

¿Autobiografía de quién? Búsqueda de la identidad entre Federico Sánchez y Jorge Semprún

Eszter Katona

Resumen: Jorge Semprún, fallecido en el año 2011, fue testigo, cronista y actor del siglo XX. En sus obras la presencia de su propio destino humano es tan fuerte que nos da la posibilidad de un análisis de perfil autobiográfico. Desde este aspecto hubiéramos podido examinar cualquiera de sus obras, sin embargo, la *Autobiografía de Federico Sánchez* ya en su título lleva una intencionada clasificación de género. El libro, publicado en 1977, causó gran escándalo político en aquel entonces y, justamente por este aspecto histórico-político, el valor literario de la obra quedaba más bien en la sombra. El presente ensayo quisiera destacar los rasgos autobiográficos y el método narrativo de la obra sempruniana.

Palabras clave: identidad, autobiografía, autoconfesión, Jorge Semprún, Federico Sánchez.

Abstract: Jorge Semprún, who died in 2011, was a witness, chronicler and actor of the 20th Century. In his writings, his personal fate is presented with such force that it almost automatically offers a possibility for autobiographical analysis. In this approach, many of his works could have been analyzed, but *Autobiografía de Federico Sánchez* carries a generic designation in the title itself. This work, published in 1977, induced a major political scandal at that time because of its historical and political aspects, thus significantly less attention was turned towards the literary values of the work. The present study aims to highlight Semprún's autobiographical aspects and narrative technique in the given book.

Key words: identity, autobiography, self-confession, Jorge Semprún, Federico Sánchez.

Jorge Semprún fue no sólo testigo sino actor y cronista presencial de todos los importantes acontecimientos históricos del siglo XX. Antes de consagrarse como escritor en 1963 con su primera novela, que hasta hoy es el libro más emblemático sobre el *Holocausto* nazi, fue exiliado republicano, resistente francés, superviviente del nazismo, militante clandestino del PCE, intelectual desilusionado de la ideología comunista hasta llegar, ya como novelista reconocido, al cargo del Ministro de Cultura en el gobierno de Felipe González. De su novelística emana la convicción de que la literatura es un medio propicio para mantener la memoria histórica. Siguiendo estas pautas, escribió sobre los campos de

concentración (*Aquel domingo, La escritura o la vida, Viviré con su nombre, morirá con el mío*), sobre su desilusión del comunismo (*Autobiografía de Federico Sánchez*), sobre la guerra civil y la dictadura franquista (*Veinte años y un día*), y sobre su actuación política en el gobierno socialista ya en plena democracia (*Federico Sánchez se despide de ustedes*).

La supervivencia del *lager* nazi vivificó a Federico Sánchez, un hombre político y mucho más comprometido que el exiliado republicano. Pero, después de su decepción con la ideología del partido murió también este *alter ego* comunista de Semprún para resucitar al superviviente de Buchenwald y a Jorge Semprún como escritor. Lo que antes le ofrecía una huida de la realidad, ya que se lanzó a la clandestinidad para olvidar el pasado, después le obligó a confrontarse con sus propias memorias. Es decir, para olvidar sus días en los campos de concentración, Semprún eligió la lucha clandestina, mientras que para olvidar su desilusión política con el comunismo, optó por la escritura.

Todas sus obras posteriores a *El largo viaje* tienen una base autobiográfica, a veces con el ropaje propio de una autobiografía, menos frecuentemente enmascarada bajo la ficción. Así, en el caso de Semprún, no se puede separar al artista del hombre. Este ser humano no era una simple entidad cotidiana, sino un hombre histórico y moral que tenía una voz comprometida en una época cuando ya no estaba de moda este compromiso político y social de la literatura (Vargas Llosa: 2011).

Como en el caso de *El largo viaje*, Semprún había esperado casi veinte años para redactar sus memorias, también la *Autobiografía de Federico Sánchez* apareció doce años después de su expulsión del PCE. La fecha de la publicación (1977) y la elección de la lengua de la *autobiografía* de su *alter ego* comunista fue bastante discutida.

1. *Autobiografía de Federico Sánchez: la definición del género*

El argumento de la *Autobiografía de Federico Sánchez* es mínimo: “el tema de la relación del intelectual con el partido y con el movimiento obrero en general, es uno de los temas fundamentales de este intento de reflexión autobiográfica” (Semprún, 1977: 16). Sin embargo, la técnica narrativa y la conjugación de los diferentes niveles mentales, temporales y espaciales llegan a ser tan complejas que merecerían una atención mucho más analítica, y no sólo política. En cuanto a este último aspecto, podemos decir que la *Autobiografía* se convirtió en objeto de muchas polémicas por su contenido¹ y porque fue publicada en una fecha muy delicada en la historia de España. A pesar de los resentimientos y la incomprensión de algunos,² las palabras de Alfonso Guerra expresan muy bien el valor histórico de la obra: “Me encantaría que alguien pudiera escribir sobre esta etapa del Gobierno socialista con la honradez literaria y humana con que escribí Semprún [...]. Creo que sería un gran servicio que se haría a la sociedad española” (López-Gay, 2008b: 316).

La narración introspectiva es un género difícil: es un rico arsenal de posibilidades, pero, a la vez, pone limitaciones ante el autor. El género de la autobiografía pertenece a las bellas letras, utiliza sus métodos, pero intenta negar que sea literatura. El autor de una

¹ El presente artículo no hablará sobre la fuerte crítica contra el comunismo (y contra Dolores Ibárruri y Santiago Carrillo en especial) que formula Semprún en las páginas de la *Autobiografía de Federico Sánchez*. Él mismo confiesa que solo puede tener esta mirada tan crítica desde la perspectiva del futuro: “Todo esto lo digo hoy, a posteriori. Resulta fácil decirlo, no tiene mucho mérito” (Semprún, 1977: 94).

² Se trata de aquellas personas que aparecen con sus nombres propios en la *Autobiografía* y quienes, en el momento de la publicación de la novela, aún seguían viviendo, incluso tenían cargos políticos importantes.

autobiografía afirma que su obra no es sólo fiel a la realidad, sino que es verificable con documentos. La obra no es una transposición sino un documento, un texto referencial en el sentido que nos da un panorama sobre la realidad que está más allá del texto.

La singularidad de la autobiografía consiste en el hecho de que narra algo que solo el autobiógrafo mismo puede narrar. Una de las condiciones básicas del valor de una biografía es que describe una vida llena de tensiones y rupturas. Visto que el autobiógrafo es en general una persona famosa, así el lector ya conoce más o menos el resultado del proceso evolutivo que formará el material de la autobiografía. Así, el escritor dirige la atención del lector no hacia el final de la narración, sino más bien sobre la evolución de la misma.

El título de la obra de Semprún ya nos da una posible clave de su lectura. Es una autobiografía, como lo indica el autor mismo. Según la definición de Philippe Lejeune, la autobiografía es una narración retrospectiva formulada por una persona real sobre su propia vida, acentuando su vida privada y la historia de su propia personalidad (Lejeune, 2003: 18). En una narración autobiográfica es necesario que se cumpla la equivalencia entre autor-narrador-personaje. A primera vista, en la *Autobiografía de Federico Sánchez* la identificación de los tres agentes mencionados puede parecernos problemática, ya que, aunque en el título ponga *autobiografía*, el autor (Jorge Semprún) y el nombre que aparece en el título (Federico Sánchez) no son idénticos. O, mejor dicho, no lo serían si no hubiéramos conocido detalles de la vida de Semprún. Pero, conociéndolos, sabemos que Federico Sánchez fue uno de los nombres clandestinos de Semprún durante la ilegalidad en el PCE. Así, deduciendo del título, vamos a recibir la autobiografía de la clandestinidad comunista del autor, es decir de la época cuando Semprún era Sánchez. Pero esta clandestinidad no fue para Semprún una pura aventura, sino más bien “como un camino hacia la conquista de una verdadera identidad” (Semprún, 1977: 100).

Lejeune también plantea la problemática de los seudónimos. Opina que un seudónimo es una diferenciación, una simple duplicación del nombre que no modifica nada la identidad (Lejeune, 2003: 26-7). Esta concepción podría ser empleada también en nuestro caso, pero con una importante restricción. Mientras que Lejeune se refiere a aquellos seudónimos que aparecen en la autoría del libro, Semprún utiliza su nombre falso en el título como si Federico Sánchez fuera un ente de ficción.

De la dualidad de la personalidad (Semprún/Sánchez) procede el uso y la continua mezcla de la primera y la segunda persona. Es importante señalar, no obstante, que no debemos confundir el uso gramatical de las personas (pronombres, verbos) con la problemática de la identidad. Considerando lo antes dicho y consultando el cuadro semántico de Lejeune (2003: 21), podemos llegar a la conclusión de que en la obra de Semprún, el narrador es equivalente al personaje principal, y que el texto está a medio camino entre la autobiografía clásica (narración autodiegética) y la autobiografía en segunda persona. Sin embargo, según el razonamiento posterior de Lejeune (2003: 30), cuando el nombre del protagonista no es idéntico al del autor, entonces no podemos hablar de *autobiografía* sino de *novela*. Pero, aparte de la elección del título, ¿cuál era la opinión del autor mismo? Semprún no consideraba su *Autobiografía* como una novela, sino como un *relato meramente testimonial* (Semprún, 1977: 220) o, como mencionó en un artículo en los años ochenta: “no era una novela sino una mezcla de ensayo, memoria y panfleto político” (Infante, Díaz Arenas, 19).

Con su libro, Semprún quiere dar una explicación doble. Por un lado, es una autoconfesión con la que quiere él mismo entender su etapa vital desde la década de los cuarenta hasta 1964, ejerciendo él mismo su propia autocrítica (“[...] no hace falta que nadie me haga la autocrítica: me la hago yo solo [...]”) (Semprún, 1977: 44) y, por otro lado, es una confesión de sus remordimientos morales y humanos ante el lector por haber callado durante tanto tiempo. Quiere cerrar su pasado, diciendo “adiós para siempre [a sus] camaradas” (*idem.*: 181). El lector ideal de este texto es preferentemente español o alguien que tenga suficientes conocimientos histórico-políticos sobre la España de la posguerra, es decir que sea un *lector competente* para entender los vaivenes confusos de una memoria humana. Y, naturalmente, Semprún dedica su libro también a las memorias comunistas – muchos vivos aún en los sesenta– que no quieren recordar el pasado.

La autobiografía es un género autoanalítico que se centra en los problemas del individuo, pero en la autobiografía de Federico Sánchez no encontramos “ni los sueños, ni la sexualidad, ni las obsesiones de Federico Sánchez” (*idem.*: 270), ya que el autor da cabida más bien a lo político y lo histórico. Así, la obra de Semprún es un libro doble, una autobiografía personal y subjetiva y, además, es una autobiografía política, un libro testimonial sobre un pedazo de la historia de España.

Un lector, en general, conoce de antemano el fin de una autobiografía ya que nunca se cierra con la muerte (real) del autor. A pesar de eso, el caso de esta autobiografía es un poco diferente. En este libro el yo anterior de Semprún muere (como ente comunista) al final de la narración con su expulsión del partido. Así, es acertada la opinión de Manuel Vázquez Montalbán, según la cual *Autobiografía* es una crónica de un asesinato que realmente fue un suicidio, porque Jorge Semprún, con su novela, mató a Federico Sánchez (*idem.*: 147). Sin embargo, podríamos contradecir a Manuel Vázquez Montalbán, ya que Federico Sánchez no murió en las páginas de *Autobiografía*, pues reaparece en *Federico Sánchez se despide de ustedes* así como en otras novelas semprunianas, por ejemplo en *Veinte años y un día*, y de esta manera Semprún y Sánchez se funden definitivamente “para evocar juntos [...] esas vidas múltiples, paradójicas, que les tocó en suerte vivir” (Semprún, 1996: contraportada).

2. El «yo» y el «tú»: alternación entre *presente* y *pasado*

Aunque hemos dicho que en la autobiografía el narrador equivale al protagonista, hay que añadir que esta equivalencia siempre supone una distancia. La función del narrador está en narrar, explicar y comentar al *yo pasado* (que equivale al tú/protagonista) con el que a veces no quiere identificarse. El autor hace explícita esta distancia del yo al tú: “y yo mismo: bueno no yo: yo no existía apenas por aquel entonces: no yo por tanto sino tú: Federico Sánchez.” (Semprún, 1977: 8). Con todo eso, la equivalencia es innegable. En otras ocasiones también quiere destacar el narrador su distanciamiento: “vuestra guerra civil, desde luego: la vuestra Federico: la mía no” (*idem.*: 10)³. Sin embargo, en otro momento, hablando de un artículo publicado en *Mundo Obrero* bajo el nombre de Federico Sánchez, Semprún ya no niega su equivalencia: “cuando reprodujo toda la prensa [...] un artículo de Federico Sánchez: mío.” (*idem.*: 36). Dice Semprún *mío*, en vez de decir *tuyo*. Con el juego de las voces (yo/tú), el narrador puede interpretar también la inseguridad de su propia

³ La alternancia entre *yo* y *tú* a veces cambia a *nosotros* y *vosotros* pero con el mismo valor narrativo.

personalidad: “bueno no tú Federico: estaba yo: tú Sánchez no existías todavía” (*idem.*: 17). Semprún atribuye a Federico Sánchez *una realidad fantasmal*, mientras que a Jorge Semprún, *una realidad de carne y hueso* (*idem.*: 104).

Los dos planos temporales de la narración se mezclan: uno es el presente de la escritura, el punto final de la evolución del individuo, y el otro el pasado que refleja las fases del desarrollo personal. La simultaneidad del pasado y el presente es un rasgo propio del género autobiográfico. El presente se funde en la evocación del pasado de dos maneras: por un lado, con la presentación del momento de la escritura y, por otro lado, con la explicación de los acontecimientos del pasado: “hoy del otro lado ya de la vida hago el balance de esos años” (*idem.*: 37). Ambos suponen la presencia del narrador, que tiene así la misma importancia que el protagonista.

La distancia a la que hemos aludido existe no solo entre el narrador y el protagonista, sino también entre el narrador y el lector, y además, entre el narrador y los otros personajes. La triple distancia está en estrecha (co)relación, pero sin duda alguna, la más importante es la que se da entre el narrador y el protagonista, ya que la tarea primordial del autobiógrafo es determinar su actitud hacia su propio pasado. Esta relación puede tener diferentes niveles: desde la aceptación casi apologética hasta la denegación masoquista. La mayoría de los autores quiere llegar a un equilibrio entre las dos posturas.

El enfrentamiento con el pasado le obliga a Semprún a admitir ciertas verdades que desmitifican al partido y que cambian de mayúscula a minúscula su letra inicial (*Partido – partido*), privando a la ideología comunista de todo su misticismo y religiosidad sectaria.

Según Lejeune, no conocemos una autobiografía íntegramente escrita en segunda persona del singular, pero el uso del *tú* puede aparecer en los discursos que el narrador dirige a su yo de antaño para darle apoyo, o bien para reprocharle algo o hasta negarlo (Lejeune, 2003: 20). En *Federico Sánchez*, Semprún utiliza ambos fines, sin llegar a la negación total. Su actitud frente a sí mismo es por un lado comprensiva, pero, por otro lado, nunca quiere encontrar excusas para justificar su comportamiento anterior. No obstante, hay puntos en los que podemos sentir el despiadado escrutinio masoquista del autor/narrador: quiere hurgar en su pasado “para poner al descubierto sus heridas purulentas, para cauterizarlas con el hierro al rojo vivo de la memoria.” (Semprún, 197: 147). Desde la perspectiva del presente ve claramente sus defectos y culpas de entonces. Sin embargo, no quiere negarse a sí mismo, porque Federico Sánchez fue/es parte integrante de su personalidad: “Pero, en fin, hay que asumir lo que uno ha sido. [...] Yo he sido un intelectual estalinizado. Hay que saber que lo he sido y tengo que explicar por qué lo he sido. [...] No me olvido de mi propio pasado” (*idem.*: 19). Se enfrenta a sí mismo porque quiere encontrar los motivos de su comportamiento anterior. El narrador no siente remordimientos por sus equivocaciones, sus elecciones malogradas y su cobardía, pero tampoco siente orgullo por ello. Con la introducción de declaraciones intratextuales (narrador), y paratextuales (autor), queda bien claro que el compromiso político no fue una elección personal, sino que en aquel momento, después de la liberación de Buchenwald, resultó ser la única posibilidad de supervivencia. En algunos momentos, Semprún, desde la perspectiva de los años 70, pone en duda la existencia de Sánchez, como si hubiera sido una pura ficción: “Ya nadie se acordaba, en 1974, de Federico Sánchez. Yo mismo me había olvidado de Federico Sánchez” (*idem.*: 265).

La distancia espaciotemporal entre el narrador y el protagonista a veces se reduce tanto que incluso llegan a dialogar. Pero, con este diálogo aparentemente directo (“Acuérdate”; “Me acuerdo”; “Si no recuerdo mal”; “No, no recuerdas mal” (*idem.*: 216-218)). El uso del *tú* no siempre es consecuente, ya que puede referirse a Semprún (y no a Sánchez) en el momento de la escritura de la *Autobiografía*: “esta casa de campo donde te has encerrado a escribir” (*idem.*: 240) en vez de escribir “me he encerrado”. A veces el *yo* quiere impedir al *tú* que no siga con tantas digresiones: “Pero no te voy a dejar hablar de [...]”, hasta llegar a “No te voy a dejar hablar, ni hablar” (*idem.*: 253).

La distancia entre el narrador y el protagonista determina también la posición del lector. Si la distancia entre el *yo presente* y el *yo pasado* disminuye, el lector se siente más cercano a ambos. Si la distancia entre los dos crece, entonces, el lector se distancia del protagonista y se acerca más al narrador. Estos dos polos funcionan como un imán que pone en tensión al lector y le presiona continuamente para tomar posición a favor o en contra de uno u otro. Es interesante la presencia de un pasaje donde el narrador se dirige directamente al lector para verificar que lo que ha dicho es la pura verdad: “al lector que dude en mi objetividad, le enviaré, si así lo solicita, fotocopias de las actas mencionadas” (*idem.*: 268). Pero no es indiferente tampoco el *presente* del lector, o sea el momento de la lectura. Un lector que leyó esta obra en 1977, es decir en la época en que Semprún cumplía cargos políticos, tenía una perspectiva bien diferente de la que tenemos nosotros en la actualidad, después de la muerte de Semprún. Lo que entonces era lo real, ahora es para un lector actual lo histórico.

El distanciamiento le permite a Semprún enfrentarse y dialogar con sus dos *yos* mediante la bifurcación del ser en *yo* (Jorge Semprún = presente/pasado) y *tú* (Federico Sánchez = pasado). Las descripciones y la narración detallada de los acontecimientos aluden esencialmente al pasado, mientras que los comentarios y los análisis explicativos sobre éstos evocan el presente. La proporción de las dos modalidades textuales es una de las cuestiones más delicadas del autobiografismo solucionadas de maneras diferentes por los autores que han practicado este género.

3. El problema de la cronología

Un autobiógrafo siempre tiene la posibilidad de elegir su método en el uso del tiempo narrativo. Como nuestra conciencia puede moverse libremente en el tiempo hacia delante o hacia atrás, así también la narración puede ir avanzando en ambas direcciones según el gusto del autor. Una espontaneidad especial dirige siempre la autobiografía: “surgió el recuerdo [...] y dentro de dicho recuerdo surgió otro, más antiguo” (Semprún, 1977: 226). Pero solo la *memoria* es la fuerza aglutinante que puede asegurar la estructura de la obra. El autor, aprovechando el flujo natural y espontáneo del recuerdo, puede elegir entre diferentes soluciones formales. En general, el autobiógrafo dirige la atención del lector sobre los puntos de ruptura o momentos de crisis de su vida y, tomando esto como punto de partida, recurre a asociaciones que nos abren los estratos más profundos de su propio pasado.

El carácter retrospectivo del género autobiográfico no excluye que el autor use una compleja estructura temporal, conjugando el pasado con el presente de la escritura. Semprún mismo alude en las páginas de la *Autobiografía* a su método narrativo diciendo que no escribe “como Dios manda [...] desde el principio hasta el fin”, como en la historia del Génesis. No lo hace porque el escritor no es Dios y los modelos bíblicos lo aburren (*idem.*:

183). Él comienza su historia desde el final, con el momento de su expulsión del partido, y al cerrar el libro, vuelve al mismo cuadro en el que la *Pasionaria ha pedido la palabra*, repitiendo el título del primer capítulo también en el último. En los seis capítulos que llenan este marco, el autor, mediante una fuga mental, logra llegar al principio de la historia y explicar los motivos de lo que le ha pasado.

El libro de Semprún es una autobiografía desordenada y subjetiva. La opinión de Michael Leidson, personaje de la novela *Veinte años y un día*, es un claro ejemplo de esta técnica narrativa cuando dice que como historiador “te lo voy a contar no como cuentas tú, en desorden, por asociaciones de ideas, de imágenes o de momentos, hacia atrás, hacia delante; te lo voy a contar por orden cronológico.” (Semprún, 2006: 246). Semprún, el autor y narrador de la *Autobiografía*, no es un historiador de este tipo, tampoco sus memorias siguen la línea recta del tiempo.

Según el desarrollo temporal, *Autobiografía de Federico Sánchez* no es una autobiografía tradicional, porque rompe con la cronología lineal y utiliza una narrativa fragmentaria, recurriendo al método del *flash back* y del *flash forward*. Igualmente, recurre a la reducción argumental: el tiempo de la narración es muy reducido, sólo abarca unos pocos minutos, los que transcurren entre el momento en que Dolores Ibárruri *pide la palabra* en la reunión del Comité Ejecutivo del PCE, y el momento en que pronuncia las palabras que expulsan a Federico Sánchez y a Claudín del partido, condenándoles “a las tinieblas exteriores” (Semprún, 1977: 131). La frase *Pasionaria ha pedido la palabra* aparece no solo en los títulos de los capítulos de apertura y de cierre, sino que se repite en otros puntos de la narración como si fuera un elemento estructural de la memoria. Frente al tiempo muy reducido del hilo argumental, el viaje mental a través del cual nos lleva Semprún/Sánchez a la reconstrucción de toda su vida en el partido abarca un lapso mucho más amplio, desde su entrada en el partido hasta su expulsión, añadiendo aún más episodios de su vida anterior (recuerdos de su niñez y juventud), posterior (cuando “Tú ya no eras Federico Sánchez. Había desaparecido ese fantasma. Tú eras de nuevo tú mismo: ya eras yo.” (*op. cit.*: 67)) y de su presente (el momento de la escritura). Así, la línea cronológica de los recuerdos realmente abarca más de treinta años, desde los años treinta hasta 1976 o 1977.

La estructura del libro es como “una pantalla en la que se proyecta el recuerdo” (*idem.*: 47) o como un mapa de lo subconsciente sobre el que se levanta la memoria de Semprún/Sánchez. Los recuerdos se encadenan mediante relaciones muy diversas como fragmentos de una memoria inagotable, de una memoria que no olvida. A diferencia de la memoria selectiva de los comunistas (mejor llamarla –según Semprún– *desmemoria*), él no borra nada de su conciencia: “vuelves a tu memoria de esos años, una memoria de la que nadie será expulsado, en la que todos tienen cabida” (*idem.*: 244).

La narración sirve también como instrumento de psicoanálisis, donde el flujo de las asociaciones sigue aparentemente un hilo sin lógica, como si fuera una escritura automática⁴, pero al final el lector descubre que sí hay mucha conexión lógica entre las piezas fragmentarias de la memoria.⁵ Usando fórmulas como *estaba yo hablando de...*, *estaba diciendo que...*, después de digresiones interminables, el narrador siempre sabe exactamente dónde ha perdido el hilo del discurso. Junto con el regreso al pasado, podemos encontrar

⁴ Hay pasajes donde Semprún elimina completamente la puntuación (Semprún, 1977: 179-181).

⁵ La fragmentariedad y la escritura (al parecer) automática vienen bien expresadas también por el extraño uso de la puntuación (a veces ausente) y por el uso de los paréntesis.

numerosas alusiones al futuro, lo que muestra que la estructura del libro está bien pensada por el autor: “pero ya hablaré más adelante en este libro de aquel año” (*ídem.*: 36); “Volveré sobre el tema, como es natural” (*ídem.*: 59). Semprún también premedita sus límites temporales cuando alude al final del libro: “si tuvieras tiempo todavía, si no estuvieras ya muy cerca del desenlace de esta historia” (*ídem.*: 282).

Junto al uso de estos saltos temporales, el otro método que Semprún utiliza es la precisión minuciosa de las descripciones, aumentando así el valor documental de la obra. En sus recuerdos aparecen lugares, nombres de personas conocidas, artículos publicados en diarios, documentos, grabaciones de discursos originales de los dirigentes comunistas, encuentros y fechas tan exactas que a veces nos dan la sensación de estar leyendo un diario. Podríamos citar un sinnúmero de ejemplos para apoyar este método pero, tal vez, basta aludir a un pasaje en el que Semprún recuerda la hora exacta de un encuentro, incluso los minutos pasados en una angustiada espera por el retraso de Grimau: “eran las dos y cinco”, “son las dos y diez”, “no necesito mirar el reloj para saber la hora” (*ídem.*: 199-201).

Al final del libro el ritmo de la escritura y el paso brusco de un recuerdo a otro será mucho más intenso, expresando una sensación de prisa, como si el narrador temiera la llegada del final del libro. Con estos rápidos *flash backs* llegamos hasta la niñez de Semprún (a sus siete años, en 1930) y a la evocación de los recuerdos familiares más cariñosos. En este contexto introduce Semprún un expresivo juego cronológico al contrastar su vejez con la eterna juventud de su madre. En la memoria envejecida de Semprún queda el “recuerdo de una mujer bellísima y serena [...] aquella madre tan joven” (*ídem.*: 305). En la ensoñación de los recuerdos la edad de la madre no cambia, sino que queda eternizada en el momento de su muerte, mientras que Semprún ha llegado ya a la edad en que su madre podría ser su hija.

4. La cuestión de la lengua

Semprún se educó en un ambiente multicultural y plurilingüe, y eso dejó su huella también en su evolución literaria. El escritor mismo recordó en una entrevista que siempre vivía en la *esquizofrenia* de tres lenguas, el francés, el español y el alemán (Mora: 2004)⁶. “Ya no era más que un escritor francés de origen español” (Semprún, 1977: 78), confiesa en la *Autobiografía de Federico Sánchez*, citando la opinión de la prensa franquista.

El autor mismo justifica su situación lingüística: “Pero no voy a aludir aquí, con cierto deleite narcisista y semiológico, a los problemas de un escritor desterrado y bilingüe. O sea, bilingüe por desterrado” (*ídem.*: 335). Sus libros escritos en francés están llenos de hispanismos⁷, porque su posición no es una negación de su idioma de nacimiento. Es más bien una situación ambivalente, una *desgracia* y una *fortuna* a la vez. Semprún veía claramente que esta ambigüedad derivaba del hecho de que el francés era para él un idioma aprendido y dominado, mientras que el español era el idioma de su infancia que le dominaba. Escribió la mayoría de su obra en francés, así, podríamos pensar que sus novelas escritas en castellano ocupan un lugar privilegiado dentro de este universo bilingüe. A pesar de eso, Semprún no pensaba así, como dice al final de *Veinte años y un día*: “La patria del escritor no creo que sea la lengua, sino el lenguaje” (Semprún, 2006: 289).

⁶ En otro lugar dijo Semprún “escribo en dos idiomas pero vivo en tres o cuatro” (López-Gay, 2008a: 158).

⁷ Respecto a este fenómeno, su novela *La algarabía* contiene el mayor número de juegos lingüísticos que derivan de este bilingüismo. En esta novela Semprún emplea seis lenguas que demuestran también su amplia cultura políglota.

Cronológicamente, *Autobiografía* fue la primera obra escrita por Semprún en castellano, aunque él mismo consideraba que desde el punto de vista del valor literario *Veinte años y un día* era realmente su primera *novela* en español⁸. En los dos libros anteriores, escritos en su lengua materna (ambos con el protagonismo de Federico Sánchez), predominaban la memoria y la polémica política, y no lo literario. En el caso de las obras escritas en español, el autor justificó su elección idiomática explicando que era ésta la lengua en que le volvían los recuerdos que dieron origen a los relatos en la esfera íntima de la escritura. Es decir, la lengua de la vivencia condiciona la de la escritura, por eso *Autobiografía de Federico Sánchez* fue escrita en español de modo natural y directo. En consecuencia, si en *Autobiografía* Semprún hubiese usado el francés en vez del español, entonces Federico Sánchez se habría convertido en un *ser de ficción*. En contraste con *Autobiografía*, la segunda parte de este ciclo, el libro *Federico Sánchez vous salue bien*, fue escrita originalmente en francés, lo que ya supone un mayor grado de ficción que en la primera parte.

El bilingüismo está presente también en el desarrollo de la escritura en las páginas de *Autobiografía* cuando, aludiendo a la obra de Santiago Carrillo, escribe Semprún:

Cuando leí *Mañana, España*, se me cayó el alma a los pies. (Si escribiera este libro en francés, diría que *'les bras m'en sont tombés'*; en francés no se te cae el alma, sino los brazos, lo cual demuestra que el castellano es un idioma más violento, más metafísico también: en seguida topamos con el alma en castellano) (Semprún, 1977: 262).

Por la fuerte ligazón entre personalidad y lengua, Semprún siempre sentía una sensación rara al leer sus obras escritas en francés y traducidas a su propia lengua materna. Un caso extraordinario fue justamente el mencionado libro *Federico Sánchez se despide de ustedes* porque él mismo se encargó de la traducción al castellano. La autotraducción de una obra autobiográfica fue realmente una rareza (López-Gay, 2008b).

El título de una obra de Semprún, *La escritura o la vida*, expresa muy bien que en la vida de este autor la experiencia vital forma el sustrato de la escritura, siendo al mismo tiempo un gran desafío para el escritor. La razón y la esencia de esta dualidad nos la da el mismo Semprún en *Federico Sánchez se despide de ustedes*:

La ventaja de una vida novelesca, llena del ruido y la furia del siglo, es que le regala a uno – gracia y desgracia, dicha y desdicha– una memoria inagotable. [...]. Pero esa riqueza es también un obstáculo a la hora de escribir, por lo menos bajo una forma novelesca. Porque siempre existe el riesgo [...] de contentarse con una transcripción de lo vivido [...]. Ahora bien, una gran novela no puede contentarse con la transcripción de lo vivido, aunque esta transcripción esté elaborada, depurada, porque lo vivido siempre formará como una pantalla, obnubilando la invención de la realidad, que es lo propio del arte de la novela.” (Semprún, 1996: 221-222).

Es decir, lo que nos descubre Semprún en las páginas de *Autobiografía*, y en las de muchas otras obras suyas, “Ce n'était ni vrai, ni faux, mais vécu” (Malraux, 1946: 201).

⁸ Por eso la menciona Miguel Mora en el título de la entrevista como “primera novela en español”.

Bibliografía

- DÍAZ ARENAS, Ángel, *Jorge Semprún (Adiós luz de veranos... y Adiós Buchenwald...)* <http://toulouse.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/autores/SEMPRUNJORGE.pdf> (Consulta: 9-12-2011).
- INFANTE, LOIA, Semprún en Madrid presenta la traducción de su novela, *La montaña blanca*, *Diario 16*, 11-02-1987, pp. 32-33.
- LEJEUNE, Philippe, *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásiból*, ed. Varga Zoltán. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003.
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia, Conversación con Jorge Semprún sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura, *Quaderns. Revista de traducció*, 2008, 16, 2008a, pp. 157-164. <http://www.raco.cat/index.php/quadernstraduccio/article/viewFile/139943/191122> (Consulta: 6-12-2011).
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia, *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, Tesis doctoral, 2008b. <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/5274/pllg1de1.pdf?sequence=1> (Consulta: 15-12-2011).
- MALRAUX, André, *La condition humaine*, Paris: Gallimard, 1946. En castellano: <http://www.scribd.com/doc/23473607/Malraux-Andre-La-Condicion-Humana> (Consulta: 15-12-2011).
- MORA, Miguel, Once editoriales premian la primera novela en español de Jorge Semprún *Veinte años y un día* gana el Fundación Lara, y el autor sugiere que volverá al castellano, *El País*, 16-04-2004. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Once/editoriales/premian/primera/novela/espanol/Jorge/Semprun/elpepicul/20040416elpepicul_2/Tes (Consulta: 16-12-2011).
- SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona: Planeta, 1977.
- SEMPRÚN, Jorge, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona: Tusquets, 1996.
- SEMPRÚN, Jorge, *Húsz év egy nap*, Budapest: Európa, 2006. Versión castellana: <http://www.scribd.com/doc/32864829/Semprun-Jorge-Veinte-anos-y-un-dia> (Consulta: 16-12-2011).
- VARGAS LLOSA, Mario, *Testigo y protagonista*, Transcripción de una entrevista telefónica con Mario Vargas Llosa. Accesible en: <http://letraslibres.com/revista/convivio/las-vidas-de-jorge-semprun?page=full> (Consulta: 4-12-2011).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Una autobiografía entre el suicidio y el asesinato o quizás una hábil y simple técnica de exorcismo”, *El escriba sentado*, Barcelona: Grijalbo, 1977, pp. 147-153.