

Reflexión memorialística e intermedialidad : la guerra civil española en "Veinte años y un día" de Jorge Semprún

Autor(en): **Jünke, Claudia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **56 (2009)**

Heft 3: **Fascículo español. Literatura y guerra**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271249>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Reflexión memorialística e intermedialidad: la guerra civil española en *Veinte años y un día* de Jorge Semprún

1. Introducción

En *Veinte años y un día* (2003), su primera novela escrita en lengua española, Jorge Semprún narra una historia situada en la época de la Guerra Civil española y de la dictadura franquista. La trama se centra en dos días del año 1956: el 17 de julio el historiador norteamericano Michael Leidson llega a la finca toledana La Maestranza para asistir a un extraño espectáculo proyectado para el día siguiente con la intención de conmemorar un incidente sucedido hace veinte años en el mismo lugar. El 18 de julio de 1936 un grupo de braceros de la finca, al enterarse del golpe militar contra la Segunda República, asesinaron al más joven y más liberal de los tres hermanos y dueños de la finca, José María Avendaño. Desde entonces los dos hermanos de la víctima, junto con su viuda Mercedes Pombo, organizan cada 18 de julio una especie de ritual expiatorio en el cual los trabajadores repiten los acontecimientos de aquel día en un juego escénico asesinando a José María —o sea, a alguien que hace su papel— de manera simbólica. Además de la viuda, de los hermanos y del americano hay otras personas que se han reunido en la finca con ocasión de la ceremonia: Lorenzo e Isabel, hijos de Mercedes y José María, de veinte años de edad, Benigno Perales, amigo de la familia que se dedica a ordenar la extensa biblioteca de la casa y Roberto Sabuesa, comisario de la brigada político-social. Sabuesa quiere averiguar si Lorenzo Avendaño tiene contactos con la nueva cabeza dirigente del Partido Comunista Español en la clandestinidad: Federico Sánchez. Con la mención de este nombre, uno de los seudónimos utilizados por Jorge Semprún durante sus actividades clandestinas, la historia ficticia se vincula por primera vez explícitamente con la biografía de su autor. La mediación narrativa de la historia rebasa los límites de las clasificaciones narratológicas corrientes: por un lado el narrador se presenta sumamente autorial y omnisciente, por otro lado aparece como personaje de su propio relato, narrando en primera persona. El lector descubre progresivamente la identidad del

narrador, hasta que se da cuenta de que se trata del mismo Federico Sánchez, es decir de Jorge Semprún —o más bien de una versión ficcionalizada del autor que comparte muchas experiencias biográficas con el personaje real.

En lo que sigue, quiero proponer un breve análisis de la novela e investigar más detalladamente las estrategias literarias de la representación de la Historia en general y de la Guerra Civil española en particular. Voy a poner el énfasis en dos aspectos que a este respecto saltan a la vista: la ‘reflexión memorialística’ y la ‘intermedialidad’. ‘Reflexión memorialística’ se refiere al hecho de que el pasado no sólo sea evocado mediante la representación de procesos y fenómenos de memoria individual y colectiva sino que estos mismos procesos y fenómenos, sus potencias y sus límites, forman el objetivo de una detenida crítica literaria. Semprún muestra que la apropiación retrospectiva del pasado de la Guerra Civil es, desde la perspectiva del nuevo milenio, un acto inevitablemente complejo, precario y mediatizado. El término de ‘intermedialidad’, por su parte, señala la relevancia de fenómenos que sobrepasan los límites del medio literario, en este caso las referencias al lienzo *Judith decapitando a Holofernes* de la pintora italiana Artemisia Gentileschi. Estas dos estrategias caracterizan gran parte de las representaciones literarias actuales de la contienda y se encuentran tanto en novelas de la generación de los testigos como en la narrativa de la generación más joven¹.

2. Formas de memoria colectiva

En el universo ficticio de *Veinte años y un día* la representación de la Historia y de la Guerra Civil se basa, como se ha dicho ya, en la representación de diferentes formas de memoria colectiva e individual. La memoria colectiva de la Guerra Civil y del crimen cometido a principios

¹ Sobre la relevancia del tema de la memoria en la novela actual sobre la Guerra Civil, véase Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*, Frankfurt a. M./Madrid, Vervuert/Iberoamericana, «La casa de la riqueza» vol. 10, 2006 y las contribuciones en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt a. M./Madrid, Vervuert/Iberoamericana, «La casa de la riqueza» vol. 9, 2006. Novelas que combinan la reflexión memorialística con referencias al medio visual de la pintura son, entre otras, *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina o *Corazón tan blanco* de Javier Marías.

de la contienda se preserva sobre todo en el extraño ritual conmemorativo puesto en escena cada año en La Maestranza:

Cada año, en efecto, desde el final de la guerra civil, la familia –la viuda, los hermanos del difunto– organizaba una *conmemoración* el mismo día 18 de julio. No sólo una misa o algo por el estilo, sino una verdadera *ceremonia expiatoria, teatral*. Los campesinos de la finca volvían a repetir aquel asesinato: a *fingir* que lo repetían, claro. Volvían a llegar en tropel, armados de escopetas, para matar otra vez, *ritual, simbólicamente*, al dueño de la finca. A alguien que hacía su papel. Una especie de *auto sacramental*, así era la *ceremonia*. [...] Algunos, los más viejos, tal vez habían participado en la muerte de ataño, al menos pasivamente. O habían asistido a ella. O tenían de ella noticia directa, *memoria personal*. Otros, los más, que eran los más jóvenes, no. Pero se veían zambullidos cada año en aquella *memoria colectiva*, culpabilizados por ésta. [...] Así, al perpetuar aquel *recuerdo*, los campesinos perpetuaban su condición no sólo de vencidos sino también de asesinos. [...] En suma, aquella *ceremonia expiatoria* [...] ayudaba a *sacralizar el orden social* que los campesinos [...] habían creído destruir en 1936 asesinando al dueño de la finca.²

La memoria del asesinato de José María se conserva y transmite en una forma peculiar de conmemoración, a saber en un ritual performativo que conecta lo recordado con el contexto social actual –no es casualidad que el narrador menciona el género del auto sacramental que se sitúa también dentro de un contexto religioso-cultural más amplio. La ceremonia tiene los rasgos característicos de un *lieu de mémoire* en el sentido de Pierre Nora³ porque se trata de un momento de conmemoración que constituye un punto de referencia importante para la identidad colectiva de los habitantes de La Maestranza y porque remite a un pasado que ya es –al menos para la mayoría de la gente– separado del presente actual por un abismo insalvable: algunos de los trabajadores más viejos aún fueron tal vez auténticos testigos del acontecimiento y conservan una «memoria personal». «Los más», sin embargo, todavía no habían nacido o bien eran niños; ellos sólo son conectados con este viejo crimen mediante la «memoria colectiva», pública, constituida por aquel juego escénico anual. El evento sirve, por lo tanto, para establecer una «estructura conectiva»⁴,

² Citando de la novela analizada sólo indicamos las páginas, refiriéndonos a la siguiente edición: Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets, 2004 [2003], pp. 15-16. El énfasis es mío.

³ Véase Pierre Nora, «Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux», Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard (Quarto), 1997 [1984], pp. 23-43.

⁴ Véase Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H. Beck, 2002 [1992], p. 16.

un sentimiento de comunidad a través del cual la generación joven le atribuye al asesinato de ataño una relevancia para su auto-imagen actual.

Además de fundar la identidad colectiva de los habitantes de la finca la ceremonia de penitencia tiene como objetivo la fijación del orden social establecido, de una jerarquía de poder reconocida por todos los miembros del grupo. Organizando el espectáculo los dueños de la finca consolidan su posición de poder y su pretensión de dominio, atribuyendo a los trabajadores los atributos de «vencidos» y «asesinos». El espectáculo tiene, pues, la función de naturalizar el orden social existente para garantizar su perduración y continuidad. Los acontecimientos pasados son instrumentalizados ideológicamente; actualizando la «mala conciencia de culpabilidad» (p. 167) de los braceros, los Avendaño pueden inmunizarse contra una posible rebelión e inmunizar a la vez el statu quo social contra una posible crítica y subversión⁵. Por eso, la familia prefiere un espectáculo teatral a otros medios de la memoria colectiva como por ejemplo un monumento o una placa conmemorativa: la presentación escénica que se basa en una participación colectiva y una vivencia común y que, por lo tanto, va acompañada de una experiencia psicológica y física inmediata permite en alto grado mantener vivo el sentimiento de culpa necesario para el carácter legitimador del acto.

Ahora bien, este 18 de julio de 1956, vigésimo aniversario de la muerte de José María⁶, sucede algo inesperado: la ceremonia expiatoria se suspende por primera vez. No sólo Mercedes Pombo sino también los braceros, que en los años precedentes participaron voluntariamente en el espectáculo, proponen abolirlo de una vez para siempre. La segunda ceremonia sin embargo, proyectada para este mismo día, no se suspende: los Avendaño trasladan el cadáver de José María, enterrado hasta el momento en el cementerio del pueblo, a una cripta recién establecida en La Maestranza para darle sepultura allí, junto con el cadáver de Chema 'El Refilón'.

⁵ El éxito de esta estrategia se muestra en el hecho de que los trabajadores siempre participaron, hasta ahora, voluntariamente en el acto.

⁶ Es bien evidente que no se ha elegido el año 1956 por casualidad sino porque se trata de un año políticamente emblemático: tanto las rebeliones estudiantiles de Madrid como la difusión del «informe secreto» que pronunció Jruschov durante el 20º congreso del PCUS desempeñan un papel importante en la novela. Además, los «veinte años y un día» evocados ya en el título del libro tienen asimismo una significación política: se trata de la pena común impuesta por el régimen a los activistas políticos clandestinos.

Chema, hijo de una familia de braceros de la finca que había pasado su niñez con los hermanos Avendaño y que posteriormente se había convertido en jefe de un grupo de maquis, acabó de morir en la cárcel de Burgos. La conmemoración de los muertos, forma originaria de la memoria cultural⁷, tiene –tal como el ritual de sumisión– un alto valor simbólico. El terrateniente asesinado por los trabajadores y el guerrillero muerto en una cárcel del régimen son sepultados en un mismo lugar. Este gesto se puede interpretar como un acto de reconciliación entre los dos partidos enfrentados durante la contienda. Con el doble entierro la familia Avendaño intenta pacificar los conflictos político-ideológicos; quiere dar prueba de su humanidad, su compasión y su conducta moral ejemplar. Todos los miembros de la familia aprueban este gesto de reconciliación: Lorenzo, el estudiante que se opone al franquismo y que tiene contactos con los círculos comunistas, el jesuita erudito José Ignacio –que designa la cripta irónicamente como «Valle de los Caídos a escala familiar» (p. 40)– e incluso José Manuel, franquista y autoritario, que opina acorde con la política de la memoria oficial que ya no se debe mirar atrás sino que hay que proteger sobre todo la paz y el orden social garantizados por la victoria de 1939⁸.

En cuanto al tratamiento del pasado tanto familiar como nacional y a la política de la memoria, este año de 1956 marca, pues, una cesura: con la abolición de la ceremonia de penitencia y la realización de la ceremonia de funerales el foco de atención ya no se dirige a la perpetuación de un orden social basado en y legitimado por la oposición entre vencedores y vencidos sino al intento de facilitar, mediante una postura más conciliadora, nuevas formas de convivencia. El único personaje que rechaza rotundamente esta sustitución del acto de venganza por un acto de reconciliación es el comisario Sabuesa. Le parece completamente inadecuada la idea de abandonar la tradición del ritual expiatorio. Según su modo de ver se debería poner en escena un espectáculo semejante a nivel nacional cada 18 de julio. Dentro del universo narrado Sabuesa es el último representante de la «hispana barbarie» (p. 35), de una política fundada en el odio y la venganza ya superada por los otros caracteres.

⁷ Véase Jan Assmann, *op. cit.*, p. 61.

⁸ Sobre la sustitución de la 'legitimidad de origen' por una 'legitimidad de ejercicio' dentro de la política de la memoria del franquismo, véase Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza, 1996.

Para el observador extranjero Michael Leidson, testigo de todos estos acontecimientos en los cuales se condensa metonímicamente la historia reciente de España, la memoria colectiva también tiene cierta importancia durante estos días del verano de 1956. Su viaje geográfico que le lleva a España es a la vez un viaje a través del tiempo, un viaje hacia los orígenes sefardíes de su propia existencia: «Michael Leidson había tenido la certidumbre [...] de que volvía al radical origen [...] de su propia vida» (p. 27). Su madre, Raquel Levi-Toledano, procede de una familia judía de Toledo y había emigrado a América en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial. En sus relatos Raquel transmite su nostalgia de Sefarad a su hijo que atribuye su propio entusiasmo por la cultura y la historia de España a las narraciones míticas y prodigiosas que le han acompañado desde la niñez. Dos días antes de su visita a La Maestranza Leidson viaja a Toledo para buscar las raíces de la memoria colectiva de su familia, recordando la vieja llave que estaba colgada en la pared de su casa natal en California. Su madre siempre decía que se trataba de la llave de 'su' casa toledana, es decir de la casa de sus antepasados españoles. Durante su estancia en España Leidson quiere visitar esta vieja casa que desempeña un papel tan importante en su memoria y su imaginación. Mas cuando pasea por las calles de Toledo descubre para su gran decepción que la casa ya no existe desde hace mucho tiempo. El origen que Leidson había buscado y al que la llave parece remitir de manera indexical se ha perdido irrecuperablemente: «La llave ya sólo abre las puertas de la memoria, del ensueño...» (p. 42) o sea tan sólo tiene una función metafórica. Sin embargo, la búsqueda de Leidson no fracasa por completo. Cuando entra en la vieja Sinagoga del Tránsito la belleza arquitectónica y la atmósfera espiritual del edificio le impresionan fuertemente:

Entonces, durante unos largos minutos de meditación, fue cuando tuvo la certeza de una verdad radical, originaria, que tal vez pudiese ser la fuente –cegada, olvidada, pero imperecedera– de su propia vida.⁹

En el ambiente meditativo de la sinagoga medieval Leidson tiene una experiencia casi epifánica, una experiencia a-reflexiva y existencial que le da la impresión de haber encontrado, a pesar de todo, los orígenes que estaba buscando.

⁹ Pp. 31-32.

3. Intermedialidad: Judith decapitando a Holofernes

Tanto el tema de la memoria como el de la búsqueda de los orígenes abordados en el capítulo precedente son relacionados con otro aspecto llamativo de la novela, o sea su carácter intermedial que se manifiesta en las frecuentes referencias al lienzo *Judith decapitando a Holofernes* de la pintora italiana Artemisia Gentileschi. El 17 de julio de 1956 Mercedes Pombo está contemplando una postal con la reproducción de la obra, y esto le hace recordar su viaje de novios que tuvo lugar en el verano de 1936, poco antes de la muerte de su marido. Durante este viaje Mercedes había visitado el museo Capodimonte en Nápoles donde vio el lienzo de Gentileschi por primera vez. Ejecutado en los años 1612/1613, la obra de la gran artista barroca muestra una escena tematizada varias veces en la historia de las artes plásticas, una escena procedente del Libro de Judith, texto apócrifo del Viejo Testamento: la decapitación del general asirio Holofernes por la judía Judith que se entrega al enemigo para matarlo después y salvar de esta manera a su pueblo. Influida por la *Judith* de Caravaggio (aprox. 1598) pero radicalizando aún el mensaje artístico, la obra de Gentileschi enfatiza el momento transitorio entre la vida y la muerte, momento que visualiza en toda su crueldad física. Cuando ve el cuadro por primera vez, a Mercedes le fascina sobre todo la combinación de violencia (el crimen sangriento) y sensualidad (el atractivo erótico de la figura de Judith); todavía en 1956 se acuerda del «ardor sensual que había provocado en su intimidad la contemplación de tan bárbara escena» (p. 64). Con la presentación de la interacción entre Eros y Tánatos la escena pintada refleja, pues, uno de los temas centrales de la novela. No sólo la relación sexual entre Mercedes y José María se caracteriza por la tensión entre erotismo y violencia, tensión que el narrador califica metafóricamente de «batallas de amor en el campo de plumas» (p. 133). En un nivel más general toda la historia de Mercedes y José María se sitúa bajo el signo del conflicto entre estos dos polos, entre ‘pulsión de vida’ (la alegría de vivir y la sensualidad que caracterizan la relación de la joven pareja recién casada) y ‘pulsión de muerte’ que culmina en el crimen sangriento el cual acaba con la vida de José María y constituye, tal como el crimen cometido por Judith, un acto de liberación política.

Además de este reflejo temático la referencia al medio visual tiene otras funciones más: da lugar a una autoreflexión del medio literario

–autoreflexión que enfoca tanto la producción como la recepción del texto literario. En los últimos capítulos de la novela, después de un gran salto temporal, la acción se sitúa en el año 1985: el personaje–narrador Federico Sánchez está visitando una exposición de pintura napolitana en el Palacio de la Villahermosa en Madrid donde le fascina especialmente el ya mencionado lienzo de Gentileschi. Como se muestra aquí, el cuadro constituye para el narrador el verdadero factor desencadenante de la narración, porque sólo al contemplar esta obra de arte le viene la idea de relatar la historia de los Avendaño que conoce desde hace varias décadas. En esta parte de la novela, en el nivel temporal de 1985, se tematiza, pues, el origen del mismo relato que el lector acaba de leer:

la nebulosa de *historias*, de *deseos*, de *situaciones*, de *realidades* y de *ficciones*, de *verdades* y de *inventos* que rondaba su imaginación desde hacía algún tiempo, en ese mismo instante todo aquello *cristalizó*, adquirió una oscura *coherencia*: una idea de novela tomaba cuerpo.¹⁰

Para el narrador el lienzo tiene una función catalizadora: al contemplarlo le aparece en su mente la novela que tiene que escribir; la novela de esta antigua muerte de comienzos de la Guerra Civil. El narrador atribuye la génesis del texto a una experiencia epifánica, a una vivencia misteriosa y casi sagrada. Además de las correspondencias temático–motívicas entre la escena pintada y la historia de los Avendaño el efecto catalizador se debe a la fuerza creativa y modeladora que se manifiesta en el cuadro y que permite al narrador organizar y modelar la «nebulosa» de historias, recuerdos, hechos y ficciones que le rondan por la cabeza. Admirando la habilidad y la maestría de la pintora barroca su propio fondo de materia difusa se cristaliza para formar algo coherente y consistente; sólo ahora puede identificarlo como material narrable. Y este material es heterogéneo y comprende tanto experiencias y acontecimientos reales («realidades», «verdades») como elementos ficticios («ficciones», «inventos»).

Además de lo dicho, la intermedialidad sirve también para reflexionar sobre el proceso de la recepción literaria. Mercedes Pombo, que había contemplado el lienzo de Gentileschi en Nápoles y que en 1956 mira su

¹⁰ P. 231, el énfasis es mío.

reproducción en la postal, relaciona la escena representada con su propia vida mediante el motivo de la sangre:

[...] la *Degollación de Holofernes por Judit*, virgen judía, ofreciendo el sacrificio de su doncella para salvar a los suyos [...], un flujo de sangre femenina fue, sin duda oscuramente, el agobiante, infausto signo del destino.¹¹

Mercedes enfoca el acto del sacrificio de la doncella de Judith para poder relacionar la pintura con sus propias experiencias durante el viaje de novios. Esta interpretación es, sin duda, una interpretación libre que se aleja bastante de lo que se puede ver en el cuadro: no se trata de «sangre femenina» sino de la sangre de Holofernes decapitado –en el lienzo el hombre no es el autor sino la víctima del acto violento. Además, Mercedes no sólo resemantiza la imagen visual sino también la narración que sirve de base. La Judith bíblica no es una «virgen» sino una viuda, y un encuentro íntimo entre ella y el general asirio no tuvo lugar porque éste, aturdido por el vino, se había dormido antes. En este sentido, la lectura del cuadro por parte del personaje ilustra el hecho de que toda obra de arte tenga un carácter polivalente y simbólico y por eso cierto margen de interpretación: no se le puede atribuir un sólo sentido fijo. Y esto, evidentemente, vale también para la literatura que ofrece al lector un amplio horizonte de significados. La referencia al arte visual facilita, pues, una autoreflexión del texto literario que tematiza su propia polivalencia¹².

4. Orígenes: La reconstrucción del pasado entre realidad e imaginación

Para relacionar la reflexión poetológica articulada en la novela con el tema de la representación de la Guerra Civil y de la reflexión memorialística hay que volver otra vez sobre el asesinato de José María y los acontecimientos de este 18 de julio de 1936. La escena del asesinato tiene el carácter de una ‘escena primordial’ en el sentido de que forma el origen y el centro de gravitación de todos los hechos narrados. Por una parte los

¹¹ Pp. 200-201.

¹² El aspecto de la resemantización aún se enfatiza cuando Mercedes favorece, en otro contexto, otra interpretación de la pintura: Habla de una «violenta escena de simbólica castración», p. 130.

personajes evocan esta escena con frecuencia en sus recuerdos y sus narraciones, por otra parte queda, sin embargo, algo como un espacio en blanco: los recuerdos individuales y la memoria colectiva giran constantemente alrededor de este suceso clave sin poder alcanzarlo de verdad. El mismo asesinato que tiene tanto valor simbólico como metonimia de la contienda nunca se narra *in extenso*, sólo se evoca a través de memorias fragmentarias –memorias que no sirven tanto para actualizar el acontecimiento sino que contribuyen más bien a enterrarlo de una vez para siempre, rodeándolo de un aura mítico-misteriosa. Y esto vale tanto para el ritual conmemorativo que instrumentaliza el pasado ideológicamente como para la memoria individual y privada. Al intentar comunicar sus recuerdos del evento traumático Mercedes Pombo se da cuenta de que esto ha llegado a ser casi imposible:

No sabía cómo continuar el relato. [...] En efecto, era un cuento mil veces contado, con el fastidio de lo repetitivo, lo codificado. [...] Los acontecimientos de aquella tarde de julio parecían haberse *vaciado de sustancia*, como si sólo fuesen eso, *un cuento*, y al comenzar a contarlos una vez más, Mercedes se vio tediosamente sumida en *la realidad de un relato* y no en el *relato de una realidad*. Y ya se sabe que la verdad de un relato es engañosa, que su objeto puede ser incluso la mentira, la irrealidad al menos.¹³

El acontecimiento original ya se ha perdido para siempre; la narración de lo sucedido no remite a lo que realmente ocurrió sino sólo a otra narración precedente, como en una galería de espejos. Mercedes se ve confrontado con un problema filosófico-lingüístico: toda realidad pasada es transmitida por el lenguaje; el pasado no existe más allá de los relatos, textos o memorias que lo evocan. La realidad pasada se ha «vaciado de sustancia» porque las narraciones que la conservan han desarrollado una dinámica propia, desprendiéndose de su sustrato histórico; ya no parecen referirse a una realidad externa que existe independientemente de ellas. La «realidad de un relato» a sustituido «el relato de una realidad» –y la realidad de los cuentos evidentemente puede ser «engañosa», o sea entremezclada con elementos ficcionales, imaginarios.

Ahora bien, este problema de la apropiación del pasado entre ficción y realidad resulta ser uno de los temas centrales de la novela abordado

¹³ Pp. 55-56, el énfasis es mío.

también en el nivel del discurso narrativo. En el personaje del narrador se manifiesta, como se ha dicho ya, una marcada trasgresión del límite entre la ficción intratextual y la realidad extratextual: elementos ficticios se confunden con elementos de la auténtica biografía de Jorge Semprún como por ejemplo su compromiso con el Partido Comunista Español en la clandestinidad o su cautiverio en el campo de concentración de Buchenwald. Dirigiéndose a Leidson el narrador-autor explica sus convicciones estéticas tematizadas ya en la escena de la contemplación de la pintura:

Ahora comprenderás – le dice a Leidson – por qué me es tan difícil, a pesar de que me empeño, escribir novelas que sean *novelas de verdad*: por qué a cada paso, a cada página, me topo con la *realidad de mi propia vida*, de mi *experiencia personal*, de mi *memoria*: ¿para qué inventar cuando has tenido *una vida tan novelesca*, en la cual hay materia narrativa infinita? [...] Habría que poder decir como Boris Vian: en este libro todo es verdad porque me lo he inventado todo.¹⁴

Semprún alude a la oposición entre la novela que se basa en la imaginación y la realidad que consiste en las experiencias personales. Según su modo de ver esta oposición, sin embargo, se derrumba, al menos en su caso: su propia biografía demuestra que los dos ámbitos se pueden entretelar en «una vida tan novelesca». La ficción invade la realidad y viceversa. En esto se basa la confesión poetológica articulada al final de la cita; una confesión que parece, a primera vista, una paradoja y en la cual es deconstruida definitivamente la oposición entre ficción y realidad: para capturar la realidad literariamente no hay que reproducirla lo más fiel posible sino hay que inventarla. Por consiguiente es el novelista Sánchez-Semprún y no el historiador Leidson quien logra representar el pasado textualmente –Leidson fracasa en su intento de encontrar una forma acertada para captar los acontecimientos de 1936 y 1956. Esta estética literaria, esta forma de realismo en el cual lo auténticamente vivido y lo imaginado se entremezclan inseparablemente para dotar la narración de un alto grado de veracidad se refleja en muchas obras del autor. En el libro *L'écriture ou la vie* en el cual Semprún relata sus experiencias en el campo de Buchenwald el narrador-autor comenta:

¹⁴ Pp. 250-251, el énfasis es mío.

Il me faut donc un 'je' de la narration, nourri de mon *expérience* mais la dépassant, capable d'y insérer de *l'imaginaire*, de la *fiction*... Une fiction que serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable.¹⁵

Este credo estético se refleja también en *Veinte años y un día*. No hay una simple oposición entre la realidad auténticamente vivida y la imaginación —en cuanto a la representación de la Historia los dos modos son necesariamente interrelacionados y se condicionan mutuamente.

5. Conclusión

Construyendo una narración que gira en torno al asesinato de José María Avendaño del 18 de julio de 1936 Jorge Semprún toma como núcleo de la trama de *Veinte años y un día* un acontecimiento que sirve de metonimia de los conflictos ideológicos y sangrientos de la Guerra Civil española. Sin embargo, el autor no tematiza tanto la contienda misma sino más bien las condiciones, posibilidades y limitaciones de una representación retrospectiva de esta época de la Historia. Reflexiona sobre los cambios que se producen dentro de la cultura de la memoria española a mediados de los años cincuenta, sobre la dimensión política de los actos de conmemoración pública y sobre el funcionamiento de la memoria colectiva e individual que preserva y distancia el pasado a la vez. El pasado originario que la memoria quiere actualizar resulta ser irrecuperable; sólo se puede evocar en experiencias epifánicas (Leidson encontrando los orígenes de su existencia en la sinagoga toledana), en mitos y leyendas de la tradición oral (las historias prodigiosas de Sefarad) o bien mediante la literatura. Abogando por una literatura memorialística autoreflexiva en la cual la imaginación es presentada como un modo legítimo para la apropiación de un pasado traumático, la novela de Semprún, testigo de su época, remite ya a las ficciones históricas de la generación de los nietos, irremediabilmente confinados a la imaginación. Jorge Semprún, por su parte, opta por un modo literario en el cual se entremezclan lo auténtica-

¹⁵ Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 217. El énfasis es mío.

mente vivido y lo imaginario, en el cual el narrador testimonia e inventa a la vez. O dicho con sus propias palabras:

¿cómo pretendes evitar que tu memoria o tu imaginación novelesca no desemboquen tan a menudo en la memoria histórica, si ambas están, en lo que se refiere al menos a este siglo XX, totalmente entrecruzadas, entreveradas?¹⁶

CLAUDIA JÜNKE
Universidad de Bonn

¹⁶ Pp. 253.

