



## NÚMERO EXTRAORDINARIO

### EL EXILIO REPUBLICANO Y LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZIS

#### Literatura

## LA MIRADA COMO RECONSTRUCCIÓN DEL ACONTECIMIENTO EN LA ESCRITURA O LA VIDA DE JORGE SEMPRÚN

The gaze as reconstruction of the event  
in *La escritura o la vida* of Jorge Semprún

**Marta López Vilar**

Universidad Autónoma de Madrid  
[marta.lopez.vilar@gmail.com](mailto:marta.lopez.vilar@gmail.com)

Recibido: 29-11-2017 - Aceptado: 17-12-2018

#### Cómo citar este artículo/Citation:

Marta LÓPEZ VILAR, "La mirada como reconstrucción del acontecimiento en *La escritura o la vida* de Jorge Semprún", *Hispania Nova*, nº I extraordinario (2019), págs. 264 a 278.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2019.4728>

**Copyright:** © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

**Resumen:** Este artículo expone la importancia de la mirada en la novela *La escritura o la vida* de Jorge Semprún. Tras su estancia en el campo de concentración de Buchenwald, Semprún inicia un recorrido visual a través de los pasajes del horror y la vergüenza del exterminio. Por ello, en el artículo se mostrará cómo la aparente inefabilidad del dolor de la experiencia se vuelve un tránsito de reconocimiento de lo trágico para aproximarse al acontecimiento pasado. De esta forma, la palabra y el silencio articulan un movimiento traducido en el acto de escritura desde la figura del testigo. Aquí se demostrará la mirada como germen de la memoria y la identidad, pero también la ausencia de mirada del verdugo y criminal como génesis del horror y la negación de lo humano.

**Palabras clave:** Semprún, *La escritura o la vida*, mirada, Holocausto, silencio, memoria.

**Abstract:** This article exposes the importance of the gaze in the novel *La escritura o la vida* [Literature or Life] by Jorge Semprún. After his stay in the Buchenwald concentration camp, Semprún begins a visual journey through the passages of horror and shame of extermination. Therefore, the article will show how the apparent ineffectiveness of the pain of the experience becomes a transit of recognition of the tragic to approach the past event. In this way, the word and silence articulate a movement translated into the act of writing from the figure of the witness. Here the gaze as the germ of memory and identity will be demonstrated, but also the absence of the gaze from the executioner and the criminal as the genesis of horror and the denial of the human.

**Keywords:** Semprún, *La Escritura o la vida*, gaze, Holocaust, silence, memory.

## LA MIRADA COMO RECONSTRUCCIÓN DEL ACONTECIMIENTO EN LA ESCRITURA O LA VIDA DE JORGE SEMPRÚN

“Están delante de mí, abriendo los ojos enormemente, y yo me veo de golpe en esa mirada de espanto: en su pavor”<sup>1</sup>. Estas son las primeras líneas de la novela de Jorge Semprún, *La escritura o la vida* (1995). Ya en su título se desvela mucho más que una simple disyuntiva. Hasta aquí nos traen la mirada, la escritura o la vida. Y, también tal vez, ha llegado el momento de volvernos a preguntar si es posible hablar del dolor, de la desgarradura, de la herida. El propio Semprún se planteó este dilema ya desde el propio título de su novela. Escribir o vivir aparecen y son realidades antagónicas. Mucho más, cuando aquello que se construye a través de la escritura es la memoria de una catástrofe. La voz narrativa, a través de la escritura, nos da cuenta de la terrible verdad de su muerte, de su regreso: “Tengo que fabricar vida con tanta muerte. Y la mejor forma que tengo de conseguirlo es la escritura. En eso estoy: sólo puedo vivir asumiendo esta muerte mediante a escritura, pero la escritura me prohíbe, literalmente, vivir”<sup>2</sup>. El acto de escritura es un distanciamiento que intenta objetivar el *Hecho*, pero un *Hecho* que se destruye a sí mismo, escindiéndose del espacio natural de la vida.

La escritura y la vida son, como dije, realidades antagónicas que se necesitan para nombrarse. Semprún, desde su mirada, hace una reconstrucción del acontecimiento que es imposible nombrar, describir, trasladar con la idea tradicional de lenguaje<sup>3</sup>. Como afirma Reyes Mate: “Este doble movimiento característico de todo testimonio se hace, sin embargo, invisible en Auschwitz. Ahí lo fáctico se apodera de lo

---

<sup>1</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura o la vida*. (3ª edición), Barcelona, Tusquets, 2002, pág. 15.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>3</sup> A pesar de tratarse de un acontecimiento imposible de nombrar, es interesante ver cómo el Holocausto circunda la vida del superviviente desde el punto de vista biográfico y/o literario, como ocurre en Levi o Isaac Bashevis Singer, entre otros.

imposible. La muerte, que es la imposibilidad de lo posible, se convierte en lo necesario, haciendo imposible el juego de la posibilidad y de la contingencia, es decir, del decir<sup>4</sup>. Por ello, la voz narrativa siempre se nos presentará como un itinerario del ahora como huella terrible de un pasado innombrable. De ahí parte la importancia de la mirada, del contar a través de los ojos los restos de una tragedia. Por ello, tal vez, tengamos que alterar los parámetros y convertir el lenguaje en cuerpo, en tacto, y hablar de una memoria de lo sensorial. La escritura es el resultado de ver, pero de una visión que toca aquello que se ha exterminado. Hacer nacer el lenguaje desde aquello que nombra y, sin embargo, está ausente. En *La escritura o la vida* lo ausente adquiere una sustancia corporal. Es decir, se rompe el simulacro, el lenguaje, para hacerlo visible de otra forma. Tenemos grandes voces que demuestran que esto es más que posible: pensemos, por ejemplo, en la poesía de Celan, de Nelly Sachs o de Martine Broda. Despojar al lenguaje de su conciencia de fantasma, de huella que sólo muestra una distancia para hacer del lenguaje del dolor el dolor mismo, el espacio en blanco que queda al borde de los labios y se hace herida. Decía Lyotard que “El testigo debe explicar al destinatario la significación de la expresión *cámara de gas*”<sup>5</sup>. La cámara de gas no debe ser tan sólo una articulación lingüística, sino una realidad profunda con todas sus terribles posibilidades. El testigo, esa figura silenciosa y determinante para contar, para explicar, para evocar (con todo lo que de llamada tiene esa palabra), debe hacerlo<sup>6</sup>. Sin embargo, la figura del testigo nunca ha dejado de poseer cierto cariz de sospecha. Giorgio Agamben así lo siente respecto a Levi, por ejemplo<sup>7</sup>. El testigo, para él, es el ejemplo de una supervivencia. Esa misma supervivencia no deja de acarrear un sentimiento de justificación ante la vida y de, por qué no, cierta culpabilidad. Todo se resume en la pregunta: ¿por qué soy un superviviente? Pero ¿cómo explicar

<sup>4</sup> Reyes, MATE, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Madrid, Trotta, 2003, pág.229.

<sup>5</sup> Jean François LYOTARD, *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988, pág. 29.

<sup>6</sup> Sobre el tema, recomiendo la lectura del capítulo de Sultana WALHNÓN “Memoria y banalización del Holocausto”, María del Mar LARRAZA (ed.), *Historia de Israel y del pueblo judío: guerra y paz en la Tierra Prometida*, Navarra, EUNSA, 2010, pp. 281-303.

<sup>7</sup> “Y con este malestar a sus espaldas tuve ocasión de encontrarme con él en las reuniones que se celebraban en la editorial Einaudi. podía sentirse culpable por haber sobrevivido, no por haber prestado testimonio”, en Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*, (2ª edición), Valencia, Pre-Textos, 2005, pág. 15.

aquello que exterminó? ¿Cómo hacer de la palabra un hecho, una realidad tangible? El salto entre vivir y contar hace perder algo por el camino: la palabra. O, tal vez, asumir que la palabra resulta incomprensible ante el *Hecho*, saber que el orden interno del lenguaje debe quebrarse para poder escribir.

Semprún intenta reconstruir esta realidad asumiendo la horrible certeza de que escribir es reproducir la existencia<sup>8</sup>. Semprún escribe con la certeza de lo *dif(h)erido*. Pero este hecho *dif(h)erido*, escindido y traumático no le impide construir un acontecimiento, asomarse a las profundidades del desgarró. En este punto, es otro concepto el que resulta determinante: la memoria. Bajo mi punto de vista, tal y como defiende Reyes Mate<sup>9</sup>, sólo con la memoria del testigo puede reconstruirse la vergüenza del genocidio. Creo que este punto trasciende mucho más que el de la propia culpa por estar vivo. Decir, contar, escribir, se convierten en puro impulso de vida<sup>10</sup> o de justicia. La voz narrativa de Semprún reconstruye toda esa muerte, nombra la herida desde la mirada. Con la percepción visual, a lo largo de toda la novela, el escritor convierte la palabra en acto. A cambio, se vuelve hacia la muerte para vivirla, pero también para vivir una vida recuperada después de su regreso a ella. Retomemos el comienzo de la novela con el que abría mis palabras. La voz narrativa llevaba años sin mirarse a un espejo, apenas con el tacto de sus manos podía recordar, vagamente, cómo eran sus facciones: “Desde hacía dos años, yo vivía sin rostro. No hay espejos en Buchenwald. Veía mi cuerpo, su delgadez creciente, una vez por semana, en las

---

<sup>8</sup> Esto se sitúa cerca de las palabras de Imre Kertész: “El arte transmite existencia a la existencia. Para ser artistas, hemos de sustanciarnos en existencia, igual que el receptor, que también ha de sustanciarse en existencia. No vale conformarse con menos; y si algún significado posee este rito, únicamente se puede buscar aquí”. En Imre KERTÉSZ, *Diario de la galera*, Barcelona, Acantilado, 2004, pág. 209.

<sup>9</sup> “Sin nuestro recuerdo las ruinas de la historia, esto es, los fracasados y las víctimas, serían un fósil natural. Sólo el recuerdo de los vivos puede entender que allí se cometió una injusticia que sigue clamando por lo suyo”. En Reyes MATE, *Memoria de Auschwitz...*, *op.cit.*, pp. 219-220.

<sup>10</sup> Algo muy cercano a los testimonios de Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*: “Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma no hubieran escrito su testimonio porque su verdadera muerte había empezado ya antes de la muerte corporal. Semanas y meses antes de extinguirse habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de reflexionar y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos, por delegación. No podré decir si lo hemos hecho, o lo hacemos, por una especie de obligación moral hacia los que han enmudecido, o por librarnos de su recuerdo, pero lo cierto es que lo hacemos movidos por firme y persistente impulso”. En Primo LEVI, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989, pp.72-73.

duchas. Ningún rostro, sobre ese cuerpo irrisorio. Con la mano, a veces reseguía el perfil de las cejas, los pómulos prominentes, las mejillas hundidas”<sup>11</sup>. En este fragmento se percibe perfectamente cómo la mirada es el recuerdo de un tacto, casi como si su propia existencia fuera un presentimiento, algo que no ha llegado todavía. Pero es interesante, también, ver cómo esa narración de su cuerpo demacrado está en pasado, ejerciendo la memoria. El mayor esfuerzo del escritor es traer al presente la ruina del pasado. Veamos cómo lo expresa Semprún: “Mi problema, que no es técnico sino moral, es que no consigo, por medio de la escritura, penetrar en el presente del campo, narrarlo en presente”<sup>12</sup>. En el hecho de escribir hay una imposibilidad para hacer presente el horror, por ello lo cuenta con la distancia de la memoria. La memoria que subyace en *La escritura o la vida* es la memoria personal de la experiencia. Ese carácter personal hace que el testimonio, aparentemente, carezca de dimensiones universales. Es decir, es el testimonio de un sujeto, pero de un sujeto que habla desde la destrucción de millones de personas. Vemos cómo, en este caso, la supuesta individualidad del testimonio alcanza dimensiones válidas de testimonio colectivo<sup>13</sup>. Sin embargo, la magnitud terrible del acontecimiento hizo que alcanzarlo, imbuirse en él, fuera imposible. Recordemos el testimonio de Semprún cuando, con la certeza de tener que escribir sobre todo aquello, se encuentra de frente con una realidad blanca definiendo al no-decir. Comienza entusiasmado con la idea de poder contar aunque tan sólo fuera un domingo<sup>14</sup> en Buchenwald: “Un domingo ¿por qué no? El relato de una jornada de domingo, hora por hora. Así, desde aquella madrugada de abril, en Eisenach, tras la discusión con los repatriados sobre la mejor manera de contar, había estado trabajando sobre esta idea, había dejado que esta idea fuera haciendo su trabajo en mi imaginación”<sup>15</sup>. Sin embargo, más adelante asume: “Pero mi proyecto era

---

<sup>11</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, *op.cit.*, pág. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>13</sup> En esta línea estaría también la novela *K.L Reich*, de Joaquim Amat-Piniella, que narra los cinco años de su autor en Mauthausen.

<sup>14</sup> Tal y como afirma Felipe Nieto en su tesis doctoral, Semprún inició en 1950 un proyecto de obra de teatro titulada *Los hermosos domingos*. Sin embargo, no llegó a concluirlo. La herida de la deportación aún le impedía poder contarla. En Felipe NIETO, *Jorge Semprún: militancia y oposición en el franquismo*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.

<sup>15</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, *op. cit.* pág.175.

irrealizable, por lo menos en lo inmediato y en su totalidad sistemática. El recuerdo de Buchenwald era demasiado denso, demasiado despiadado, para que yo pudiera alcanzar de entrada una forma literaria tan depurada, tan abstracta”<sup>16</sup>. Mirar desde su memoria su mirada pasada, también su ausencia de mirada, era el máximo recorrido que podía hacer para poder escribir.

Si volvemos al fragmento en el que el escritor asume su identidad desvanecida, vemos que la verdadera mirada de Semprún es, precisamente, la ausencia de mirada. Esa carencia, ese vacío, es lo que reconstruye su realidad de hombre extinguiéndose en todas sus connotaciones, aunándolo al del colectivo. En este caso, la mano del escritor es la que palpa un rostro famélico que se dirigía lentamente, cada día, hacia la muerte para dotarse de identidad. Asimismo, de este modo se crea una intrahistoria que no hace falta nombrar, porque tal vez sea imposible hacerlo. O porque, tal vez, no sea lo más importante. Quizás lo importante sea, precisamente, saber del horror por aquello que lo bordea, que lo dibuja. Esa es la mirada *dif(h)erida*, distante, pero que no deja de dirigirse hacia la herida. Semprún busca despojar las palabras de todo aquello que no sea lenguaje, de otro tipo de lenguaje. Para explicarlo mejor, recuerdo ahora un pasaje de la sobrecogedora novela de Agota Kristof *Claus y Lucas*<sup>17</sup>. En ella, los pequeños hermanos necesitan endurecer su espítiru para enfrentarse a un sufrimiento ilimitado durante la terrible estancia con su abuela. Para ello, comienzan a ejercitarse insultándose. Sin embargo, aquello no los endurece, porque no sufren con ello. Su realidad había sido construida a través de la humillación y del maltrato, por eso aquellas palabras les resultaban vacías de contenido. Como verdaderamente sufren es cuando comienzan a decirse el uno al otro las palabras que, precisamente, les faltan: las palabras de cariño y amor de su madre. En este caso ocurre de la misma manera. La manera que tiene Semprún de mostrarnos ese dolor no es mencionando el dolor, sino a través de las carencias. Esto lo vemos de manera clara en la parte de la novela en la que la voz narrativa recupera, de nuevo, la sensación de estar con una mujer:

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Agota KRISTOF, *Claus y Lucas*, Barcelona, El Aleph, 2007.

*Nada indicaba a primera vista dónde había estado en los últimos años. Yo mismo callé al respecto por mucho tiempo. No con un silencio afectado, ni culpable, ni temeroso tampoco. Era, más bien, un silencio de supervivencia. Un silencio rumoroso de apetito de vivir. No es que me volviera mudo como una tumba. Sino mudo al estar deslumbrado por la hermosura del mundo, por sus riquezas, deseoso de vivir en ellas borrando las huellas de una agonía indeleble. Pero, al parecer, no conseguía hacer que callara mi mirada<sup>18</sup>.*

Vemos cómo la visión se hace más dolorosa cuando el narrador nos habla, paradójicamente, de la vida. Retomar la belleza del mundo, su respiración, su brillo, se contraponen al silencio que trae la muerte en su seno. La vida frente al silencio hace de la muerte aún algo más espantoso. De este modo, el pasado y el presente conviven en una colisión continua que desgarrar la realidad de las cosas. Presencia y ausencia se convocan y de ahí nace la escritura del dolor. Pero, indagando más en este punto de vista, debemos fijar la atención en cómo esa ausencia no sólo responde a la vida, sino también al encuentro con la mirada ajena. La voz narrativa se ha percibido a través del tacto, pero es interesante ver cómo el primer encuentro con su propia realidad física responde a la mirada ajena<sup>19</sup>. Veamos cómo lo expresa Semprún:

*Me observan, la mirada descompuesta, llena de espanto.*

*Mi pelo cortado al rape no puede ser motivo, ni causa de ello. Los jóvenes reclutas, los campesinos humildes, mucha más gente lleva inocentemente el pelo cortado al rape. Trivial en cuanto estilo. A nadie le asombra un corte de pelo al cero. No tiene nada de espantoso. ¿Mi atuendo entonces? Sin duda resulta de lo más intrigante: unos trapos estrafalarios. Pero calzo unas botas rusas, de cuero flexible. Llevo una metralleta alemana cruzada al pecho, signo evidente de autoridad en los tiempos que corren. Y la autoridad no asusta, más bien tranquiliza. ¿Mi delgadez? Deben de haber visto cosas peores antes. Si van siguiendo a los ejércitos que, esta primavera, se adentran en Alemania ya habrán visto cosas peores. Otros campos, otros cadáveres vivientes.*

*Pueden sorprender, intrigar, estos detalles: mi cabeza rapada, mis harapos estrafalarios. Pero no están sorprendidos, ni intrigados. Es espanto lo que veo en sus ojos.*

*No queda más que mi mirada, eso concluyo, que pueda intrigarles hasta ese punto. Es el horror de mi mirada lo que revela la suya. Horrorizada. Si, en definitiva, mis ojos son un espejo, debo de tener mirada de loco, de desolación<sup>20</sup>.*

<sup>18</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, op. cit. pp. 123-124.

<sup>19</sup> De nuevo, una mirada dif(h)erida.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

Es interesante ver cómo la mirada de la víctima es un espejo donde se articula un juego de reflejos terribles. Pero, incluso, este fragmento nos dice mucho más. La voz narrativa parece que es la primera vez que se siente mirado por el otro, construido por el otro, aunque sea de manera terrible, aunque la palabra que lo defina sea la desolación. Esto nos indica que durante su permanencia en Buchenwald no ha sido observado, mirado. Es decir, la mirada de los verdugos era inexistente, hacía que la existencia de la víctima se redujese a la nada. El verdugo no mira a quien no considera humano. La víctima queda desposeída de mirada ajena, de existencia. Esto recuerda muy bien a lo defendido por Joan-Carles Mèlich:

*Para que «Auschwitz» sea posible, para que un proyecto de exterminio total pueda tener lugar, es necesario que las víctimas no tengan rostro, y que sus verdugos tengan la impresión de que no están asesinando a personas, a seres humanos, sino a cosas, a insectos, a parásitos. El verdugo nunca se encuentra cara a cara con sus víctimas. [...] Es necesaria una organización fría, racional, en la que nadie sea alguien, y todo el mundo se convierta en un funcionario, un número perfectamente reemplazable dentro del sistema<sup>21</sup>.*

La condición humana queda convertida en cenizas, en anulación de referentes. Ser víctima es no-ser, no tener visión para el verdugo, que es el *otro* en el campo de concentración. En este caso, lo inenarrable sería la víctima que ha perdido su identidad. Mèlich habla de que “nadie sea alguien”, y de que ese “nadie” sea tan sólo un número. Pero esa negación de la mirada no sólo alcanza al verdugo, sino a la propia sociedad. Es un elemento que también se ve con claridad en *El largo viaje*, cuando los vecinos del pueblo cercano a Buchenwald “expulsan” a las víctimas de su alcance: “El pueblo nos expulsa, expulsa el ruido de nuestras botas, nuestra presencia insultante para su tranquilidad, para su ignorante buena conciencia, expulsa nuestros trajes rayados, nuestros cráneos rasurados, nuestras miradas de los domingos, que descubrían la vida de afuera de este pueblo”<sup>22</sup>. Hay un rechazo a la víctima, una articulación perversa de negación de su existencia. Esa reducción al vacío de lo humano es en lo que Hannah Arendt profundizó en su controvertido *Eichmann en*

---

<sup>21</sup> Joan-Carles MÈLICH, *La lección de Auschwitz*, Barcelona, Herder, 2004, pág. 85.

<sup>22</sup> Jorge SEMPRÚN, *El largo viaje*, Barcelona, Tusquets, 2011, pág. 124.



*Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal.* El verdugo responde a la frialdad del burócrata, acata órdenes, sin mirar al otro, sin dotarlo de existencia<sup>23</sup>.

Nombrar desde lo que ya no está es lo único que hace aproximarse a las cosas. Tal y como afirmó Joan Carles Mèlich: “Lo que nos convierte en lectores, en aprendices del relato, de la escritura, es la carencia. La carencia es la ausencia del que murió en el campo de exterminio”<sup>24</sup>. Y, bajo mi punto de vista, en este lugar pueden confluír lo indecible del acontecimiento y la necesidad de contar, aunque se trate de un asunto, en cierta forma, conflictivo. Toda escritura siempre nos remitirá a un vacío, siempre. Recordemos las palabras de Imre Kertész: “El hombre se pone a escribir una y otra vez y no puede liberarse de una sensación de carencia”<sup>25</sup>. S Lilian Kremer afirmaba que ser víctima no garantizaba que los hechos fueran expuestos de manera fiel, dada la mentira que rodeaba a las víctimas, por ejemplo, antes de entrar en las cámaras de gas. A estas víctimas se les decía que fueran rápidos en las duchas o que tenían toallas y jabones para ocultar el verdadero propósito: el exterminio<sup>26</sup>. En el caso de Semprún, necesita contar para reconstruirse a sí mismo, como primer paso para vivir. Este tema ya se ve claramente, también, en su primera novela *El largo viaje*<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> “Muy distinta fue la actitud de Eichmann. En primer lugar, según él, la acusación de asesinato era injusta: «ninguna relación tuve con la matanza de judíos. Jamás di órdenes de matar a un judío ni a persona alguna, judía o no. Jamás he matado a un ser humano. Jamás di órdenes de matar a un judío, ni a persona no judía. Lo niego rotundamente». Más tarde, matizaría esta declaración diciendo: «sencillamente, no tuve que hacerlo». Pero dejó bien sentado que hubiera matado a su propio padre, si se lo hubieran ordenado”. Más adelante, al cerrar el capítulo sobre el ajusticiamiento de Eichmann, Arendt concluye: “Fue como si en aquellos últimos minutos resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado la lección de la terrible *banalidad del mal*, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes”. En Hannah ARENDT, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. (4ª edición), Barcelona, Lumen, 2003, pp. 18 y 151.

<sup>24</sup> Joan Carles MÈLICH, *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*, Barcelona, Anthropos, 2001, pág. 63.

<sup>25</sup> Imre KERTÉSZ, “Patria, hogar, país”, en *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, Barcelona, Herder, 2002, pág. 23.

<sup>26</sup> Sobre este tema, recomiendo el visionado de la película húngara *Saul Fia (El hijo de Saúl)*, de László Nemes). También en esta película se cuenta el horror desde lo que no se ve. Desde la elusión de la imagen se crea lo que falta. Un claro ejemplo se encuentra en los primeros minutos de la película. El protagonista, Saúl, miembro de un *Sonderkommando*, es testigo del exterminio masivo de prisioneros judíos en la cámara de gas. En ningún momento el espectador presencia la matanza, sin embargo, sí que oye los gritos y los golpes de auxilio de las víctimas. No se ve la muerte, pero se oye, se siente, para llegar a lo más profundo del sentimiento humano.

<sup>27</sup> Hago referencia al pasaje del comienzo de la novela cuando dos prisioneros dialogan sobre la necesidad o no de contar lo que está ocurriendo. El fragmento acaba: “– No hay nada que contar,

La voz narrativa parece decirnos que no merece la pena contar esa extinción, que el inhabitable absurdo hace imposible contar nada. Sin embargo, con las réplicas del otro personaje se comienza a dibujar lo terrible. No obstante, debemos tener cuidado al referirnos al acontecimiento como indecible. Giorgio Agamben, en su lúcido ensayo *Lo que queda de Auschwitz* nos hace la siguiente pregunta: “Pero ¿por qué indecible? ¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística?”<sup>28</sup>. La explicación que nos da Agamben es la siguiente:

*Decir que Auschwitz es indecible o incomprensible equivale a euphemeîn, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente en nosotros*<sup>29</sup>.

Sin embargo, creo que entre las palabras de Agamben y la certeza de indecible de Semprún hay un nexo. Semprún, en efecto, mantiene fija su mirada en aquello que no puede narrar, tan sólo vivirlo (o morirlo) y, sin embargo, escribe. Semprún, como Karl Kraus<sup>30</sup>, tiene la conciencia del verbo muerto. Sólo ahí se llega a la experiencia. La experiencia del mal es lo esencial. En Semprún no puede contarse, pero al eludirlo lo dibuja de otra forma, dota al lenguaje de un nombrar desde su propio silencio. Recordemos estas palabras de la voz narrativa al teniente Rosenfeld en *La escritura o la vida*: “Lo esencial –dijo al teniente Rosenfeld- es la experiencia del Mal”<sup>31</sup>. Y esa experiencia del mal es indecible, tal y como vemos en este fragmento:

*-Me imagino que habrá testimonios en abundancia...Valdrá lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia...Y luego habrá documentos...Más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas...Todo se dirá, constará en ellas...Todo será verdad...salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprensiva que sea*

---

hombre. Cuento veinte individuos en un vagón. Días y noches de viaje. Viejos que desvarían y chillan. Me pregunto si hay algo que contar”. En: Jorge SEMPRÚN, *El largo...*, *op. cit.*, pág. 29.

<sup>28</sup> Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz...*, *op. cit.*, pág. 31.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pág. 32.

<sup>30</sup> Karl Kraus, en los primeros años del Tercer Reich pronunció: “El verbo expiró, cuando despertó aquel mundo”. *Vid.* Jean AMÉRY, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pág. 80.

<sup>31</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, *op. cit.* pág. 103.

[...] –El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible: O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria<sup>32</sup>.

Pero a través de su elusión –la escritura es, sin duda, una forma de la elusión–, a través de la vida que elude la muerte y le dibuja sus contornos, podemos aproximarnos a ese decir del horror. Encontramos una función activa del texto literario. A través del desdoblamiento que se produce en el acto de escritura volvemos al concepto previamente indicado de *dif(h)erido*. Cuando alteramos la dirección del acontecimiento a través de la escritura se producen borraduras, simulacros de olvido en todo ese espacio en blanco que queda sin recorrer cuando se escribe. Pero ese olvido es el primer movimiento interior necesario para dar paso a la memoria que, en el caso de la escritura, es imaginación –como concepto de reconstrucción de imágenes que no se han vivido o no pueden contarse<sup>33</sup>–. Para ejemplificarlo, veamos este fragmento en el que la voz narrativa se encuentra la agonía de un judío húngaro instantes después de la liberación del campo: “No me costaba imaginar la larga agonía del judío húngaro que, recién llegada la primavera y recuperada la libertad, estrechaba entre mis brazos tratando de mantenerlo con vida”<sup>34</sup>. Esta mirada del agonizante que se cruza con la de la voz narrativa se reproduce también en los ojos de Maurice Halbwachs: “Sonreía, agonizando, con la mirada, fraterna, puesta en mí”<sup>35</sup>. Es llamativo el empleo del adjetivo “fraterna”. Todas las víctimas parecían unidas por la misma mirada, por la complicidad de la muerte y sus antecámaras. Existe la solidaridad en la muerte. Por eso, no es difícil imaginar, porque en ello existe una (*pre*)vivencia, un reconocimiento, una memoria al fin y al cabo.

En el fondo, la mirada en *La escritura o la vida*, todo lo que no ve, son principios de memoria. Memoria que es reconstruida a través de la imaginación con los ojos del testigo y la víctima. Es bueno marcar ambos matices, ya que la prosa de Semprún, en

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 141

<sup>33</sup> También Imre Kertész defiende que la tragedia tan sólo encuentra parámetros de expresión dentro de la literatura: “El campo de concentración sólo puede imaginarse como texto literario, no como realidad”. En Imre KERTÉSZ, *Diario de la...*, *op. cit.*, pág. 222.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 58.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 31.

este libro tiene la capacidad de plasmar la sobriedad del testigo<sup>36</sup> y la delicadeza y la herida del que ha vivido esa muerte. Un claro ejemplo se encuentra al principio de la novela: “Se encontraba de todo en el mercado negro del campo a cambio de pan, de tabaco, de margarina. Ocasionalmente, incluso ternura”<sup>37</sup>. Elie Wiesel, en el prefacio de la nueva traducción de *Night* decía: “I had many things to say, I did not have the words to say them...Hunger, thirst, fear, transport, selection, fire, chimney: these words all have intrinsic meaning, but in those times, they meant, something else”<sup>38</sup>. Aquí llegamos a un interesante punto. Las palabras van más allá de su significado intrínseco. Las palabras no se dicen porque la esencia del mal es silenciosa. Es ahí donde nace la mirada. Es interesante el pasaje en el que la voz narrativa recuerda la mirada del judío polaco que fue *Sonderkommando*: “No me acuerdo del nombre de aquel judío polaco. Ni siquiera me acuerdo de si Jürgen Kaminski nos mencionó su nombre. Me acuerdo de su mirada, en cualquier caso”<sup>39</sup>. No recordaba su nombre, pero sí su mirada (ese lugar donde confraternizaban las víctimas). El nombre es sustituido por la mirada. Y el silencio puede ser sustituido, también, por la misma mirada. Recordemos, por ejemplo, en la novela de Primo Levi, *La Tregua*, la figura del pequeño Hurbinek. Es sobrecogedora su imagen, una dolorosa ternura de niño pequeño nacido en Auschwitz que apenas articula sonidos y que nunca había visto un árbol<sup>40</sup>. Hurbinek es lo indecible, una elusión del dolor, aquello que cuesta mirar. Tan sólo es cuidado con ternura por Henek, un muchacho húngaro que le enseña palabras y lo mira. Algo similar ocurre en *La escritura o la vida*: a través de la mirada se muestra

<sup>36</sup> Sobriedad tan cercana a Primo Levi. En *Si esto es un hombre* escribe: “Para escribir este libro he usado el lenguaje mesurado y sobrio del testigo, no el lamentoso lenguaje de la víctima...”. En Primo LEVI, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1987, pág. 185.

<sup>37</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, *op. cit.* pág. 15.

<sup>38</sup> Elie WIESEL, *Night*, Hill and Wang, New York, 2006, pág. III.

<sup>39</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, *op.cit.*, pág. 63.

<sup>40</sup> “Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre de Hurbinek s elo habíamos dado nosotros [...] La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado de enseñarle, la necesidad de la palabra, apremiaba desde su mirada salvaje y humana a la vez [...]”. En Primo LEVI, *La tregua*, Barcelona, El Aleph Editores, 2002, pág. 31.

lo invivible a los ojos<sup>41</sup>. Pero también esa mirada es capaz de encontrar el mundo de los vivos, reconocerse en él. Tras una caída del tren de cercanías, escribe: “En ese preciso instante empecé a existir. Entonces empecé otra vez a saber que mi mirada contemplaba el mundo alrededor: ese minúsculo fragmento de universo donde había objetos de colores y un personaje con una bata blanca”<sup>42</sup>.

Por otro lado, es interesante mostrar un detalle que, bajo mi punto de vista, es trascendente: la mirada al mundo y su relación con el idioma. Sabemos que Semprún optó por la lengua francesa como idioma literario, posiblemente porque la española pertenecía a ese origen perdido de su infancia y país. Tal y como afirma Ebtahal Younes:

*El español, para Semprún, es la lengua de la infancia feliz antes de julio de 1939. Es también la lengua de aquellos hombres dejados detrás de unas barricadas en el pueblo vasco de Lekeitio, un cierto verano de 1936. Si el exilio empieza con la ruptura brutal con estos dos momentos, la lengua del paraíso perdido de la infancia y de la lucha republicana –el español– es incompatible con el exilio. El español, modo de expresión de la infancia feliz, no puede expresar la pesadilla del exilio, la derrota y la desilusión*<sup>43</sup>.

En efecto, el idioma y la realidad que ofrece la mirada van de la mano:

*Repetí esta palabra en mi silencio íntimo: “agosto”. Se me hacía la boca agua paladeando esta palabra. Tal vez había dos palabras para cada una de las realidades, de este mundo. Lo probé, presa de una especie de fiebre. Había en efecto “août” y agosto, blessure y “herida”, lundi y “lunes”. Me envalentoné, busqué palabras más alejadas de la experiencia inmediata: seguía funcionando. Seguía habiendo dos palabras para cada objeto, cada color, cada sentimiento. Otra palabra para “cielo”, “nube”, “tristeza”: ciel, nuage, tristesse*<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Tal y como escribe Semprún: “No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad”. En Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, *op. cit.*, pág. 25.

<sup>42</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, *op. cit.* p. 232.

<sup>43</sup> Ebtahal YOUNES, “La noción del exilio: el ejemplo de Jorge Semprún”, en Alicia ALTED, Manuel AZNAR (ed.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC-GEXEL, 1998, pág. 255.

<sup>44</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura...*, *op. cit.*, pp. 234-235.

Cada palabra era una noción de vida, cada palabra, cada lugar donde se dirigieran sus ojos, eran principios de vida. Se reconstruye la vida a través de la palabra y su realidad idiomática bilingüe. Había dos realidades, dos experiencias de vida. Es curioso ver cómo en ese flujo de palabras que convocan a la vida al protagonista se ve interrumpido por la palabra “nieve”. Para la nieve no encuentra su otra realidad francesa, tan sólo la española. Que no exista ese desdoblamiento genera una inquietud extraña atribuible a que esa precisa palabra en español, nieve, era la primitiva, la originaria. Es decir, el protagonista había ejercido un movimiento de descenso hacia la vida y esa primera palabra, “nieve”, no tenía correspondencia. En aquel lugar primigenio donde habitaba la palabra “nieve” estaban sus propias sombras. La lengua de exilio había multiplicado su manera de mirar el mundo, le hacía tener una manera, en cierta manera, amable<sup>45</sup> que le hizo reencontrarse con la vida. Pero ahí estaba la nieve arraigada a su lengua.

En definitiva, el tema de la mirada y el testimonio en la escritura sigue provocando ruptura en el lenguaje. Mirar es el principio de la memoria en esta novela y ese recuerdo es el germen de la escritura. Pero para escribir hay que asumir el dolor, la insuficiencia que generará un discurso inconcluso de aproximación, de tránsito.

La mirada en *La escritura o la vida* se forjará como tránsito desde la herida a la palabra, objetivándose en denuncia y fraternidad, ceguera y olvido, como bases de su testimonio literario.

## BIBLIOGRAFÍA

- Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, (2ª edición), Valencia, Pre-Textos, 2005.

- Alicia ALTED, Manuel AZNAR (ed.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC-GEXEL, 1998.

---

<sup>45</sup> Todo lo contrario que, por ejemplo, en Agota Kristof, donde en *La analfabeta* ve la lengua francesa como una lengua enemiga que mata a su lengua materna. Vid. Agota KRISTOF, *La analfabeta*, Barcelona, Alpha Decay, 2015.

- Jean AMÉRY, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Hannah ARENDT, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. (4ª edición), Barcelona, Lumen, 2003.
- Imre KERTÉSZ, "Patria, hogar, país", en *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, Barcelona, Herder, 2002.
  - , *Diario de la galera*, Barcelona, Acantilado, 2004.
- Agota KRISTOF, *Claus y Lucas*, Barcelona, El Aleph, 2007.
  - , *La analfabeta*, Barcelona, Alpha Decay, 2015.
- María del Mar LARRANZA, *Historia de Israel y del pueblo judío: guerra y paz en la Tierra Prometida*, Navarra, EUNSA, 2010.
- Primo LEVI, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1987.
  - , *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989.
  - , *La tregua*, Barcelona, El Aleph Editores, 2002.
- Jean François LYOTARD, *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- Reyes, MATE, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Madrid, Trotta, 2003.
- Joan Carles MÈLICH, *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*, Barcelona, Anthropos, 2001.
  - , *La lección de Auschwitz*, Barcelona, Herder, 2004.
- Felipe NIETO, *Jorge Semprún: militancia y oposición en el franquismo*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.
- Paul RICOEUR, *la lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, UAM-Arrecife, 1998.
- Jorge SEMPRÚN, *El largo viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
  - , *La escritura o la vida*. (3ª edición), Barcelona, Tusquets, 2002.
  - , *El largo viaje*, Barcelona, Tusquets, 2011.

- Ellie WIESEL, *Night*, Hill and Wang, New York, 2006.