá una forma de narrar distinta, no lineal, pues «al contrario que la historicidad cronológica, la memoria colectiva funciona como la “magdalena de Proust”» (2005, pp. 260-261).

El caso de Faulkner es también muy relevante por el modo en que Semprún dispone sus memorias. Aunque pueda parecer desconcertante, en el campo de concentración el prisionero tuvo acceso a una biblioteca con un gran número de libros. Al publicar sus memorias tuvo que afrontar alguna polémica: «Recibí algunas cartas indignadas. O tristes. ¿Cómo me atrevía a afirmar que hubo una biblioteca en Buchenwald? ¿Por qué inventar una patraña así? ¿Quería hacer creer que el campo de concentración era una especie de casa de reposo?» (Semprún, 2012, p. 80). En las estanterías de este oasis en medio del averno recuerda haber leído, en alemán, la novela *¡Absalón, Absalón!* (*Absalom, Absalom!*, 1936), del escritor estadounidense.

Ya sabe usted lo mucho que me gusta Faulkner. *Sartoris* es una de las novelas que más me han marcado. Pero *¡Absalón, Absalón!* lleva al extremo, de forma obsesiva la complejidad del relato *faulkneriano*, siempre construido hacia atrás, hacia el pasado, en una espiral vertiginosa. La memoria es lo que cuenta, lo que gobierna la acción profusa del relato, lo que lo hace avanzar (Semprún, 2018, p. 182).

De este modo, este extracto de *La escritura o la vida* se convierte en un mandato sobre el modo en que él concibe la memoria para relatar su experiencia. Como su admirado escritor, Semprún frecuenta las sentencias largas y aparentemente desestructuradas, en la que los monólogos se combinan con digresiones sobre los personajes o la trama. No obstante, otro de los rasgos *faulknerianos* reivindicados por el madrileño es la ausencia —al menos de una forma manifiesta— de cronología. También la literatura de Semprún supone un ir y venir en el tiempo, un continuo viaje de un momento temporal a otro donde emergen las reiteraciones y los recuerdos ya narrados, pero relatados desde un punto de vista diferente. En *Aquel domingo* realiza un alegato en pos de esta forma de narrar su experiencia, inspirada en el estilo del autor norteamericano:

Mi vida no es como un río siempre diferente, nunca el mismo, en el que no se puede bañar uno dos veces: mi vida es continuamente lo ya visto, lo ya vivido, lo repe-



tido, lo mismo hasta la saciedad, hasta convertirse en otro, extraño, a fuerza de ser idéntico. Mi vida no es un flujo temporal, una duración fluida pero estructurada, o lo que es peor: estructurándose, un hacer haciéndose a sí mismo. Mi vida siempre está deshecha, perpetuamente deshaciéndose, difuminándose, desvaneciéndose en humo. Es una serie azarosa de inmovilidades, de instantáneas, una sucesión continua de momentos fugaces, de imágenes que centellean pasajeramente en una noche infinita (Semprún, 2011, pp. 373-374).

Esta narración laberíntica, fuera del yugo al que somete el tiempo lineal, es reivindicada por el autor desde su recuerdo de la lectura *faulkneriana*, y del tono que interioriza y que asume para su propia narración como el adecuado. Una narración no cronológica que se relaciona también con la memoria *proustiana* referida; ese destello que le asalta en el momento más inesperado y que es lo que gobierna la acción del relato, ya que tiene la suficiente fuerza para llevar la historia narrada en otra dirección. La memoria, de este modo, se concibe como producto de coincidencias azarosas y asociaciones inesperadas, siempre caprichosa.

También relevante es la cita que el escritor realiza al que fuera uno de sus profesores durante su breve estancia en la Sorbona previa al estallido de la II Guerra Mundial, Maurice Halbwachs. Como Semprún, el sociólogo fue detenido en la París tomada por los nazis y enviado a Buchenwald, donde falleció a los 66 años de edad. El francés es uno de los grandes teóricos e investigadores de la temática de la memoria en el siglo XX, y su obra más notoria, *Los marcos sociales de la memoria* (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925), es aún hoy un volumen de referencia en los estudios mnemónicos, donde desarrolló y popularizó la memoria colectiva. Semprún leyó esta obra durante sus clases universitarias, como reconoce (2012, pp. 107-108). No obstante, la literatura *sempruniana*, tan interesada en la fuerza transfiguradora que mantiene el recuerdo propio y su variación a lo largo del tiempo, se aleja de la concepción más social en la que se especializa el sociólogo francés. Por ello, la importancia de Halbwachs en sus textos concentracionarios resulta relevante no tanto por la esencia de sus teorías mnemónicas, sino por haber coincidido con uno de los grandes expertos en la materia en el mismo espacio de reclusión. El resistente español relata sus visitas dominicales al barracón en que se encontraba su maestro, cada vez más desmejorado y próximo a la muerte:

Aquel día Maurice Halbwachs no conseguía reaccionar ante mis preguntas, participar en una conversación. Estábamos a fines del mes de diciembre de 1944, no iba a morir hasta mediados de marzo de 1945, semanas más tarde, pero ya estaba sumido en una inmovilidad soñolienta, ataráxica (Semprún, 2012, p. 108).

La voz de Halbwachs se extinguió poco antes de la liberación del inhóspito lugar. Fue uno de los numerosos presos del nazismo que perecieron en Buchenwald desde la construcción del complejo, en 1937, y su liberación, en 1945. Semprún, por decirlo con Levi, se encontró entre los «salvados», y para edificar el elogio a la memoria que supone toda su obra concentracionaria decide optar por conversar con sus maestros, aquellos creadores y pensadores de los que aprende y que le ayudan a entender su tiempo y su realidad, y que le sirven, además, para recuperar el preté-



rito y demostrar el peso que este tiene aún en su presente. Al mismo tiempo, con esta cita recurrente, recupera las voces de los «hundidos», como ocurre en el caso de Halbwachs.

## 6. CONCLUSIONES

Las memorias concentracionarias de Jorge Semprún se cimientan sobre la importancia que el autor concede a la intertextualidad, al diálogo constante con una serie de autores y sus textos con los que establece una conversación que es siempre inconclusa, ya que en las sucesivas publicaciones retoma los mismos temas y los mismos creadores, aunque añadiendo un punto de vista diferente con cada texto. Con el elogio a la alteridad que realiza al introducir en su relato la voz del otro, además, consigue despertar el recuerdo y la reflexión sobre el mismo: con lo que el «yo» personal –transgredido por la fuerza de la imaginación– combina con la palabra de los demás, con lo que se consigue una narración polifónica, por decirlo con George Steiner (2011, p. 95), por lo que su obra sobre los campos de concentración se construye como una espiral.

Al mismo tiempo, los autores convocados una y otra vez por la pluma del escritor ayudan a entender el estilo narrativo y la idiosincrasia creativa propias de Semprún. Al igual que Primo Levi es fundamental para comprender el papel que el olvido juega en su escritura, creadores como Federico García Lorca o Johann Wolfgang von Goethe le sirven para concebir un futuro más allá de las alambradas y conquistar un refugio construido en la imaginación; mientras que otros, como pueden ser William Faulkner o Marcel Proust, son los que le enseñan a concebir la memoria como un fulgor frágil y voluble, por lo que sus enseñanzas se trasladan al modo final en el Semprún plantea sobre la página en blanco sus recuerdos. De esta pléyade de autores, tan decisiva en su formación como en los momentos difíciles de su traumática etapa en Buchenwald, también extrae la poderosa idea de que lo inefable no es más que una coartada y que la ficción y la disposición artística del relato –el artificio tantas veces defendido por él en sus escritos– funcionan como vía privilegiada para narrar el horror y hacérselo entendible al hipotético lector. He aquí la fuerza de la paradoja, como desarrolla en *La escritura o la vida* y en sus restantes textos sobre su etapa como preso del nazismo: la mejor forma de suscitar la imaginación de lo inimaginable es trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva. Esto es, sacando partido del potencial del artificio.

En definitiva, el proyecto literario *sempruniano* se debe considerar un palimpsesto, un incompleto manuscrito en el que, ante cada publicación, se conservan las huellas de las narraciones previas, y en donde los intertextos se acumulan como capas de sabiduría que se superponen y que emergen de forma reiterada a lo largo de su trayectoria, organizados como sedimentos que resultan imprescindibles para interpretar la obra de un escritor tan singular como lo fue Semprún. Un diálogo con el otro que nunca acaba.

RECIBIDO: 26.9.2023; ACEPTADO: 17.10.2024.





## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Guadalupe y GORDON, José (2011). Entrevista inédita a Jorge Semprún. Libro interminable de la memoria. *Revista de la Universidad de México*, 89, 61-64.
- AUGSTEIN, Franziska (2010). *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*. Tusquets.
- AZNAR SOLER, Manuel y NIETO, Felipe (2021). Presentación. En Manuel Aznar Soler y Felipe Nieto (Eds.), *Teatro Completo de Jorge Semprún* (pp. 7-11). Renacimiento.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2009). *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Cátedra.
- BÁRCENA, Fernando y MÉLICH, Joan-Carles (2008). La lección de Auschwitz. En Reyes Mate (Ed.), *La filosofía después de Auschwitz* (pp. 257-276). Riopiedras Ediciones.
- BARTHES, Roland (1974). *El placer del texto*. Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2020). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- BLANCHOT, Maurice (2019). *La escritura del desastre*. Trotta.
- BROSSAT, Alain (2010). Retórica de la sinceridad y mentir vrai en la obra de Jorge Semprún. En Xavier Pla (Ed.), *Jorge Semprún o las espirales de la memoria* (pp. 190-201). Eva Reichenberger.
- CÉSPEDES GALLEGO, Jaime (2012): *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Vol. 1: Autobiografía y novela*. Peter Lang.
- COHEN, Esther (2006). *Los narradores de Auschwitz*. Fineo.
- DENIS, Benoit (2010). El doble juego de una vida y de una obra. Jorge Semprún y la literatura comprometida. En Xavier Pla (Ed.), *Jorge Semprún o las espirales de la memoria* (pp. 110-125). Eva Reichenberger.
- FERNÁNDEZ, Carlos (2005). Memoria e Historia en la obra de Jorge Semprún, *Minius*, 13, 253-268.
- GRACIA, Jordi (2010). Novelar la memoria o la libertad del escritor. En Xavier Pla (Ed.), *Jorge Semprún o las espirales de la memoria* (pp. 87-109). Eva Reichenberger.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2015). *El instante de peligro*. Anagrama.
- HESSEL, Stéphane (2011). *Mi baile con el siglo: Memorias*. Destino.
- LEUZINGER, Mirjam (2016). *Memoria cultural y escritura: Vida virtual y texto vital*. Verbum.
- LEVI, Primo (2018a). Si esto es un hombre. En Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz* (pp. 25-252). Península.
- LEVI, Primo (2018b). Los hundidos y los salvados. En Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz* (pp. 471-652). Península.
- LÓPEZ NAVARRO, María Jesús (2007). Jorge Semprún: el ciclo de «novelas de la anamnesis». *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 10, 153-162.
- MATE, Reyes (2007). Primo Levi: el testigo. *Letras libres*, 70, 49-56. <https://letraslibres.com/revista-espana/primo-levy-el-testigo/>.
- MAUBERT, Franck (2019). *El hombre que camina*. Acantilado.
- MENDIETA, Elios (2021). Un recorrido por la Europa del xx: Jorge Semprún y la importancia de la memoria en *La escritura o la vida* (1994). En Marta Fernández Bueno y Johanna Vollmeyer (Eds.), *Repensar el pasado: la memoria (trans)cultural europea* (pp. 75-86). Dykinson.
- MENDIETA, Elios (2023). *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún*. Guillermo Escolar.



- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000). *La autoficción en España*. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina. Peter Lang.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2018). Primo Levi: el testigo sin descanso. En Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz* (pp. 9-21). Península.
- NIETO, Felipe (2018). Jorge Semprún y la Guerra Civil. Historia y memoria. *Revista Universitaria de Historia Militar*, 13, 134-158. <https://doi.org/10.53351/ruhm.v7i13.383>.
- POZUELO YVANCOS, José María (2005). *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Crítica.
- RAMOS GAY, Ignacio (2017). Jorge Semprún, o la literatura contra la memoria. *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, 25-38. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i39.5065>.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós.
- RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. UAM.
- RICOEUR, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- RICOEUR, Paul (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *Ágora. Papeles de Filosofía*, 25, 2, 9-22.
- RODRÍGUEZ VARELA, Rita (2021). La poesía española en las obras sobre Buchenwald de Jorge Semprún: memoria, sustento y diálogo. *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 22, 80-102. <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2022.449>.
- ROTMAN, Patrick (2022). *Ivo y Jorge*. Tusquets.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2010). *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Montesinos.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2016). Jorge Semprún y Primo Levi: escritura y memoria de los campos de concentración. *Revista de Filología Románica* 33, 2, 179-189. <https://doi.org/10.5209/RFRM.55847>.
- SEMPRÚN, Jorge (1998). *Adiós, luz de veranos...* Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (2011). *Aquel domingo*. Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (2012). *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (2014). *El largo viaje*. Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (2015). *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (2016). *Veinte años y un día*. Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (2018). *La escritura o la vida*. Tusquets.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*. Paidós.
- STEINER, George (2011). *Gramáticas de la creación*. Siruela.
- TIDD, Ursula. 2008. Exile, Language and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprún. *The Modern Language Review*, 103, 698-929. <https://doi.org/10.2307/20467906>.
- URRALBURU, Marcelo (2019). La polifonía del universo concentracionario en *El largo viaje* de Jorge Semprún. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 17, 341-350. <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.409551>.
- WULF, Andrea (2022): *Magníficos rebeldes. Los primeros románticos y la invención del yo*. Taurus.
- ZAMORA, José Antonio (2008). Estética del horror. Negatividad y representación. En Reyes Mate (Ed.), *La filosofía después de Auschwitz* (pp. 277-300). Riopiedras Ediciones.

