

EL SUJETO Y LA EXPERIENCIA EN *AQUEL* *DOMINGO* DE JORGE SEMPRÚN

PAULA SIMÓN

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: Este trabajo se propone hacer un aporte al estudio de la obra de Jorge Semprún centrándose para ello en la novela *Aquel domingo*, cuyo núcleo temático es la experiencia del narrador en Buchenwald, uno de los campos de concentración creados durante el nazismo. Nos dedicaremos a analizar la construcción del sujeto y los modos a través de los cuales accede y se elabora discursivamente la experiencia de la deportación.

Resumo: Este traballo propónse facer un achegamento ao estudo da obra de Jorge Semprún centrándose para iso na novela *Aquel domingo*, cuxo núcleo temático é a experiencia do narrador en Buchenwald, un dos campos de concentración creados durante o nazismo. Dedicarémonos a analizar a construción do suxeito e os modos a través dos cales accede e elabórase discursivamente a experiencia da deportación.

Abstract: The purpose of this paper is to contribute to the study of Jorge Semprun's work. We will focus on *Aquel domingo*, where the main point is the narrator's experience in Buchenwald, one of the concentration camps founded by Nazism. We will analyze the construction of the subject and how the experience of deportation is created through language.

Palabras clave: Sujeto. Experiencia. Estrategias de representación. Memoria. Autoficción

Palabras clave: Suxeito. Experiencia. Estratexias de representación. Memoria. Autoficción

Key words: Person. Experience. Strategies of representation. Memory. Autofiction

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio de imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges *El hacedor*

La obra de Jorge Semprún nos coloca a los lectores en una posición incómoda. No por su delicadeza estética ni por las innumerables referencias intertextuales que la enriquecen, sino por la profusión de preguntas que motiva en nosotros. Las novelas de Semprún nos descentran, nos conducen inexorablemente a cuestionarnos acerca de las relaciones entre el lenguaje y la realidad y, por esto, nos permiten ingresar en el terreno inestable de la representación. Del mismo modo, nos plantean problemas relacionados con el sujeto y su identidad, con la identidad y el recuerdo, con el recuerdo y la memoria histórica, conformando una cadena interminable de interrogantes que nos devuelven a la posición de lectores activos, reflexivos y necesarios colaboradores en la construcción del sentido de la obra literaria.

En esta oportunidad, analizaremos la obra *Aquel domingo*, publicada en francés con el título *Quel beau dimanche!* en el año 1980.¹ Observaremos que esta novela en particular se postula como un modo de comprender la historia contemporánea, especialmente en lo que atañe al desarrollo del comunismo en Europa. En consecuencia, plantearemos que la originalidad de esta obra radica en la intención de inscribir las vivencias particulares del narrador, la reclusión en un campo de concentración nazi y la militancia sostenida en el Partido Comunista, en la lógica del devenir histórico del siglo XX, cuyo resultado, desde esta perspectiva, es el fracaso del comunismo como modelo y programa político.

Para justificar esto, nos dedicaremos especialmente a delinear la red de conflictos que la obra despliega en relación con el sujeto que narra y en cuanto a los objetivos que este persigue. Por lo tanto, abordaremos los complejos caminos que el narrador elige para acceder a la experiencia y construirla discursivamente. Asimismo, observaremos que a partir de estas estrategias de representación de la experiencia Semprún conforma una teoría particular del relato.

Por último, podemos advertir que el autor diseña en sus novelas un vasto universo literario en el cual las obras —personajes, lugares, anécdotas— entablan diálogos entre ellas, lo que genera el despliegue de un rico juego de referencias, sincronizaciones y correspondencias. Por otro lado, este cosmos literario se inscribe en la tradición literaria a través de múltiples alusiones intertextuales que lo enriquecen y lo actualizan. En esta ocasión, no obstante, no nos detendremos en el análisis de estas relaciones ya que dichos planteamientos exceden los límites de nuestro trabajo.

¹Se trabajará con la versión en español: Jorge Semprún (1999), *Aquel domingo*. Traducción de Javier Albiñana, Barcelona: Tusquets.

1. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN: ¿CÓMO CONTAR LA VIVENCIA DE BUCHENWALD?

La novela se propone contar una experiencia en el campo de concentración de Buchenwald. Por ello, el mayor conflicto al que se enfrenta el narrador cuando emprende esta empresa queda plasmada en la siguiente duda: “¿De qué experiencia podías hablarles, si no tenías más experiencia que transmitir que la de la muerte, es decir, la única cosa que, por definición, no podías haber vivido, que únicamente otra persona podía haber vivido?” Semprún (1999: 309).

Esta pregunta plantea un problema sobre los límites de la representación. Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* postula lo siguiente:

(...) por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (Foucault 2006, p. 19)

Este fragmento constituye una parte del análisis de *Las Meninas* de Velázquez, por lo cual Foucault se está remitiendo a la imagen y a los problemas de representación que ésta plantea. En *Aquel domingo*, lo “visto” equivale a lo “vivido”², lo cual se traduce en una sensación de incomodidad que persigue al narrador a lo largo del texto. La novela pretende relatar la deportación y, sin embargo, esto se postula como algo imposible. La experiencia es inabordable porque supone la muerte y nadie podría poner en palabras la muerte. Justamente por ser un sobreviviente el narrador se siente imposibilitado de acceder a esa realidad vivida. Por otro lado, es imposible

²Un pasaje de la novela nos revela esta correspondencia entre lo “visto” y lo “vivido”: “¿Cómo había muerto Henri Prager? ¿Había sido ejecutado con una bala en la nuca, en una celda del búnker? ¿Había sido ahorcado en los sótanos del crematorio? Precisamente, la antevíspera, yo había visitado el crematorio. Precisamente, había visto aquello. A partir de entonces, sabía cómo eran los sótanos del crematorio donde ahorcaban a mis compañeros”, Semprún (1999: 403)

contar la experiencia en su totalidad, pues, aun embarcándose en la tarea de testimoniar la violencia del campo de concentración, nunca este testimonio podrá ser completo, sino fragmentario, relativo e insuficiente.

Al mismo tiempo, la insatisfacción ante esta dificultad se convierte en el principal motivador de la escritura: ¿cómo se puede representar lo que es ontológicamente imposible de representar? El narrador ofrece distintas respuestas y cada una de ellas actúa de manera simultánea en la obra.

Una posibilidad es convocar en el mismo discurso una galería de voces sin tiempo ni espacio, o bien, en todos los tiempos y espacios posibles, que colaboren en la construcción de la experiencia del exterminio. Los compañeros del campo, los *kapos* de la SS, los camaradas del partido; todos ellos son impelidos a dar cuenta de lo irrepresentable. El texto, por lo tanto, sobrevive mientras la materia discursiva conserva la intangibilidad; su esencia es justamente su carácter inasible.

Por otro lado, esta posición vacilante que adopta el narrador en cuanto a la incapacidad de abordar la realidad, le confiere a la experiencia un carácter onírico: “¿Había soñado mi vida en Buchenwald? ¿O, por el contrario, mi vida no era sino un sueño, desde que regresara de Buchenwald?” Semprún (1999: 67). Y más adelante, vuelve a pensar: “Quizá no soy más que el sueño que hizo, en Buchenwald, un joven muerto de veinte años, a quien llamaban Gérard y que se desvaneció en humo en la colina del Etersberg” (113). Cada tramo del relato aparece subrayado por esta noción borgeana de que somos el sueño de alguien que nos está soñando. En la novela, la sospecha de haber muerto en el campo sobrevive a lo largo de la lectura y abona esa sensación de ambigüedad que el lector percibe desde el inicio. Por lo tanto, asoma otra pregunta: “¿Se ha vivido realmente algo que no se alcanza a narrar, cuya verdad, aun mínima, no se acierta a reconstruir significativamente, haciéndola así comunicable?” (71).

Ante este panorama plagado de interrogantes encadenados entre sí, el narrador plantea otra posibilidad que tiene que ver con la tarea del escritor. Se propone, por lo tanto, asumir la responsabilidad de asediar la realidad acudiendo a los caminos que ofrece la literatura. En relación con esto, el narrador manifiesta: “Me ha ocurrido inventarme algunas cosas en este relato. No se llega 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” (410). La invención, es decir, el artificio literario, se postula como la única posibilidad de acercamiento a los hechos. La literatura es otra forma de vivir la experiencia y, por ende, el camino más confiable para representarla.

La nueva pregunta suscita el desafío: ¿cómo contar? En *Aquel domingo* el problema acerca de cómo representar una experiencia asociada con la muerte, empresa inabordable y siempre insuficiente, se resuelve a través del tratamiento del tiempo.

Podemos identificar que en la novela se destacan dos momentos en los que se concentra la acción. Por un lado, un día domingo de diciembre en Buchenwald, en 1944. El narrador comenta acerca de su estancia en el campo de trabajo, relata anécdotas con sus compañeros y entabla conversaciones con ellos. Por otro lado, la acción se ubica en un viaje a Ginebra, algunos años más tarde, cuando el narrador se reencuentra con Fernand Barizon en una de sus actividades clandestinas. Con él mantiene largas charlas y recuerdan su pasado.

Estos dos momentos funcionan como los disparadores de la narración. No obstante, observamos que el material narrativo no se presenta de manera cronológica, pues constantemente se efectúan saltos hacia atrás y hacia adelante. De Buchenwald en 1944 se nos traslada a Nantua en 1960 y de ahí, tal vez, a la década del setenta y luego nuevamente al pasado. La ruptura absoluta del orden cronológico es la nota predominante en esta novela.

A través de breves marcas textuales, el narrador logra conducirnos por sus evocaciones para conformar una lógica propia.

La suspensión del tiempo cronológico nos lleva a postular que en esta novela el narrador pretende captar la totalidad de la experiencia a partir de la configuración de un tiempo amplificado y único. De este modo, el tiempo en la novela parece suspenderse. La impresión a lo largo de la lectura es que asistimos a una historia que ocurre en simultáneo, todo en un mismo momento. Ese instante dominical en Buchenwald contiene en sí mismo todos los tiempos y todos los espacios. De este modo, en el logro de un tiempo único, es decir, de la abolición de las reglas cronológicas y la obtención de un presente que es eterno e imperecedero, el narrador encuentra la posibilidad de contar la experiencia y de confiar en que este es el camino más apropiado para acceder a la “verdad”, a una verdad que, por otro lado, es la única que se puede alcanzar.

Al comienzo del capítulo tres, el narrador comenta:

El orden cronológico es una forma para el que escribe de demostrar su dominio sobre el desorden del mundo, de marcarlo con su impronta. Actúa como si fuera Dios. Recuerden: el primer día creó esto, el segundo día creó aquello, y así sucesivamente. (p. 131)

Subyace en este fragmento una aguda crítica al código realista, el cual, en la opinión del narrador, es mucho más artificioso que cualquier otro modo de representación. Este rechazo al secuenciamiento cronológico de los hechos se corresponde con la búsqueda de un camino de representación que se acerque más a lo “real” que aquellos que son fruto de una convención social, es decir, de una manera domesticada de asediarla. Esta idea nos resulta clarificadora para comprender cómo la literatura puede funcionar para construir una realidad que de otra manera quedaría perdida en el pasado o sería traicionada por la falsedad del lenguaje.

En este proceso de construcción de la realidad, la lógica que se construye tiene que ver con el papel fundamental que desempeña la memoria.

En la obra, el recuerdo actúa como un impulsor del acto de escritura, como un dispositivo a partir del cual el narrador accede a esa memoria. Por esto, funciona como un andamio para construir la experiencia:

Todo lo provocó la trompeta de Armstrong. De súbito, la trompeta de Armstrong, que yo escuchaba con mi oído bueno, hizo que se desplomaran los muros de Jericó. Me hallaba de nuevo en Buchenwald, un domingo por la tarde, y Jiri Zak, un joven comunista checo de la *Schreibstube*, me ofrecía que le acompañase a una sesión de trabajo del grupo de jazz que se había formado con su ayuda en el campo. (p. 241)

El recuerdo fluye desordenado, por lo que en el mismo caos se presentan los hechos. A partir de este recuerdo, se relatarán anécdotas del campo, se introducirán nuevos personajes, se remontará la historia a otros personajes que habían aparecido antes, o que lo harán después. El narrador es incapaz de verbalizar las vivencias pasadas sin este elemento motivador, así como también de introducir nuevas secuencias. Sin embargo, a pesar de la apariencia caótica del fluir del recuerdo, el narrador diseña una lógica accesible al lector.

Como mencionamos previamente, los dos momentos en los que se sitúa la narración y que actúan como disparadores del relato son un domingo de 1944 en Buchenwald y un viaje a Ginebra en 1960 junto a Fernand Barizon. A pesar de la voluntad de ruptura del orden cronológico, esta elección no es de ninguna manera azarosa, pues ambos momentos conforman dos terminales en el proceso vital del narrador, que podría coincidir con la evolución del autor, ya que nos ubicamos en esos márgenes inestables de la autoficción. Buchenwald representa el convencimiento, la lucha por los ideales comunistas y la entrega a la causa. Es también el momento de la juventud, de la camaradería, la espontaneidad y la confianza. En cambio, las reflexiones suscitadas a partir de las conversaciones con Barizon nos revelan a un narrador en el que comienza a germinar la sospecha sobre la eficacia del comunismo. Años más tarde, las conclusiones que extraería en relación con

la experiencia de los campos nazis y del fracaso del comunismo de la mano de Stalin lo llevarían al desengaño y al escepticismo. Estas conversaciones nos muestran el principio de este proceso. Este origen de la contradicción en el plano ideológico se transparenta en las charlas con Barizon, las cuales son coronadas por la pregunta sin respuesta: “¿Por qué seguimos siendo comunistas, Gérard?” (436).

Parte de ese camino de representación que elige el narrador es la explicitación del mismo proceso de escritura en la obra. Se incorporan explicaciones técnicas acerca de la construcción del texto. Esta autorreferencialidad aporta fiabilidad al texto dado que se transparentan las preocupaciones y conflictos a la hora de acercar la realidad al lector. A través de este mecanismo, se le revela al lector el mapa de limitaciones que supone la representación verbal de la experiencia. Así, se abona la idea de que la literatura acaba transformándose en otro modo de vivir la experiencia. El encuentro con Barizon ilustra esta táctica:

—¿Cómo lo contarías?— pregunta de improviso Barizon. (...)
 Contaría un domingo en Buchenwald.
 ¿Un domingo? (...) Mira, contaría un domingo de invierno en que hablamos mucho rato los dos.
 ¿Qué? —dice Barizon—, ¿me meterías en tu historia?
 Muevo la cabeza asintiendo. (p. 126)

Estos fragmentos que evidencian el proceso de creación llevado a cabo por el autor conforman una estructura espiralada a través de la cual la obra parece escribirse a sí misma. Esta técnica, heredera del *Nouveau Roman*, nos acerca nuevamente a la noción de totalidad que habíamos analizado a partir del tratamiento del tiempo. No hay límites entre el tiempo de escritura y el relato, todo ocurre en un tiempo único y este es el medio para acceder a la experiencia. Asimismo, todo lo susceptible de ser dicho está contenido en la novela, fuera de ella nada tiene existencia real.

Con las mismas herramientas podemos comprender que el recuerdo motiva la narración y que, por lo tanto, su lógica caótica anula la posibilidad del secuenciamiento cronológico. En un pasaje de la novela el narrador, incorporando al lector en el acto de escribir, comenta:

Ya ven ustedes lo complicado que llega a ser el orden cronológico. Les estaba llevando conmigo, en diciembre de 1944, por la avenida de las águilas imperiales que desembocaba en la entrada monumental del campo de Buchenwald. Luego, de repente, por culpa de Varlam Shalamov, de sus *Relatos de Kolyma*, me he visto obligado a dar un rodeo por Londres, en la primavera de 1969 (...) Y todas esas cosas van y vienen en la memoria, es demencial. (p. 205)

El derrotero de la memoria marca el ritmo de la narración, no obstante, el narrador logra incorporar las marcas textuales necesarias para que el lector “acompañe” el recorrido del recuerdo. La explicitación de fechas y lugares determinados, así como la mención de los recuerdos motivadores y la misma explicitación del accionar de la memoria, son los elementos que permiten que el lector siga la narración cómodamente. La intención no es que el lector se pierda en una lógica inconexa de recuerdos yuxtapuestos, muy por el contrario, el “Yo” trabaja de un modo ordenado, a pesar de la ruptura de la secuencia cronológica.

Paralela al problema de la representación discursiva de la experiencia, surge otra pregunta: ¿para qué embarcarse en la tarea de contar?

En un primer nivel de interpretación, podemos decir que la vacilación entre realidad y ficción es el móvil que le permite al sujeto perseverar en su relato. Al mismo tiempo, esta ambigüedad es la que lo salva de la extinción, pues solo en la medida en que es contada, la realidad adquiere entidad. Por lo tanto, el objetivo de la escritura tiene que ver con la factibilidad de dejar testimonio, de dar cuenta de la experiencia de los campos por aquellos que no pueden hacerlo. El siguiente diálogo con Barizon deja plasmada esta inquietud:

—¿Podrías contarle?— pregunta Barizon.

¿Podría contarle? Aquellos últimos meses en Madrid, en la calle Concepción Bahamonde, escuchando los relatos deshilvanados de Manuel Azaustre, me había dado la impresión de que podría contarle (...)

Creo que sí que podría —dice Gérard

Como no —dice Barizon con un deje de amargura—. Siempre son los mismos los que cuentan. (p. 113)

Esta última intervención de Fernand Barizon nos revela el objetivo que persigue el narrador. Contar por los que no pueden contar ha sido, desde tiempos inmemoriales, la misión del poeta, quien se sabe poseedor del don de poner en palabras los actos y esto es lo que lo diferencia de su entorno. En la novela de Semprún, esta responsabilidad entraña cierta angustia ya que tiene plena conciencia de la limitación de dicha facultad. No obstante, se hace cargo de su rol. De este modo, observamos que en algunos lapsos del discurso el narrador suspende la preocupación por la dificultad de la representación. El diálogo con la hija de una de las víctimas de Buchenwald ilustra esta intención. El narrador le dice: “A quienes mejor se les puede contar es a los desconocidos: porque a uno le afecta menos, se siente menos solemne. Pero, en cualquier caso, su padre no hubiera podido contarle su muerte. ¡Y yo sí puedo!”.

El valor del testimonio radica en que detrás del individuo, en este caso del narrador, equiparable con el mismo Jorge Semprún, pervive un grupo que pasó por una situación similar. El narrador se hace responsable de la tarea de dar cuenta de la experiencia que el azar le asignó. Ahora bien, la noción de grupo o colectivo que delinea Semprún en su obra está ligada en mayor medida a su realidad inmediata, es decir, a los integrantes del Partido Comunista que fueron detenidos en los campos y, en menor medida, a los demás grupos: judíos, anarquistas, etc. Esto le permite unir la experiencia de exterminio del campo a la otra experiencia violenta vivida por el autor, es decir, el comunismo que, en la práctica, resultó ser el totalitarismo

estalinista. En la obra, la ignominia del exterminio hermana ambos hechos históricos.

Una mención especial merece la construcción de Fernand Barizon como otro de los elementos estructuradores del relato. Como comentamos previamente, este personaje, camarada del partido y compañero en el campo de Buchenwald, se reencuentra con el narrador en un viaje a Ginebra. Su presencia adquiere gran relevancia por diversos motivos. Por un lado, es el motivador de varios de los recuerdos que desencadenarán el relato y propiciarán las idas y vueltas en el tiempo.

Pero por otro lado, Barizon representa la imagen del “otro” en diversos sentidos. En primer lugar, encarna al camarada, al *Prolet*. Este sujeto no ha atravesado el proceso reflexivo del narrador, ha evitado cuestionarse acerca de los errores del comunismo y, por lo tanto, ha sufrido la manipulación. El contraste es evidente, pues quien descubre el quiebre entre teoría y práctica que entraña el comunismo, ya no puede ser el mismo. Barizon es el personaje que más claramente representa a aquel colectivo que siguió a Stalin de manera irreflexiva, sin tomar conciencia de que estaban reproduciendo aquellos mismos mecanismos que habían repudiado, sin aceptar su complicidad. Es la síntesis de las masas que fueron víctimas de las manipulaciones estalinistas.

En segundo lugar, Barizon actúa como una especie de espejo a través del cual se nos revelan características del narrador:

Piensa Barizon que nunca sabe a qué atenerse con ese español al que llaman Gérard (...) No es que Gérard haga ostentación de su saber. Tiene estudios, sin duda, pero no se jacta de ello. Más bien tiende a disculparse de tal privilegio. Además, sabe escuchar. (pp. 92-93)

El narrador, en pleno dominio del relato, nos invita a conocerlo a través de la mirada del camarada. Este juego que es casi un desdoblamiento nos lleva a otras consideraciones. Las contradicciones morales que planteábamos

anteriormente reaparecen en el pensamiento de este personaje y, así como el mismo narrador las asume y se define en ellas, el compañero, el “otro”, las acepta también. Por último, Barizon encarna la imagen del “otro” en el sentido más radical que la alteridad adquiere en la novela: el sujeto que no puede contar porque ha sido privado de su vida. Esa angustia transmiten las palabras de Barizon al afirmar que siempre son los mismos los que cuentan, los que todavía tienen la posibilidad de denunciar la infamia.

Ante la pregunta acerca del propósito de contar, hemos enunciado algunas líneas de sentido. No obstante, creemos que el objetivo más profundo que persigue esta novela en particular es entablar una correspondencia entre la experiencia individual y la experiencia histórica. A lo largo de las páginas de *Aquel domingo* observamos que el narrador reúne el nacionalsocialismo con el comunismo estalinista bajo el signo del fracaso para demostrar que ambos sistemas acabaron funcionando con una misma lógica destructiva y manipuladora. Esta conclusión lo conduce a trazar en el relato su evolución personal que va desde el convencimiento al escepticismo y de éste al desencanto y al repudio. Se revelan en ese proceso desde los primeros síntomas del descreimiento hasta las confirmaciones, por lo cual la novela se convierte en el espacio ideal para volcar las críticas a la aguda contradicción entre la teoría y la praxis comunista. Esto podemos observarlo en pasajes como el siguiente:

Si me atengo a los textos que hoy en día invocan al marxismo, y cualesquiera que sean las contradicciones entre las distintas interpretaciones de la Doctrina, el marxismo parece ser (...) una actividad ideológica cuya función esencial consiste en elaborar conceptos capaces de ocultar la realidad, de mitificar la historia, de escamotear el burdo impacto de los hechos históricos. El marxismo parece reducido a no ser ya sino el arte y la manera de justificar el curso de las cosas. (p. 363)

La novela se construye a partir de este paralelismo. La experiencia en el campo de concentración funciona como un eslabón más en la cadena lógica del devenir histórico del siglo XX, signado por el fracaso político y

moral de las ideologías. Otros pasajes como el siguiente lo denuncian con más sarcasmo, pues lo coloca en boca de Fernand Barizon, lo cual lo hace mucho más evidente:

(...) Pero, ¿qué es la dialéctica?
Fernand no vacila. Clava sus ojos en los míos.
¡Es el arte y la manera de caer siempre de pie, muchacho! (p. 115)

2. LOS TRAZOS DEL YO: ¿QUIÉN CUENTA LA HISTORIA?

Tanto el problema de la representación de la experiencia de Buchenwald, como los objetivos que se persiguen en la tarea de dar cuenta de ella, nos inducen a reflexionar acerca de la construcción del sujeto que narra. Desde las primeras páginas el lector enfrenta un conflicto: ¿de quién se está hablando? No sabemos quién es la persona a la que el texto se refiere, aunque sí es posible recuperar la situación en la que se encuentra: está en un campo de concentración nazi, Buchenwald. Pero inmediatamente la acción parece paralizarse y esa primera pregunta da paso a la siguiente, la misma que se mantendrá constante a lo largo de la lectura: ¿quién cuenta?

El capítulo cero, a modo de introducción, nos sumerge completamente en la serie de problemáticas que desarrollará más tarde. En cuanto a la voz narradora, observamos que la tercera persona introduce la figura de un “Narrador”: “Por su parte, el Narrador, otro personaje esencial de esta historia, cualquiera que sea la autonomía que un crítico avisado atribuya en adelante al texto, el Narrador, digo, sólo tiene doce años, aquel 3 de junio de 1936” (25). Esta referencia autobiográfica nos ubica en el plano de la autoficción pues, siguiendo los planteos de Manuel Alberca, estamos frente a “este tipo de relatos que se caracterizan por presentarse como novelas, es decir como ficción, y al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad del autor, narrador y personaje” (Alberca, 1996: 9-10). A lo largo de la novela, se ofrecerán numerosas referencias a la vida del autor, por lo cual suspendemos la discusión acerca de la diferencia

entre autobiografía y ficción. Nos ubicamos en la perspectiva de Serge Douvrovsky, quien plantea: “Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il [le texte] fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans la operation du texte”, Duvrovsky (1988: 70). Como analizaremos, en la novela se ponen en marcha diversas estrategias que nos enfrentan a otros problemas ligados a los límites de la representación y nos alejan del debate acerca de la autoficción.

En el capítulo primero, luego de la introducción de Fernand Barizon, un compañero del campo y del partido comunista, la primera persona toma el control de la narración. Sin embargo, a lo largo del texto, esta primera persona se oculta o reaparece alternativamente. Lo cierto es que, a lo largo de la lectura, el lector tiene la sensación de que el discurso es controlado y manejado por la primera persona, la cual guarda notables correspondencias biográficas con Jorge Semprún. En este juego, se despliega la red de problemas en cuanto a la identidad del sujeto.

En la novela, el primer acercamiento a la problemática de la identidad del narrador se plantea a través del uso de apócrifos. El sujeto se presenta como militante en la división clandestina del Partido Comunista, por lo cual se ve obligado a utilizar diversos nombres falsos a lo largo de los años. Sobre el final, en diálogo con Barizon, comentará: “—Mi verdadero nombre es Gérard (...) ¡Mi verdadero nombre es Sánchez, Artigas, Salagnac, Bustamante, Larrea!”, Semprún (1999:438). A partir de esta referencia el personaje penetra en el terreno de la ambigüedad, se pregunta a sí mismo quién es. Asistimos a una aparente disolución del “Yo” que se pierde en medio de nombres y referencias.

No obstante, si avanzamos en la reflexión acerca del uso de nombres falsos, podremos observar que, detrás de esta aparente ambigüedad acerca de quién es el sujeto, el narrador acepta su múltiple identidad y la asume como propia. Esta aceptación entraña nuevas connotaciones, pues la multiplicidad

de nombres delinea a un sujeto resistente que, a pesar de los apócrifos, posee un nombre “verdadero”. En el capítulo primero, comenta:

Dos días después de llegar, estaba yo tumbado en el catre del block de cuarentena, sin siquiera intentar ya dormir, ni protegerme de la plaga de parásitos que bullía en los jergones, cuando me llamaron por mi nombre. Me refiero a mi nombre auténtico, mi nombre español, el que constaba en los registros oficiales. (p. 38)

La noción de autenticidad en este fragmento resulta clarificadora para comprender la construcción del “Yo” en la obra. Observamos que, detrás de las máscaras de los nombres falsos, se erige un sujeto que a lo largo del texto adquiere una gran fortaleza. Por sobre los apócrifos, persiste un nombre “auténtico”, un nombre real sobre el que se apoyan los demás. En un mismo movimiento, los nombres falsos legitiman el “real”, el español, que aparece en los registros.

Esta dialéctica que se reproducirá en distintos niveles de la interpretación, nos permite comprender que en la obra se conforma un “Yo” de carácter heroico, que ha resistido tanto las adversidades del campo de concentración, como las aberraciones del totalitarismo estalinista. Desde ese lugar se posiciona para controlar el material discursivo, ya sea para contar la experiencia o para desplegar sus opiniones políticas a través de la incorporación de fragmentos de corte ensayístico.

Detrás de los nombres falsos y de la aparente ambigüedad de su propia identidad, no solo persiste el nombre auténtico del narrador, sino también la conciencia de ser el monitor de la narración. Esto queda explicitado en ciertos pasajes como el siguiente:

Pero dieciséis años después, en Nantua, me sobresaltó el que Barizon me llamase aún Gérard. Fue como si dejase de ser Yo, para convertirme en el personaje de un relato basado en mí (...) En cualquier caso no me voy a dejar manejar, por supuesto, que no en vano soy el astuto Dios Padre que mueve los hilos de todos estos hijos y todos estos ellos. (p. 111)

No sin cierto sarcasmo Semprún refuerza la idea de que, a pesar de los apócrifos, de las máscaras y de las vacilaciones, hay un sujeto narrador que conducirá la acción y la llevará hacia los límites que crea necesarios para producir los sentidos que se proponga.

Al mismo tiempo, este “Yo” en el que advertimos cierta herencia romántica posee otros rasgos que lo ubican en este plano de heroicidad. En la novela, el narrador se caracteriza por poseer el dominio del conocimiento y de la lengua. El sujeto preserva su vida en el campo de concentración porque habla la lengua alemana y porque conoce aspectos claves de la cultura alemana, como por ejemplo la obra de Goethe. Este dominio le permite sobrevivir en el campo y luego le permitirá hacerlo en la clandestinidad. Es un sujeto que sabe cómo proceder en situaciones límite, por lo tanto, no tiene miedo. Es un sujeto que se diferencia del colectivo, se destaca y asume ese rol de héroe en un ambiente que le es hostil. La narración girará en torno a él, aun cuando el foco esté orientado desde otros personajes, tales como Fernand Barizon.

Sin embargo, la fortaleza del sujeto se ve amenazada por ciertas contradicciones morales que lo habitan. En primer lugar, convive con la paradoja de ser un privilegiado en el campo de concentración: “Acaba de descubrir (...) que el hecho de ser comunista en Buchenwald le coloca a uno de entrada en situación privilegiada” (128). Los comunistas amparados por el partido eran células que trabajaban en los campos y desempeñaban ciertas tareas “colaborativas” como pasar revista de los detenidos o recabar información sobre los mismos en el caso de que se lo solicitaran. A pesar de esto, se mantenían siempre en estado de alerta, pues en cualquier momento podía cambiar su situación y ser enviados a otros campos donde no gozaran de estos aparentes beneficios. No obstante, el colectivo, la igualdad, la justicia social son conceptos que no comulgan en un plano teórico con la idea de privilegio, por lo cual esta condición se contradice con la ideología a la que

se ha adscripto en su trayectoria política. Esta incomodidad es reflejada en varios pasajes de la novela, pues el narrador busca justificar dicho lugar de privilegio a partir de su accionar político. Asimismo, estas mismas justificaciones son el germen del escepticismo político que el autor experimentaría tiempo después.

Por otro lado, la noción de “clase” suscita nuevas contradicciones en el personaje:

Pero Seifert, aquel día, con su voz pausada, me volvía a arrojar a mi singularidad, o sea a la sospechosa universalidad de mis orígenes de clase. En último extremo, podía ser un compañero, *ein Kumpel*, pero nunca sería un “prole”, *ein Prolet* () Oía a Seifert explicarme la singularidad de mi caso. Nunca, no, nunca jamás, le había enviado la organización del partido a un estudiante de filosofía para que lo metiera en el *Arbeitsstatistik*. (pp. 56-57)

En la novela, el concepto de “clase” se plantea como una condición *sine qua non* para pertenecer a una línea ideológica determinada. El narrador manifiesta que el hecho de provenir de la burguesía, así como su condición de intelectual son características que lo aíslan del colectivo en el cual se inserta. El concepto de “intelectual comunista”, representado por el narrador, aparece cuestionado en la novela. La intelectualidad es propiedad de las clases privilegiadas, no del proletariado. Al obrero le corresponde hacer la revolución. No hay espacio para el intelectual en esta lógica porque no existe tal categoría. A través de Fernand Barizon, se ilustra esta división. El personaje piensa:

(...) da la impresión de que Gérard posee la clave de un saber —palabras, fórmulas, un discurso que se articula en función de una coherencia inaccesible para Barizon— que le permite hacer malabarismos con las ideas, que le infunde una terminante seguridad (...) Un privilegio intelectual, en una palabra, una especie de privilegio de clase, transmisible, quizá hasta hereditario. (p. 93)

En un hábil juego de desdoblamiento, el narrador ingresa en el pensamiento de Barizon durante una de sus conversaciones y devela a través

de este la imagen que tiene de sí. La noción de privilegio que leíamos previamente alcanza la plenitud de significado en este pasaje. Barizon acaba transformándose en una especie de prolongación del “Yo”.

No obstante, es evidente que esta tensión entre las armas y las letras ingresa en la obra a fin de propiciar la crítica que el narrador efectúa a la praxis comunista, un sistema que, por consecuencia directa, se transformaría más tarde en un aparato tan terrorista y manipulador como lo fue el nazi. Para refrendar su postura, el narrador sentencia: “Si no soy sospechoso, o sea secuaz demoníaco del espíritu de negación, crítico permanente del conjunto de relaciones sociales, no soy nada. Ni intelectual, ni comunista, ni yo mismo” (216). Podemos decir que ese “Yo” que hemos caracterizado anteriormente, aunque amenazado por estas incongruencias que advierte su entorno, se justifica y se define en sus propias contradicciones.

La desarticulación que en una primera lectura el lector podría percibir debido a la aparente fragilidad de la anécdota, la supuesta fluctuación desordenada de los hechos a través del recuerdo, la abolición del orden cronológico y, finalmente, la inquietante sensación de disolución del sujeto que narra, desaparece cuando entendemos que todos los elementos del relato están controlados y monitoreados por un “Yo” fuerte y resistente que selecciona el material narrativo, lo ordena conscientemente y lo filtra a través de sus propias percepciones. Esta enérgica subjetividad nos devuelve la imagen de un “Yo” heroico que sobrevive a la experiencia de la deportación.

3. ALGUNAS CONCLUSIONES

Estos cuestionamientos nos permitieron identificar ciertas estrategias diseñadas por el narrador para acceder a la experiencia. Así, analizamos cómo a través de la ruptura del orden cronológico de los hechos el narrador conforma un tiempo total y único, un no-tiempo, en el que la escritura y el proceso de creación aparecen articulados en el mismo texto a fin de aportar confiabilidad a la literatura como modo de acercamiento a la realidad. Por

otro lado, destacamos el valor y el accionar del recuerdo como activador del relato para concluir en que el texto desarrolla una lógica propia de aproximación a la “verdad” que se aparta de las codificaciones convencionales del paradigma realista.

Estas consideraciones nos permitieron reflexionar acerca de cuáles son los propósitos que persigue el autor al incorporar estas estrategias. De este modo, observamos que si bien hay un interés y un esfuerzo por testimoniar la experiencia de la deportación, subyace un objetivo político más profundo que tiene que ver con la crítica a la praxis comunista llevada a cabo por el estalinismo. El autor se propone, por lo tanto, inscribir su experiencia personal en Buchenwald y en los dispositivos clandestinos del Partido Comunista en el devenir histórico del siglo XX marcado por el fracaso del comunismo. Ambas experiencias, la individual y la histórica, aparecen hermanadas bajo el signo de la destrucción y el desengaño.

Por último, podemos decir que aunque aparentemente se desarticulan en la obra los elementos tradicionales de la narración y la anécdota se ofrece al lector como fragmentada y laberíntica; lo cierto es que todo ello depende del narrador que controla, filtra y ordena conscientemente su material narrativo. Dicho sujeto cuenta con rigurosos elementos de construcción del relato que confirman su férrea consistencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (1996), “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, pp 9-19.
- DOUBROVSKY, Serge (1988), *Autobiographiques: de Corneille a Sartre*, París: PUF.
- FOUCAULT, Michel (2006), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI.
- SEMILLA DURÁN, María Angélica (2005), *Le masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail: Presses Universitaires du Mirail.
- SEMPRÚN, Jorge (1999), *Aquel domingo*, traducción de Javier Albiñana, Barcelona: Tusquets.

recibido: abril 2008

aceptado: octubre 2008