

Revista Liberia

Hispanic Journal of Cultural Criticism

ISSN 2325-2723 #2 2014



“Narrar para sobrevivir: la violencia concentracionaria, el artificio y la comunidad en *La escritura o la vida*, de Jorge Semprún”

Cecilia Sánchez Idiart
Universidad de Buenos Aires

Resumen: En 1994, el escritor, guionista y político español Jorge Semprún publica en francés *La escritura o la vida* (*L'écriture ou la vie*), novela autobiográfica cuyo propósito declarado es el de intentar explicar por qué el proyecto literario del autor, su elaboración narrativa de la vivencia traumática comenzó tan tarde en su vida: en efecto, la estadía de Semprún en Buchenwald termina con la liberación del campo en 1945, pero es recién en 1963 que el español publica su primer libro, *El largo viaje* (*Le grand voyage*). El objetivo de nuestro artículo es dialogar con aquella explicitación de intenciones propuesta por el propio texto a fin de investigar en qué sentido *La escritura o la vida* se configura como un campo de experimentación y de tensiones entre la narración y la supervivencia.

Palabras clave: Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, violencia, autoficción

Hay, como es sabido, temporalidades de la memoria, cosas que sólo pueden aflorar paulatinamente, a medida que pasan los años y la distancia atenúa la angustia, libera el secreto o la prohibición.

Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía*

Introducción: el olvido, la memoria, la escritura

En 1994, en ocasión del otorgamiento del Premio de la Paz, Jorge Semprún pronuncia un discurso compilado en *Pensar en Europa* bajo el título “Una tumba en las nubes”. Allí, se refiere a una dicotomía aparentemente insalvable entre la escritura y la vida: tras la liberación de Buchenwald, Semprún afirma haber optado por el olvido, por el regreso a la vida, al precio de abandonar la vocación literaria que lo había impulsado desde su infancia y temprana juventud. El autor se preocupa por subrayar que lo imposible no había sido la escritura en sí misma, sino que hubiera sido impensable *sobrevivir* a ella: la elaboración literaria de la vivencia concentracionaria habría culminado en la propia muerte del escritor. Sin embargo, esta decisión no fue definitiva: en efecto, hacia 1994, Semprún ya había publicado una decena de libros y había sido galardonado con numerosos premios literarios. Uno de los interrogantes que atravesarán el presente trabajo es el relativo a los modos de comprender este tiempo de maduración del proyecto literario de Semprún, esta dilatación por la cual se hace imperiosa la toma de distancia temporal y vivencial respecto de la experiencia del *Lager*.

Aquel mismo año se publica *La escritura o la vida*, narración que tiene como uno de sus declarados propósitos el de ofrecer una

explicación de las razones del abandono y la ulterior recuperación de la tarea de escritura (Semprún 187). Nos propondremos aquí dialogar con esta explicitación de intenciones para ponerla a prueba e indagar las modalidades de su funcionamiento hacia el interior de la novela. En la medida en que puede sostenerse que *La escritura o la vida* configura un campo de experimentación y de tensiones entre los dos términos que componen su título, se buscará argumentar, en los apartados que siguen, en qué sentido la alternativa en principio excluyente toma la forma de una disyunción inclusiva que postula una equivalencia entre ambos polos: así, la ficción, la reelaboración literaria de la experiencia concentracionaria se presentará como un modo de la supervivencia, y las sendas aparentemente irreconciliables de la escritura y de la vida pasarán a converger en un único recorrido. Se relevarán con especial énfasis las instancias en que el narrador de la novela se orienta hacia potencialidades inéditas de resubjetivación en el seno de la vivencia abyecta y deshumanizante del campo, a partir del trazado de lazos comunitarios y de la experiencia de la narración como fuerza revivificante.

A partir del planteo de este conjunto de problemas, el texto de Semprún se inserta en una trama de debates en torno al fenómeno del nazismo en la que intervinieron no sólo los testimonios y las novelas del *Lager*, sino también reflexiones por parte de diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, desde la crítica literaria y la filosofía hasta la historia y la sociología. Un aporte fundamental desde el campo filosófico es la publicación, en 1999, de *Lo que queda de Auschwitz* de Giorgio Agamben. Este libro se inicia con una toma de posición fuertemente polémica: si bien las circunstancias históricas del Holocausto ya han sido suficientemente aclaradas, sostiene el autor, aún no se ha investigado de manera satisfactoria el sentido ético y político del exterminio; es decir, todavía queda un largo camino por recorrer en cuanto a la *comprensión* de lo acontecido así como a su

actualidad. Frente a aquellos que, alegando el carácter único del nazismo, le confieren “el prestigio de la mística” (Agamben 31) al considerarlo tan singular como inenarrable, Agamben se ocupará, en cambio, de analizar las configuraciones subjetivas que impone el *Lager* como modo de interrogarse sobre las aporías que atraviesan toda posible narración de la experiencia concentracionaria. Así, por un lado, el musulmán es el testigo integral de la suprema deshumanización del horror nazi pero por ello mismo es incapaz de testimoniar; por otro, el sobreviviente será el que hable en su lugar, aunque al precio de no poder elaborar nunca un relato que supere aquella falta constitutiva. El problema ético, político y lingüístico del testimonio se revela como un campo de tensiones atravesado por fuerzas de subjetivación, desubjetivación y resubjetivación, en el que se pone en juego la dialéctica irresoluble entre lo humano y lo inhumano, entre el hablante y el mero viviente, entre el testigo incompleto y el testigo integral. Finalmente, el gesto más radical de la propuesta agambeniana es el de sostener que esta dinámica no es exclusiva del testimonio sino que es propia de todo acto de palabra, de todo sujeto: lejos de definirse por alguna esencia o sustrato que le sea inherente, el hombre no es más que “el umbral central por el que transitan incesantemente las corrientes de lo humano y de lo inhumano, de la subjetivación y de la desubjetivación” (142). Se vuelve evidente aquí que la reflexión crítica en torno al Holocausto nos obliga a repensar una teoría de la subjetividad que vaya más allá de las premisas de la modernidad.

Precisamente uno de los interrogantes fundamentales que recorren *La escritura o la vida* refiere a las vías posibles para contar el horror. A fin de examinar los procedimientos y escenas por medio de los cuales la novela entra en diálogo con estos problemas, el primer apartado del artículo estará dedicado a indagar el modo en que el texto de Semprún se pregunta por la forma adecuada de narrar la vivencia del *Lager*, mientras que la segunda sección se consagrará al análisis de

las modalidades de fraternidad tramadas hacia el interior de Buchenwald con la finalidad de relevar la focalización sempruniana en el carácter necesariamente intersubjetivo, social de toda narración posible de la violencia concentracionaria. De este modo, se buscará articular la pregunta por cómo es posible contar el padecimiento de una extrema desubjetivación con aquella que se interroga por el marco colectivo en que debe inscribirse tal relato.

Por dónde comenzar: la radicalidad del mal y el artificio como modos de contar

La escritura o la vida se abre con dos epígrafes que proporcionan claves de lectura productivas para la novela. El segundo de ellos es una cita del escritor y político francés André Malraux referida a la búsqueda de la zona del alma humana en que el Mal absoluto se opone a la fraternidad. A lo largo de la obra, el problema del mal en relación con la experiencia concentracionaria es tematizado de manera recurrente, no sólo a partir de los postulados del novelista francés sino también retomando la reflexión de Kant en torno al Mal radical, quien había sostenido que la naturaleza humana presenta, en su universalidad, tanto una predisposición hacia el bien como una propensión al mal. En el texto de Semprún, otra nota distintiva que acompaña con frecuencia a la noción del mal es su banalidad, carácter que reenvía de inmediato a la teorización expuesta por Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*. Allí, la autora despliega las consecuencias de la acentuada burocratización del poder nazi, que permitió a los individuos involucrados en las prácticas de exterminio diluir sus responsabilidades: se trataba de convertirse en agentes de la muerte sin saber lo que se hacía, sin conocer el lugar que se ocupaba en la maquinaria concentracionaria.

Ahora bien, no resulta necesario desarrollar aquí los pormenores de las obras de Kant y Arendt porque, como se argumentará

seguidamente, la novela de Semprún configura un sentido productivo, propio de la radicalidad y banalidad del mal que no se limita a la mera constatación de la validez de estos conceptos filosóficos para la narración de la vida del *Lager*.¹ La especificidad de la noción sempruniana del mal se halla, ante todo, en su vínculo inescindible con la búsqueda, por parte del narrador-autor, de una configuración posible para el relato de la experiencia concentracionaria: la conceptualización del horror nazi no está impulsada por una afición meramente teórica, sino que se lleva adelante en relación íntima con la pregunta por cómo contar la vivencia de la muerte de manera tal que resulte escuchable. En su conversación con un oficial francés, el narrador habla de los domingos en Buchenwald: “había tratado de introducir al joven oficial en el universo de la muerte por un camino dominical: el más largo, en cierto modo. [...] Le había conducido al infierno del Mal radical, *das radical Böse*, por su acceso más banal.” (Semprún 86). El camino elegido es, pues, el de la indireccionalidad, el desvío, frente a un asunto que, por su crudeza, elude el abordaje en bruto. Antes que empezar por “el crematorio, los muertos por agotamiento, los ahorcamientos públicos” (87), la primera escena de esta narración interna a la novela es la de las sesiones dominicales de cine organizadas por los oficiales de la S. S. en la sala de Campo Pequeño. No se accede a lo medular del mal concentracionario por su aspecto más visible y directo, sino por la senda mucho menos transitada donde la radicalidad del mal se intersecta con su banalidad: la región donde se evidencia la lógica discordante del horror nazi, que conjuga las prácticas de muerte con formas aparentes de la convivialidad². Aquí se juega una lectura de la frase de Malraux que entiende que la dupla del mal y la fraternidad no forma una oposición excluyente sino que, más bien, ambas conviven de manera problemática en la existencia humana.

La formulación de una posible respuesta a la pregunta por la naturaleza del mal concentracionario coincide, entonces, con el hallazgo

de una manera de contar el horror experimentado. El procedimiento narrativo dominante es, así, el desvío entendido como la búsqueda de evadir un relato que se pretenda “directo”, aunado a una retórica de lo fragmentario y la discontinuidad. El narrador explicita esta estrategia en su conversación con el teniente Rosenfeld, donde afirma que la experiencia de atravesar la muerte sólo puede contarse “de soslayo, como quien no quiere la cosa” (104). Esta mirada desviada como condición de la narración autobiográfica de una experiencia límite es conceptualizada por Leonor Arfuch (55) bajo la figura benjaminiana del rodeo, que la autora considera como medular a la hora de pensar su corpus vinculado a la biografía, la memoria y las vivencias traumáticas. Como modalizaciones de esta técnica –entendida, en términos generales, como la renuncia a la pretensión de una narración transparente, lineal y “sin lagunas”–, la investigadora menciona la presencia de una temporalidad fracturada, la yuxtaposición de elementos heteróclitos y la preeminencia del fragmento. Se trata, en definitiva, de un macroprocedimiento que reconoce la imposibilidad de contar los hechos “tal como fueron” y que, en cambio, apuesta por la dimensión configurativa del artificio literario.

Por su parte, las invectivas de Semprún contra el realismo literario pueden también ser pensadas a la luz de algunos postulados de Žižek (5), quien reformula el famoso dictum de Adorno para afirmar que es la prosa, y en particular la narración realista, lo que se ha vuelto imposible después de Auschwitz. El peligro de tal tipo de relato no sólo reside en que la experiencia contada aparecería como inverosímil para el que la escuche, sino fundamentalmente en que un abordaje no mediado de la violencia redundaría en una mistificación del problema y obturaría, así, todo tipo de reflexión crítica. La poesía, por el contrario, al operar, según el esloveno, por medio de la alusión desviada, es capaz de dar forma a una experiencia límite evitando un tratamiento sobresimplificador y pretendidamente transparente. En la textualidad

sempruniana, el método del rodeo o el desvío toma la forma del *trabajo* con el material, la modelación literaria de la experiencia vivida. En este sentido, las reflexiones del narrador en torno al noticiero de actualidad transmitido en el cine son de suma elocuencia: las imágenes de Buchenwald mostradas antes del film funcionan a modo de contraejemplo del proyecto literario de Semprún, en tanto que son caracterizadas por su realismo descarnado, crudo. El tratamiento documental del espacio concentracionario (distinguido por “el tembleque característico de una cámara que se sujeta con la mano”; 217) da como resultado un mutismo, una carencia de sentido: al faltar la mediación del artificio cinematográfico y, sobre todo, el comentario de los sobrevivientes que pudiera inscribir las imágenes en un contexto no sólo histórico sino también vivencial, el noticiero únicamente daba a entender “mensajes confusos”. El narrador sintetiza su rechazo crítico a este modo de dar cuenta del horror nazi en el postulado de que “se tendría que haber tratado la realidad documental como una materia de ficción” (218). La vivencia de la muerte no resulta, pues, transmisible sin la intervención mediadora de los procedimientos de la estetización cinematográfica o literaria.

En el espacio intersticial que se abre entre el pretendido realismo del testimonio y la despersonalización propia de la tercera persona novelesca, Semprún elige la vía del narrador en primera que puede nutrirse de las vivencias biográficas y, al mismo tiempo, enriquecerlas, modelarlas con “lo imaginario, la ficción” (181). Lejos de la enmudecedora y cruda enumeración de los horrores, la poética sempruniana apuesta por la construcción literaria del verosímil, por la estetización que puede lograr que el relato del sufrimiento resulte escuchable y comprensible con actitud crítica. La ficción y la vida, lo estético y lo ético se imbrican indisolublemente en un relato cuya verdad radica en la capacidad de la narración de apropiarse y dar forma a una experiencia que no puede contarse sino recurriendo al artificio.

Así defiende el narrador el valor de la invención literaria: “Inventé al chico de Semur, inventé nuestras conversaciones: la realidad suele precisar de la invención para tornarse verdadera. Es decir verosímil. Para ganarse la convicción, la emoción del lector” (280). La experiencia concentracionaria, entonces, para volverse transmisible a quienes no la padecieron, requiere necesariamente de la reconfiguración y el trabajo narrativos. *La escritura o la vida* se inscribe en un juego de ambivalencias entre lo ficticio y lo real para sugerir una indiscernibilidad entre la trama novelesca y la trama vital: así, por ejemplo, Semprún confiesa en este texto que ha inventado a Hans, personaje de *El largo viaje*, con el propósito de condensar en él a sus “amigos judíos reales” (49). Sin embargo, esta rectificación no debe llevarnos a creer que *La escritura o la vida* pretende ser la “obra definitiva”: por el contrario, el texto insiste en delinear una concepción de la escritura como “tarea infinita” (48) de reversiones y reelaboraciones de la materia vivencial, por lo cual la propia novela se asume como susceptible de recibir ulteriores correcciones³. Lo que importa, en todo caso, no es el carácter real o ficticio de los personajes, sino la verdad del artificio y de la verosimilitud que éste construye, el *mentir vrai*, el valor propio de la reconfiguración literaria de la experiencia vivida.

Los procedimientos específicos por medio de los cuales Semprún trabaja la materia vital en *La escritura o la vida* son de variada índole y alcance. En primer lugar, el epígrafe de Blanchot con que se abre la novela, al aludir al olvido como condición de una memoria ya no voluntaria sino marcada por su carácter azaroso, invita a reflexionar en torno a la discontinuidad temporal propia del texto de Semprún. La fracturación de un esquema narrativo lineal y sucesivo es uno de los rasgos fundamentales de una retórica del rodeo, y se actualiza en esta obra a partir de la técnica del montaje entendida como yuxtaposición de escenas disímiles que pertenecen a momentos temporales diversos. Así,

la narración de la experiencia concentracionaria avanza –como Semprún hubiese querido que funcionara el noticiero del cine– por retrocesos y anticipaciones, por demoras y omisiones: la evidencia gráfica, material de estos desplazamientos en la sucesión temporal son los blancos con que está sembrada la novela, que marcan la instancia de transición hacia otro momento de la trama narrativa. Si la reconstrucción de la vivencia de la muerte ya no es posible mediante un esfuerzo conciente de reminiscencia sino que pasa a depender de las vicisitudes de una memoria involuntaria y azarosa, entonces el relato que se trama a partir de esos recuerdos debe intentar dar cuenta del carácter fragmentario, incompleto de éstos por medio de una narración que evite imprimirles un ordenamiento lineal, el cual no haría más que borrar la condición problemática de la memoria del trauma. De todas formas, es preciso mencionar el énfasis puesto por Semprún en la necesidad del trabajo y la reelaboración de la materia rememorada: como ya hemos desarrollado, los recuerdos que “surgían a veces, brutalmente” y que en otras ocasiones podían ser convocados “deliberadamente, confiriéndoles una forma más o menos estructurada” (216) no ingresan en bruto al relato, sino que deben ser enriquecidos con los elementos de la ficción y articulados por los procedimientos narrativos, para recién entonces poder formar parte de la trama novelesca.

Una segunda operación fundamental de *La escritura o la vida* es la vinculada al extrañamiento como condición medular tanto de la vivencia concentracionaria como de la trama narrativa que busca dar forma a la memoria del horror. La búsqueda de la producción de un desacomodamiento de los modos de contacto cotidianos con el mundo y con los otros la entendemos como otra modalización de una poética del desvío, orientada en este caso a la configuración de una mirada desnaturalizada que polemiza con el modelo narrativo realista. Así, a lo largo de la novela el espacio del *Lager* es constantemente caracterizado

por el enrarecimiento de las condiciones de vida, puesto que allí lo habitual es la muerte y la abyección circundantes, mientras que lo sorprendente pasa a ser la comprobación de la propia supervivencia día tras día, tanto dentro del campo como fuera de él tras la liberación: “no era la realidad de la muerte, repentinamente recordada, lo que resultaba angustiante. Era el sueño de la vida [...]. Era el hecho de estar vivo, aun en sueños, lo que resultaba angustiante” (24). Aquel que sobrevive al campo lo hace al altísimo precio de luego tener que soportar una cotidianeidad en que el mundo concentracionario aparece como la única realidad contundente, en tanto la vida corriente se muestra como ilusoria, onírica: coincidiendo con Primo Levi, Semprún afirma que “nada es verdad sino el campo, todo lo demás tan sólo habrá sido un sueño” (254). Esta operación disruptiva sobre las formas de vida se replica al nivel de una configuración narrativa que funciona a partir del extrañamiento: si la vida entre la muerte propia del *Lager* produce en el sujeto un enrarecimiento radical, el modo de contar esa experiencia deberá funcionar también a partir de la dislocación de las tramas narrativas naturalizadas y el desplazamiento respecto del modo “esperable” de comenzar y llevar adelante el relato de la vivencia concentracionaria. En este punto confluyen las reflexiones del narrador en torno a la banalidad del mal, la explícita búsqueda de un modo de narrar la experiencia del campo y la configuración de una poética del extrañamiento: en la medida en que el terror nazi opera por la imposición de un poder de hacer morir conjugado con una lógica de aparentes fraternidades, Semprún insiste, a lo largo de *La escritura o la vida*, en la posibilidad de contar esta vivencia a partir de sus momentos de convivialidad y no de sus horrores más flagrantes. Así, explora, entre otras alternativas, la potencia de un relato que narre un domingo en Buchenwald: “La música, las diferentes músicas, acompañarían el desarrollo del relato. Un domingo, ¿por qué no? El relato de una jornada de domingo, hora por hora” (175). El momento estético

representado por la música escuchada en el campo proporciona una ínfima instancia de libertad, de resubjetivación desde la cual resulta posible comenzar a narrar.⁴

Por último, la operación que da unidad a los procedimientos de la discontinuidad y el extrañamiento es la puesta en abismo o autorreferencialidad, es decir, el modo en que la novela remite continuamente a su propio carácter de artificio y problematiza sus condiciones de producción y recepción. Como fue mencionado en nuestra introducción, la búsqueda de las razones por las que el proyecto literario de Semprún comenzó “tan tarde en [su] vida” (187) es el objetivo fundamental –evidente ya desde el título de la obra– que proporciona una articulación unitaria y relativamente coherente (aunque de ningún modo simplificadora) a la multiplicidad de fragmentos, escenas y reflexiones de las que se compone la novela. El texto se propone, pues, indagar no sólo la forma narrativa adecuada que debe adquirir el relato de la experiencia de Buchenwald, sino también poner de manifiesto las condiciones vitales necesarias para el desarrollo de tal empresa de escritura. La trama vital y la trama narrativa se vuelven indiscernibles en la medida en que el texto sempruniano, desdibujando la línea separatoria entre autor y narrador, se sostiene en la ambigüedad entre lo autobiográfico y lo novelesco. Así, tras exponer sucintamente los lineamientos de su mencionado proyecto de narrar un domingo en Buchenwald, Semprún reconoce a continuación la imposibilidad de emprender tal programa mientras la vivencia concentracionaria permaneciera demasiado próxima: “Pero mi proyecto resultaba 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”. No es tiempo aún de configurar literariamente la experiencia del horror nazi porque el sufrimiento sigue siendo tan cercano que sólo puede ser expresado en

“un silencio de muerte” (175). *La escritura o la vida* buscará, entonces, explicar el tiempo de maduración necesario para la gestación del proyecto literario de Semprún.

La indagación que recorre el texto –reformulándose y adquiriendo matices particulares en cada escena narrativa donde se pone en juego la autorreferencialidad– es la que puede sintetizarse en la pregunta por la articulación problemática y plena de tensiones entre la escritura y la vida. A medida que avanza la narración, se pone en evidencia que en los meses –¡y en los años!– inmediatamente posteriores a la liberación del campo no es posible narrar la vivencia del horror por medio del artificio, porque el recuerdo, demasiado fresco en la memoria, demasiado perturbador todavía, se empeña en interrumpir la escritura y en atentar sobre la vida: “el relato que me arrancaba de la memoria [...] me devoraba la vida. [...] Tenía el convencimiento de que llegaría a un punto último, en el que tendría que levantar acta de mi fracaso. No porque no consiguiera escribir: sino porque no conseguía sobrevivir a la escritura, más bien” (211). Como se anticipó en nuestra introducción, el autor se enfrenta inicialmente a una alternativa excluyente entre la vida y la escritura que le demanda elegir entre ambas posibilidades: “La vida todavía era vivible. *Bastaba con olvidar*, con decidirlo firme, brutalmente. La elección era sencilla: la escritura o la vida” (226; las cursivas son nuestras). Para sobrevivir en la cotidianeidad externa al campo se hace preciso dejar atrás los horrores del *Lager*, reprimir la huella que han dejado en la memoria las incontables atrocidades sufridas.

Esta necesidad imperiosa de una toma de distancia temporal respecto de la vivencia de la muerte no es únicamente una condición del sobreviviente, sino que es atribuida también al público capaz de escuchar el relato de tal experiencia. A lo largo de *La escritura o la vida*, diversas escenas de recepción internas al texto funcionan a modo de puesta en práctica de las diferentes alternativas narrativas imaginadas

por Semprún para configurar la vivencia concentracionaria de manera tal que resultara transmisible, comunicable a aquellos que no la padecieron. Como Semprún no se cansa de argumentar, la exposición directa y cruda de las violencias del *Lager* sólo produce en el receptor un enmudecimiento espantado. Así, el narrador, situado en la posición perversa de una suerte de guía turístico del infierno, se dedica a sumergirse en la densa y muda enumeración de los horrores y les enseña a las muchachas de Mission France –quienes visitaban el campo, inmediatamente luego de la liberación, porque “les habían dicho que era apasionante” (136)– la sala de tortura, los hornos del crematorio, las pilas de cadáveres. Previsiblemente para Semprún, las jóvenes huyen llenas de pavor porque “no debía ser nada divertido llegar a Buchenwald de visita turística y encontrarse brutalmente ante un amasijo de cadáveres tan poco presentables” (138). En efecto, no estaban dadas aún las condiciones de comprensión del totalitarismo nazi.

Por su parte, en la escena de la conversación con el joven oficial francés, Semprún pone a prueba, tan sólo un día después de la liberación de Buchenwald, lo que será su propia apuesta literario-autobiográfica: la vía del relato desviado, de la mirada oblicua; el ingreso al Mal “por un camino dominical [...], por su acceso más banal” (86). Esta modalidad narrativa, emprendida cuando las huellas de la violencia son aún demasiado visibles, también culmina en el fracaso del silencio, esta vez no como efecto del horror abrumador, sino que más bien se trata de un enmudecimiento extrañado, desacomodado que surge como producto de una discordancia entre el esperado relato de “un testigo como Dios manda” y la narración efectiva que lleva adelante Semprún: “Noté que estaba sorprendido. [...] Como si hubiera empezado este testimonio por el lado equivocado, al revés. [...] La aparición de Pola Negri en Buchenwald le desconcertaba” (86). En estas sucesivas escenificaciones de los marcos de recepción de una narración de la

experiencia concentracionaria, se pone en evidencia que en 1945 no estaban dadas las condiciones sociales necesarias para que fuera posible escuchar tal relato, y es a partir de esta carencia que Semprún explica su propio silencio, su elección de la vida sobre la escritura: ¿por qué haría falta perderse en los dolorosos senderos de la memoria traumática para tramar un recorrido vital que nadie está dispuesto a oír?

Ahora bien, el propio relato que se desenvuelve ante los ojos del lector constituye la evidencia material, concreta de que esta decisión de Semprún en algún momento se revirtió para regresar al camino de la escritura, la invención literaria. Tras la beatitud del olvido, el escritor publica su primer libro, *El largo viaje*, en 1963, circunstancia que se tematiza en *La escritura o la vida* en relación con la simultánea aparición de *La tregua*, de Primo Levi. No menos que dos décadas después de la liberación del campo resulta posible para Semprún comenzar a dar una forma literaria a su vivencia de la muerte, no sólo porque la memoria de la violencia ya no obstaculiza la escritura con tanta vehemencia como al comienzo, no sólo porque la experiencia de la escritura se ha vuelto fuente de una “desconcertante felicidad” (241), sino también porque, más allá de estas circunstancias subjetivas individuales, el autor sostiene que la sociedad europea ha atravesado un proceso de maduración que permitió que las narraciones del *Lager* obtuvieran una recepción más crítica, más comprensiva y menos marcada por el asombro mudo y el desconocimiento: “Como si, más allá de cualquier circunstancia biográfica, una capacidad de escucha hubiese madurado objetivamente en la opacidad como quien dice indescifrable de las andaduras históricas” (269). Bajo nuevas condiciones histórico-sociales, resulta posible trazar un nuevo camino donde la escritura y la vida, con todo el poder de la cópula, comienzan a confluir en un único recorrido.

Patrias que se eligen, comunidades que se inventan: las fraternidades del Lager

Con la publicación de *La communauté désœuvrée* en 1986, Jean-Luc Nancy sienta las bases para un pensamiento filosófico de la comunidad. Allí, el francés toma como punto de partida el fracaso del ideal comunista para reabrir la reflexión en torno a los fundamentos posibles para la vida en común. Influenciado por las lecturas tanto de Heidegger como de Derrida, Nancy considera que el primer paso para una deconstrucción de lo comunitario es la crítica de la metafísica del sujeto: se trata de poner en evidencia que el individuo, lejos de poder constituirse en el cimiento de la vida compartida, no es más que el resultado abstracto de una descomposición y la prueba de la disolución de la comunidad. La filosofía moderna, desde Descartes hasta Hegel, no fue capaz de ver que la única certeza que anida en el sujeto es la de su propia muerte, ni tampoco que el ser, lejos de equivaler a lo absoluto, no puede sino entenderse como ser-en-común, ser con otros. Es en Buchenwald donde a Semprún –también ferviente lector de Heidegger– le tocó no sólo transitar la íntima proximidad con la muerte sino también descubrir el carácter absurdo y alienante de cualquier ontología del individuo.

Debemos, entonces, recorrer el sendero que, desde una exclusión aparentemente insalvable, reconduce hacia una tensionada pero insuprimible retroalimentación entre la vida y la escritura, entre la supervivencia y la ficción, así como hacia la evidencia inextinguible del carácter comunitario de la narración. Una primera escena de *La escritura o la vida* que permite comenzar a delinear en qué sentido el texto postula que la creación literaria opera como fuerza revitalizante es aquella en que el narrador y Albert hallan, entre pilas de cadáveres, al sobreviviente que canta el *kaddish*. Vacilante en el umbral que separa lo animal de lo humano, la vida de la muerte, la voz de este hombre es descrita inicialmente por el narrador como un “gemido inarticulado de

animal herido”, aunque de inmediato se descubre que se trataba de una “voz humana” (38). Aún más: una vez que los personajes se aproximan a la fuente del sonido, la voz, lejos de ser un quejido inhumano, se les revela como una oración fúnebre canturreada en yiddish. El agonizante, en efecto, cantaba para honrar su propia muerte y la muerte de tantísimos otros. Por su parte, el narrador emprende aquí un breve viaje por la memoria configurado narrativamente mediante un *flashback* que interrumpe el relato de esta escena a fin de enriquecer su densidad de sentido: así, solo con el moribundo, Semprún le canta otra canción, *La paloma*, que aparece, en la mirada retrospectiva, no sólo como una melodía de la infancia, sino fundamentalmente como la canción que estremece al narrador cuando la escucha cantada por un soldado alemán al que él y su compañero Julien estaban a punto de acribillar. Si, en esta circunstancia, lo devastador radica en que la canción asociada a la niñez, al ser modulada por la voz del enemigo, humaniza a éste a tal punto que el deber de aniquilarlo se vuelve intolerable, en el Campo Pequeño el signo de la operación se invierte y es Semprún quien murmulla *La paloma* para devolverle la humanidad al moribundo. Como si este gesto no fuese suficiente, a continuación comienza a contarle la historia del soldado alemán y, ante todo, comienza a inventar a Hans, el amigo judío de ficción que, según dice la narración, encarna a los amigos judíos reales de Semprún. Se trata, pues, de inventar a Hans Freiberg para “ayudarle a vivir” (60) al húngaro anónimo que muere en el barracón tres días después de la liberación de Buchenwald: lejos de plantearse aquí una exclusión, la invención literaria –que luego tomará una forma más acabada una vez que Semprún emprenda en efecto la tarea de escritura– funciona aquí como un impulso para la vida, como una fuerza de resubjetivación que le permite recobrar una traza de humanidad a un individuo reducido por el poder concentracionario a un mero “rumor que se agota y se esfuma, un corazón que se para” (50). De este modo, frente al futuro cierto de un deceso abyecto e inhumano,

el judío agonizante, apropiándose con sus últimas fuerzas de un reducto de libertad tan minúsculo como inviolable, canta el *kaddish* buscando recuperar para sí una muerte digna que le devuelva su condición de sujeto; frente a un cuerpo a punto de abandonar la vida, el narrador elige entonar una canción de la infancia y comenzar a inventar la historia de Hans: tanto para uno como para otro, de lo que se trata es de ritualizar la muerte, convertirla en una experiencia humana por medio del recurso al lenguaje, a la música, a la invención. En las estrategias que circulan en esta secreta comunidad de la muerte se condensan las tretas del débil, las febriles pero irrenunciables tácticas de la supervivencia y la resistencia.

Si la vida en el campo de concentración nazi reduce al sujeto a la condición de un aparecido despojado de toda dignidad, *La escritura o la vida* se orienta a anclar la narración de la experiencia del *Lager* en las inestables y riesgosas instancias de fraternidad tramadas hacia el interior de Buchenwald, en las modalidades de comunidad que hicieron posible sobrevivir a la vivencia de la muerte y, en consecuencia, relatar lo acontecido. Retomando la escena del moribundo, resulta significativo que Semprún y Albert hayan encontrado a este hombre cuando recorrían el Campo Pequeño en la esperanza de encontrar quizá algún sobreviviente que hubiera sido “demasiado débil para haberse unido, por sí mismo, a la vida colectiva reiniciada desde la liberación de Buchenwald” (43). El movimiento de resubjetivación, de rehumanización de la muerte no se agota, entonces, en el impulso revivificante de la narración, sino que el texto pone el foco sobre la necesidad de que el relato se inscriba en una comunidad: narrar es narrar con otros, y toda vida común, todo enlace de fraternidad se sedimenta sobre un núcleo de narraciones compartidas que fundan la comprensión de una experiencia colectiva. Si narrar es una fuerza vital imprescindible para resistir ante un poder de la muerte y si no se puede

narrar sin inscribirse en una comunidad con otros, entonces tampoco es posible sobrevivir sin inventar nuevas camaraderías.

Las condiciones de instauración de lazos comunitarios entre reclusos no se circunscriben a una temporalidad posterior a la liberación de Buchenwald, sino que, muy por el contrario, atraviesan toda la extensión de la vida concentracionaria: pareciera ser que son aquellos momentos ínfimos de libertad los que hacen del campo un lugar apenas más habitable. Estas escenas de convivialidad constituidas al margen de la legalidad del campo funcionan en espacialidades singulares ajenas a la circulación de los oficiales nazis: en tanto que el mando S. S. sufría de un pánico obsesivo por el peligro de epidemias, las comunidades entre prisioneros florecían precisamente en el seno de los espacios infectos de Buchenwald. Así, resulta pertinente recuperar *in extenso* la descripción sempruniana de las letrinas del Campo Pequeño:

eran un lugar convivencial, una especie de refugio donde encontrarse con compatriotas, con compañeros de barrio o de maquis: un lugar donde intercambiar noticias, briznas de tabaco, recuerdos, risas, un poco de esperanza: algo de vida, en suma. Las letrinas inmundas del Campo Pequeño eran un espacio de libertad: por su propia naturaleza, por los olores nauseabundos que desprendían, a los S. S. y a los *Kapos* les repelía acudir al edificio, que se convertía así en el sitio de Buchenwald donde el despotismo inherente al funcionamiento mismo del conjunto concentracionario se hacía sentir menos (52).

Las comunidades entre prisioneros se vuelven, pues, posibles, en aquellos ámbitos donde el ojo vigilante del mando nazi muestra su debilidad: los espacios a los que los oficiales no ingresan por miedo al contagio, por obsesión inmunitaria son aprovechados estratégicamente por los reclusos para respirar –aunque no sea más que por unos instantes– aires de libertad, para tramar e inventar fraternidades nuevas, amistades inesperadas con aquellos que comparten la vivencia de la muerte en el *Lager*.

Estos lazos afectivos germinaban porque las letrinas no sólo servían como ágora de intercambios de pan y tabaco, sino porque funcionaban, ante todo, como “calderilla de un discurso de fraternidad, de resistencia” (53), es decir, como espacio donde se podía comenzar a tramar un *lenguaje comunitario* entre los aparecidos, opuesto a la lengua deshumanizante del poder nazi⁵. El pabellón de los contagiosos, por su parte, se configura en la novela como lugar de reunión entre los miembros del aparato comunista clandestino de Buchenwald, quienes se encuentran allí para escuchar el relato de un judío polaco proveniente de Auschwitz: contra el célebre y contundente dictamen de Benjamin sobre el fin de la experiencia y de la narración tras la Primera Guerra Mundial, este momento de *La escritura o la vida* parece poner en evidencia que, incluso en un campo de concentración durante la Segunda Guerra, aun en el marco del genocidio más abyecto de la historia de la humanidad, el relato y la comunidad siguen siendo posibles.

Ahora bien, no puede sino llamar la atención que, más allá de algunas referencias difusas al “horror macilento de su relato” (64), la construcción de esta escena no repone prácticamente nada del contenido de la narración del superviviente de Auschwitz, sino que la focalización está orientada a iluminar y problematizar, antes que lo contado *en sí*, las condiciones sociales de la escucha. Cuatro años antes de la publicación de *Lo que queda de Auschwitz*, Semprún ya había advertido lúcidamente la paradoja entre el testigo integral y el sobreviviente. Indagando el miedo a no ser creído que manifiesta el judío del *Sonderkommando* en las modulaciones de su voz, el narrador refiere al carácter necesariamente incompleto de todo testigo del *Lager*: “jamás habría supervivientes de las cámaras de gas nazis. Nadie jamás podrá decir: yo estuve allí. Se podía estar alrededor, o antes, o al lado, como los individuos del *Sonderkommando*” (64). Y, según la perspectiva sempruniana, es precisamente la condición del testigo de “estar aquí

luego de haber estado *allí* lo que vuelve increíble, inverosímil su relato del horror: ¿cómo puede un vivo –un aparecido, un salvado– dar testimonio de la vivencia de la muerte? Esta breve y condensada escena narrativa no tiene más resultado que el silencio y la inmovilidad del auditorio: nuevamente, la preocupación de Semprún es la de interrogarse por quién puede ser el público de un relato de la vivencia concentracionaria.

En *La escritura o la vida*, toda posibilidad de una narración solipsista que no quiera más que servir a modo de catarsis individual resulta obturada: si el relato no sirviera más que como vía de desahogo, si uno eligiera contar sólo para sí mismo, entonces se recaería en el misticismo de lo incomunicable de la experiencia traumática que Semprún se empeña una y otra vez en evitar. Si bien en ocasiones la labor de escritura es identificada con una forma de exorcismo⁶, de ningún modo es ésta la única proyección de la textualidad sempruniana: por el contrario, como se ha expuesto, la novela se encarga de problematizar con insistencia las condiciones sociales de recepción de la literatura del *Lager* en general y de sí misma en particular. El texto no sólo se articula en torno a la pregunta de cómo narrar, sino que también se preocupa por el público posible del relato, y lo que emerge de la figura de autor-narrador-personaje construida en la novela es que Semprún eligió postergar su relato, emprender su narración sólo luego de un período de maduración tanto vital como literaria, tanto individual como social, con el fin de que su historia no hiciera, como tantas otras, eco en el vacío y pudiese, en cambio, encontrar un auditorio.

La novela se halla, entonces, recorrida de principio a fin por el problema de la comunidad: fraternidad de aparecidos en el *Lager*, público de lectores a partir de la década de los sesenta. Si en el plano de la configuración literaria de la experiencia concentracionaria la pregunta era cómo narrar, mediante qué procedimientos puede hacerse

verosímil y comunicable la vivencia del campo, en lo que refiere al problema comunitario, el interrogante es más bien con quién y a quién narrar, en qué clase de marco social puede inscribirse el relato. Es pertinente ahora indagar qué tipo de vínculo se traza en la novela entre el problema del artificio y aquel referido a la comunidad. Si la supervivencia en el campo sólo es posible en la medida en que puede *inventarse* una fraternidad de aparecidos que funciona como resistencia al poder nazi, como último reducto de la subjetividad; si, en otros términos, sólo se puede salir con vida del campo porque aun allí, a pesar de los intentos tan desenfrenados como perversamente racionalizados de aniquilar todo resquicio de humanidad, sigue siendo posible entablar lazos de camaradería con los pares, esto quiere decir que la narración de la vivencia concentracionaria, el intento de “fabricar vida con tanta muerte” (180) no puede sino orientarse a indagar las condiciones extraordinarias bajo las cuales se desarrollaron estas vidas en común. Una narración de la vivencia concentracionaria que pretenda conseguir un público reflexivo no puede limitarse a la pesada enumeración de los horrores que debiera “hablar por sí misma”, sino que debe recorrer fundamentalmente las instancias de fraternidad hacia el interior del campo, las modalidades bajo las cuales allí resulta posible volver a trazar una comunidad, porque es a partir de estas escenas que será posible configurar, a su vez, una comunidad de lectores.

La fraternidad, entonces, no es tan sólo una característica de la vida del *Lager*, sino, ante todo, un modo de la ficción, una configuración narrativa posible para el relato del horror nazi: “Pero la fraternidad no sólo es un dato de lo real. También es, tal vez sea, sobre todo, una necesidad del alma: un continente por descubrir, por inventar. Una ficción pertinente y cálida” (280). Para aquel que se identifica con la figura del desarraigado (167) o el apátrida (192), el campo deviene “una especie de patria, el lugar designado de una plenitud, de una coherencia vital” (170). Es esta experiencia de apropiación lo que la

textualidad sempruniana se propone explicitar, hacer ver, volver verosímil: se trata de una indagación en la trama común en la que se inscriben la ficción y la fraternidad, ante todo porque, lejos de una concepción sustancialista o esencialista –y leamos aquí también patriótico-nacionalista– de la pertenencia, *La escritura o la vida* se esfuerza en mostrar que las comunidades no están dadas de antemano sino que se inventan, que la patria no es el lugar donde uno nace biológicamente sino aquel que un recorrido vital y narrativo vuelve propio, que la patria, por último, puede hallarse quizá en la plenitud de la escritura, la invención, el lenguaje.

Tras haber recorrido, a lo largo de este trabajo, las condiciones de instauración y funcionamiento tanto de la comunidad representada por el público como de aquella constituida por los aparecidos, resta indagar la configuración bajo la cual son construidas las fraternidades no ya con los reclusos sino con los opresores, esto es, aquellas sesiones dominicales de cine y de música organizadas por los propios oficiales de la S. S. ¿Cuál es, pues, la articulación entre la banalidad del mal y las comunidades fraternas de aparecidos? En una nota al pie en nuestro primer apartado, introducimos dos testimonios de la experiencia concentracionaria argentina recuperados por Calveiro y Arfuch donde las víctimas hacían referencia a la racionalidad perversa que gobernaba los campos de exterminio administrados por la dictadura militar. Para ambos testigos, parecía ser allí donde se condensaba el elemento más perturbador y pleno de horror de este poder totalitario. Por su parte, Agamben, a partir de un testimonio de Miklos Nyiszli citado por Primo Levi, comprende de este modo la lógica que subyace a los partidos de fútbol organizados por los oficiales nazis: “A algunos este partido les podrá parecer quizás una breve pausa de humanidad en medio de un horror infinito. Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del *campo*” (25; las cursivas son del original). La instancia de camaradería entre víctima y

victimario en el seno del *Lager* es, para el filósofo, la cristalización más estremecedora del poder concentracionario porque es indicio del umbral de indistinción que el campo traza entre el estado de excepción y la regla, entre la violencia y la normalidad.

Sin embargo, si se analizan detenidamente las escenas de *La escritura o la vida* donde hacen su aparición estos gestos de convivialidad de los opresores hacia los reclusos, puede verse que el signo bajo el cual Semprún configura estas instancias es completamente diverso y singular. Lejos de constituir el núcleo duro del dispositivo desubjetivador nazi, nuestro autor parece tramar estas escenas bajo la forma de una instancia de estetización de la vida en el *Lager*: “¡Y qué maravilla de domingos! [...] Nos reuníamos en torno al camastro de Maurice Halbwachs y Maspero... Los altavoces difundían canciones de Zarah Leander” (179-180). La música transmitida por los oficiales, lejos de aparecer como la muestra de una racionalidad enloquecida y enloquecedora, es recibida por Semprún como un soplo de vida, de libertad, como aquella pausa de humanidad que Agamben ofrecía como alternativa interpretativa para de inmediato descartarla. Si en la cita confluyen las canciones de Zarah Leander con la visita a Halbwachs, es porque la banalidad del mal y las fraternidades entre aparecidos se traman en *La escritura o la vida* como instancias de resubjetivación, de recuperación de una dignidad humana a través de la invención artística (el cine, la música) o comunitaria (la camaradería). A partir de estos singulares espacios de libertad resulta posible, desde la mirada sempruniana, comenzar a recomponer los andamios de la propia subjetividad y, luego, comenzar también a narrar.

Llegando al final de este trabajo, resulta pertinente emprender un regreso al inicio y preguntarse por el comienzo de *La escritura o la vida*, texto que no es, de modo exacto, una narración de un domingo en Buchenwald hora por hora, ni tampoco se abre con una referencia a las proyecciones de cine en el Campo Pequeño. ¿Cómo se compatibilizan,

entonces, los proyectos literarios que el narrador defiende en las escenas autorreferenciales que proliferan a lo largo de la novela con el modo de empezar el relato que efectivamente se actualiza en *La escritura o la vida*? El texto se abre con la mirada de espanto que los oficiales franceses dirigen a Semprún tras la liberación del campo. En el párrafo siguiente, una descripción visual del propio cuerpo y un recorrido táctil por el rostro (porque en Buchenwald se vive sin espejos): ante la evidencia del cuerpo menguado e irrisorio, la sorpresa es hallar que aún está vivo. La primera página de la novela remite al lector al presente de la enunciación, porque la escritura se muestra como prueba de supervivencia: “La mejor prueba de ello, por lo demás: aquí estoy” (15). La escena inicial, pues, se configura en torno a un doble *hic et nunc*, a un doble asombro: la sorpresa de hallarse aún vivo en abril de 1945, y aún vivo en el presente de la escritura.

Más que comenzar por una instancia de fraternidad, *La escritura o la vida* se inicia con un sobresalto enmudecido, con el horror de la mirada de los oficiales que revela el horror de la mirada del aparecido. Este comienzo parece contraponerse al tipo de inicio del relato que el texto defiende en numerosas escenas de puesta en abismo: Semprún sostiene una y otra vez que la narración del *Lager* no debe comenzar por el horror, pero la novela misma elige, aparentemente, este camino. En lugar de orientarnos por la corriente y a menudo vacua figura de la ambigüedad indecible –que a menudo exime al lector especializado de emitir un juicio crítico–, un esfuerzo reflexivo puede proporcionar una explicitación más razonada. Si la novela se asume como borrador interminable, como una instancia más en una trayectoria infinita de reescritura y reelaboración del material vital, entonces la desarticulación de la mirada espantada en favor de una reconstrucción crítica de la vivencia de la muerte tiene que configurarse también bajo la forma de un *proceso*, y no presentarse de entrada como un resultado acabado. *La escritura o la vida* parte del horror inherente al campo

porque se propone dar cuenta, a lo largo de su extensión, del recorrido que comenzó con el espanto –propio y ajeno– para llegar a la fraternidad superadora de la deshumanización. El esfuerzo de Semprún se orienta a poner de manifiesto el proceso narrativo-vital necesario para alcanzar la formulación de un relato del *Lager* que resulte verosímil, asimilable y, en definitiva, comprensible reflexivamente.

Conclusiones: la lectura como trayecto inacabado

En 1995, un año después de la publicación de *La escritura o la vida*, Semprún pronuncia un discurso (compilado también en *Pensar en Europa*) en el Teatro Nacional de Weimar que permite iluminar las condiciones de producción y la escena de debates en que se inscribe la novela. Allí, el autor sostiene que la reflexión en torno al horror nazi tiene un doble objetivo: por un lado, favorecer una mirada crítica hacia el pasado, un “examen de conciencia autocrítico” (159) que evite una reconstrucción monolítica y maquiavélica de los acontecimientos; por otro lado, transmitir una memoria histórica a las generaciones venideras. Es precisamente en el discurso literario donde Semprún encontró la mejor configuración posible para un relato del horror nazi que evitara la tipificación dicotómica entre “héroes” y “víctimas”, entre buenos y malos: la narración por medio del artificio es, para él, la forma más adecuada para impulsar el desarrollo de una comunidad de lectores críticos y reflexivos.

En la medida en que *La escritura o la vida* apuesta por el rodeo y por la apertura a un público que siempre se renueva, sería una incoherencia crítica intentar alcanzar una lectura que cierre sentidos, que clausure las problematizaciones delineadas por el texto. Por el contrario, nos hemos propuesto, a lo largo de estas páginas, evitar una interpretación taxonómica para recuperar, en cambio, las tensiones y los interrogantes que atraviesan la novela. Si, en serie con la formación filosófica de Semprún, retomamos la distinción conceptual

heideggeriana entre la explicación y la explicitación, nuestro objetivo ha sido el de intentar explicitar y enriquecer de sentido las ambigüedades a partir de las cuales el texto se constituye como campo de batalla y de experimentación, pero sin pretensión de agotarlas. Nuevamente, la novela se muestra doblemente como proceso: como borrador interminable y a la vez como producto acabado que está en las manos del lector y que se abre a su reflexión crítica. La lectura, al igual que la escritura, se revela como un recorrido que coincide con la extensión de la vida misma.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. de Antonio Gimeno Cuspintera. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Trad. de Carlos Ribalta. Barcelona: De Bolsillo, 2008.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Benjamin, Walter. "El narrador". En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Esposito, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Trad. de Carlo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Kant, Immanuel. *Religion within the bounds of mere reason*. Trad. de Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. París: Christian Bourgois, 1999.
- Semprún, Jorge. *Pensar en Europa*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Trad. de Thomas Kauf. Buenos Aires: Tusquets, 2011.

Žižek, Slavoj. *Violence*. Nueva York: Picador, 2008.

¹ Debe advertirse, además, que tanto Malraux como Kant son mencionados explícitamente en relación con sus respectivas nociones del mal, pero, en las referencias a la banalidad, Hannah Arendt no es nombrada, ausencia que confirma nuestro postulado de que Semprún, tomando como punto de partida algunas de sus lecturas filosóficas y literarias, refuncionaliza estos aportes en torno a una concepción singular del mal característico del poder nazi.

² Este tipo de lógicas irracionales y verdaderamente enloquecedoras se registraron también en la experiencia concentracionaria de la última dictadura argentina (1976-1983). Pilar Calveiro se refiere a una “ilusión de reparación” por la cual los represores, tras empujar a otro ser humano hacia una extrema desubjetivación, buscaban recuperar para sí mismos algún grado de humanidad: “Otro testimonio dice: ‘El domingo por la noche, el hombre que me había violado estuvo de guardia obligándome a jugar a las cartas con él’” (72). Por su parte, Leonor Arfuch, al ocuparse de los relatos de experiencias traumáticas narrados por voces femeninas, cita el siguiente testimonio: “‘Ellos todo el tiempo desvirtuaban la situación. Venían, te molían a palos y a las 2 de la mañana te sacaban, te subían a un auto, te llevaban a cenar’” (93). La ley del campo parece ser, pues, la de una arbitrariedad imposible de conceptualizar en términos nítidos.

³ En relación con estos postulados, resulta central para Semprún el modelo de Malraux como escritor que, mejor que nadie, ha sabido trabajar “una y otra vez la materia de su obra y de su vida” (66): el esfuerzo del español está puesto, así, en emprender un trabajo con la ficción que permita aprehender y objetivar una experiencia y, paralelamente, una tarea de hacer ingresar elementos vitales a la obra literaria.

⁴ Se retomará en el próximo apartado la cuestión de cómo este proyecto se actualiza efectivamente en el inicio de *La escritura o la vida*.

⁵ *La escritura o la vida* examina en numerosos pasajes las particularidades del lenguaje de los campos, marcado por los eufemismos, por la crudeza de los imperativos, por la neutralidad de la cifra: “‘Liberado’ [...]. *Entlassen*: la fórmula habitual de la administración nazi cuando comunicaba ejecuciones individuales” (85). Roberto Esposito, por su parte, conceptualiza el lenguaje del *Lager* de acuerdo a su impulso rector de despersonalización: “Más que en ningún otro lugar, es en el campo de concentración donde la lengua alemana manifiesta y a la vez produce este efecto de despersonalización. Allí alcanza su apogeo la reducción de la función comunicativa a la brusquedad de la orden, la brutalidad de la amenaza, la vulgaridad de la imprecación” (92). Frente a esta lengua de la violencia, las comunidades narradas por Semprún logran inaugurar, en el seno mismo del campo, un lenguaje de la fraternidad.

⁶ Ofrecemos tan sólo una cita a modo de ejemplo: “tantas páginas ya escritas para exorcizar esta experiencia, volverla por lo menos parcialmente habitable” (248).