

Trauma y testimonio: la experiencia de Jorge Semprún

Rita Rodríguez Varela¹

Recibido: 9 de septiembre de 2017 / Aceptado: 22 de noviembre de 17

Resumen. En el siglo XX tuvieron lugar múltiples acontecimientos históricos de naturaleza traumática que dejaron una huella profunda en la historia de la humanidad. Ante vivencias de esta índole, el ser humano busca expresar su herida a través de las múltiples formas de la cultura, siendo una de ellas la literatura.

Este artículo pretende definir el concepto de trauma, su integración en el campo de la psiquiatría y las posibilidades de superación a partir de su puesta en discurso para aplicarlas al caso del escritor Jorge Semprún, con la finalidad de analizar y comprender la verbalización de su experiencia concentracionaria en el campo de Buchenwald.

Palabras clave: artificio; campo de concentración; elaboración; trauma; testimonio; Jorge Semprún.

[fr] Trauma et témoignage: l'expérience de Jorge Semprún

Résumé. Tout au long du XX^e siècle, de multiples événements historiques de nature traumatique ont laissé une trace profonde dans l'histoire de l'humanité. Face à de telles expériences, l'être humain cherche à exprimer sa blessure par le biais des différentes manifestations de la culture et notamment la littérature.

Cet article veut définir le concept de trauma, son intégration dans le domaine de la psychiatrie et les possibilités de dépassement à partir de sa mise en discours pour les appliquer au cas de l'écrivain Jorge Semprún avec la finalité d'analyser et de comprendre la mise en discours de son expérience dans le camp de concentration de Buchenwald.

Mots clés: artifice; camp de concentration; élaboration; trauma; témoignage; Jorge Semprún.

[en] Trauma and testimony: Jorge Semprún's experience

Abstract. The 20th century was marked by traumatic historical events. As a result, human beings sought to express their suffering by means of cultural forms, such as, of course, literature. Taking this into account, this article aims to reassess the concept of trauma, how it has been conceptualized by psychiatry, and how the act of writing a traumatic event can indeed help the process of healing. This critical perspective on trauma and trauma studies will be applied to the work of Jorge Semprún in an attempt to explore the verbalization of his experience in the concentration camp of Buchenwald.

Keywords: artifice; concentration camp; elaboration; trauma, testimony; Jorge Semprún.

Cómo citar: Rodríguez Varela, R. (2018). "Trauma y testimonio: la experiencia de Jorge Semprún". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 33, Núm. 1: 85-97

¹ Universidad de Valencia
rirova@alumni.uv.es

El siglo XX es un siglo ineludiblemente marcado por las grandes tragedias totalitarias que dejaron una profunda marca traumática en el grueso de la sociedad. Ante vivencias de esta índole, el ser humano debe encontrar los medios necesarios para poder comprender lo sucedido así como para poder curar sus secuelas. En este marco se inserta el paso por un campo de concentración pues inscribe en el sujeto una huella que lo escinde y divide su historia personal y su cronología vital en un antes y un después. Esa escisión conlleva que la continuidad cronológica del individuo se quiebre, dejándolo desamparado y sin puntos de anclaje en los que apoyarse. La tarea de reconstrucción debe ser llevada a cabo por el propio sujeto traumatizado a través de la búsqueda de los medios de expresión adecuados para liberarse del dominio de los mecanismos repetitivos y poder dar sentido a la experiencia.

En esta búsqueda de mecanismos de expresión, aparecen los denominados *Trauma studies*, nacidos de la transferencia del concepto médico del trauma al terreno de la teoría literaria. Tienen un carácter interdisciplinar pues combinan elementos del campo literario con otros pertenecientes al psicológico, sociológico, antropológico, cultural... Dentro de este campo, destacan los nombres de Geoffrey Hartman, Shoshana Felman, Dominick LaCapra o Cathy Caruth, entre otros, pertenecientes a la escuela deconstructivista de Yale. Este artículo se basará en los estudios realizados por LaCapra, quien se centra en la represión de un pasado que, tras un período de latencia, siempre conlleva un retorno repetitivo y utiliza la terminología freudiana que constituirá la base teórica de este estudio. Basándose en las teorías psiquiátricas, se centra en la posibilidad de romper la espiral repetitiva y la represión de los recuerdos gracias a la puesta en discurso de lo acontecido.

En este sentido, cabe señalar que son múltiples los supervivientes del Holocausto, entre los que se encuentra el escritor Jorge Semprún, que aluden a la necesidad que sentían de contar su historia con el fin de entender pero, también, de hacer que otros entiendan. Por esta causa, es frecuente la utilización del género testimonial como medio de expresión pues abre la posibilidad de utilizar todos los medios artísticos necesarios para hacer comprender y para intentar evitar su repetición. De hecho, es en la expresión artística de este último objetivo donde radica, como se verá, la universalidad de estas obras y se justifica la necesidad, todavía vigente, de seguir estudiándolas.

Por ello, este artículo abordará el concepto de trauma, su nacimiento e incorporación al ámbito de la psiquiatría y la posibilidad de superarlo a través de la elaboración con el objetivo de aplicarlo a la obra concentracionaria del escritor Jorge Semprún para poder comprenderla en mayor profundidad. Se expondrá y determinará el papel que poseen los cinco sentidos en la vivencia del trauma, los mecanismos de resiliencia ante el suceso y la posibilidad de expresar su esencia a través de la utilización del artificio. El corpus principal estará compuesto por las novelas *L'écriture ou la vie* (1994) y *Le grand voyage* (1963), si bien se aludirá a otras novelas a fin de enriquecer el análisis.

Los conceptos de *trauma* y traumatismo son utilizados desde la Antigüedad en las disciplinas médicas. La palabra trauma proviene del griego “traûma” que significa herida y deriva, a su vez, de “ptroscho” que significa *perforar*, por lo tanto, se refiere a una *herida* realizada con efracción. No obstante, su significado no suele ser tomado en un sentido estricto sino que designa cualquier golpe intenso: “Lesión o mortificación causada en los tejidos orgánicos por agentes mecánicos, generalmente externos; particularmente, por un golpe” (Moliner, 2000: 1385).

Posteriormente, el psicoanálisis amplió el concepto de trauma para designar una herida intensa de carácter psíquico que tiene grandes consecuencias en la vida del sujeto:

Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica.

En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones (Laplanche, Pontalis, 2004: 471).

Cuando el individuo vive un acontecimiento que lo trastorna, atraviesa un primer tiempo de correlato emocional y cognitivo negativo y un segundo tiempo dónde esa negatividad es superada gracias al diálogo y los sueños que permiten asimilar y procesar el suceso hasta llegar a una respuesta adaptativa. Sin embargo, la vivencia de un traumatismo de envergadura más grave provoca que el sistema de procesamiento de información se desequilibre, interfiriendo en la asimilación de la experiencia e impidiendo el aprendizaje y la integración del recuerdo en una narrativa coherente. En este caso, la experiencia no evoluciona sino que queda almacenada inmutable por lo que la persona permanece encerrada en “una estructura cognitiva dominada por pre-esquemas de peligro o desconfianza que desencadenan respuestas no adaptativas en situaciones que recuerdan a la situación traumática original” (Rodríguez, Fernández, Bayón, 2012: 164).

Los primeros estudios sobre el trauma psíquico relacionado con la histeria y la neurosis se producen en el psicoanálisis francés de la mano de Philippe Pinel, Jean Esquirol, Jean Martin Charcot y Pierre Janet. No obstante, son los estudios de Sigmund Freud los que otorgan mayor relieve y orientan sistemáticamente el trabajo clínico.

En su primer acercamiento al estudio del trauma, Freud busca el origen de las psiconeurosis en traumas de carácter sexual vividos durante la infancia. Posteriormente, la Primera Guerra Mundial lo conduce a un segundo estudio en el que prescinde del elemento sexual y desplaza el origen a la experimentación de accidentes, catástrofes o peligros mortales y aborda las “neurosis de guerra” así como las “neurosis traumáticas en tiempos de paz”. La neurosis traumática posee semejanzas con el cuadro patológico de la histeria pero lo sobrepasa en lo que se refiere a su padecimiento subjetivo y al vasto debilitamiento y destrucción de las operaciones anímicas. Se caracteriza por una temporalidad retroactiva, es decir, desencadena los efectos del acontecimiento con posterioridad. Los sucesos que quedaron reprimidos por su falta de simbolización retornan insistentemente repitiéndose en nuevos y diferentes contextos, situación que fue denominada con el término *acting out*. Para su definición, Laplanche y Pontalis se valen del *Diccionario general de términos psicológicos y psicoanalíticos de English y English*: “Manifestación, en una situación nueva, de un comportamiento intencional apropiado a una situación más antigua, representando simbólicamente la primera a la segunda” (Laplanche, Pontalis, 2004: 30).

Para conseguir salir de esta repetición incesante, el sujeto debe elaborar y narrar el trauma pues el padecimiento que se deriva del trauma se produce por la incapacidad del sujeto a insertarlo en un relato coherente:

Cada suceso, cada impresión psíquica están provistos de cierto valor afectivo (Aflektbetrag) del que el yo se libra por la vía de una reacción motriz o por un trabajo psíquico asociativo. Si el individuo no puede o no quiere tramitar el excedente, el recuerdo de esta impresión adquiere la importancia de un trauma y deviene la causa de síntomas permanentes (Freud, 1988: 21).

Aquí es donde interviene el concepto de *working through*, el cual proviene del verbo alemán sustantivado *durcharbeiten* y podría traducirse por trabajo elaborativo. Trabajando psíquicamente el trauma, el sujeto es capaz de aceptar ciertos elementos reprimidos y liberarse de la repetición. Se trata de un “proceso en virtud del cual el analizado integra una interpretación y supera las resistencias que ésta suscita” (Laplanche, Pontalis, 2004: 460).

Siguiendo este argumentario puede afirmarse que narrativa y trauma viven una relación inseparable. Por un lado, el trauma es una herida intensa, incomprensible y difícilmente asumible para el sujeto pues “es una especie de agujero negro que engulle la paz y la estabilidad mental y emocional de la víctima, así como su capacidad para expresar lo que ha pasado” (Martínez-Alfaro, 2012: 125). Por otro lado, la narrativa es un arte que se fundamenta en la palabra, se constituye como “la matriz para la organización de los significados, para dar sentido a las experiencias, el mundo, los otros y nosotros mismos, para el conocimiento del mundo y la construcción de subjetividad...” (Capella, 2011: 22-23). La narrativa del trauma es el intento del narratario, es decir, de la víctima, de comprender y dar sentido a eventos y sucesos que desafían la comprensión humana. La capacidad humana de poner en discurso aquello que le acontece, incluso cuando supera las barreras de lo comprensible, es la vía para romper y salir de la quiebra temporal y darle un sentido a nuestro pasado. Expuesto el concepto y evolución del trauma y las vías posibles de curación, conviene ahora analizar de qué manera se reflejan en la obra concentracionaria del escritor Jorge Semprún.

Son varios los libros en los que Semprún aborda la imposibilidad personal de comenzar la escritura de lo vivido tras su liberación. A pesar de haber emprendido diferentes inicios y de haber llevado a cabo algunos intentos vanos de escritura, el autor comprende de inmediato que escribir le obliga a permanecer en el recuerdo del horror, en lo que él denomina “la memoria de la muerte” (Semprún, Vilanova, 2006: 111-112). Escoger entre la escritura o la vida significa, en este sentido, escoger entre morir o vivir. Por ello, afirma que “la escritura me encerraba en la clausura de la muerte, me asfixiaba en ella, implacablemente. Había que escoger entre la escritura y la vida, y escogí esta última. Escogí una larga cura de afasia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para sobrevivir” (Semprún, 1993: 29).

Frente a lo que pueda deducirse de esta afirmación, lo cierto es que el autor no opta por una amnesia vacua sino que proyecta su sufrimiento hacia la continuidad de su lucha. La incapacidad de hacer frente al trauma poniéndolo en discurso, no implica un abandono. Cabe recordar que las causas que llevaron a Semprún a terminar preso en un campo de concentración fueron su pertenencia activa a la Resistencia. Por consiguiente, no da la espalda a los hechos sino que reorienta su sufrimiento hacia la actividad práctica.

Entre los diversos métodos de enfrentamiento al trauma se encuentra la canalización del dolor, denominada por Freud como sublimación. Si esta teoría nace en base a las pulsiones sexuales también se ha abordado la posibilidad de aplicarla a propósito de otro tipo de pulsiones. La sublimación, en líneas generales, permite

hacer frente a la negatividad de la vida y consiste en la reorientación de los fines instintivos, recurriendo a los desplazamientos de la libido para eludir la frustración que puede producirnos el mundo exterior: “Las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías, la del investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad, son de una calidad especial...” (Freud, 2010: 71). Semprún se proyecta hacia el futuro reorientando su sufrimiento y frustración en la lucha por un mundo donde la vivencia de un estado totalitario no pueda ser posible, por ello afirma

Y la mejor forma de olvidarte es proyectarse hacia el futuro de la política (...) sobre todo la revolucionaria, la que pretende cambiar algo en la sociedad y en el mundo, aunque sea ilusoria, aunque termine en catástrofes, siempre está proyectada hacia el porvenir, siempre es mañana. Mañana acabamos con Franco (Semprún, 2006: 111-112).

El detonante que hace que Semprún comience a escribir es el relato de Manuel Azaustre, militante comunista y antiguo prisionero político en Mauthausen. A pesar de la veracidad de las palabras de Azaustre, no conseguía transmitir lo esencial. El autor comprende que es necesario realizar un trabajo de reflexión para conseguir expresar la verdad esencial en aras de facilitar su comprensión y de evitar con ello su repetición. Por lo tanto, la decisión de enfrentarse a los recuerdos reprimidos y sublimados, de volver a experimentar la experiencia concentracionaria y de poner en discurso su trauma marca una continuidad con su compromiso característico; obedece a causas sociales. Por esta razón en su obra *Le grand voyage*, primera novela escrita sobre la experiencia concentracionaria, el autor declara: “Je ne fais que ça, me rendre compte et en rendre compte. C’est bien ce que je souhайте” (Semprún, 1963: 78). Dar cuenta de la esencia a través de la puesta en discurso del trauma.

En esta línea, el autor explica que cuanto más escribe más recuerda. La proyección y la sublimación de la experiencia traumática a través del mundo de la política y su ilusión de construcción de un porvenir, ejerce un papel balsámico en su herida, supone un alivio durante un tiempo. Sin embargo, la represión de los recuerdos impide la cura total, el trauma obviado necesita ser elaborado para poder ser superado. Por esta razón, en el momento en que Semprún empieza a escribir, los recuerdos reprimidos afloran como un gran torrente, una vez abierta la puerta a la memoria ya no hay vuelta atrás: “Comme si l’oubli avait été si profond qu’il fallait le travail de l’écriture, de la mémoire volontaire, de la recherche volontaire dans le passé, des images, des souvenirs, des visages, des anecdotes, même des sensations, elles reviennent” (Semprún, Wiesel, 1995: 18). Por este motivo, el autor indica en múltiples ocasiones que nunca acabará de relatar su experiencia. La primera obra con la que consigue romper su silencio, *Le grand voyage*, permanecerá siempre como una de las posibles versiones de la verbalización del trauma pero no la única:

Había vuelto a ser yo mismo, aquel otro que todavía no había podido ser, gracias a un libro, *El largo viaje*. El libro que no había podido escribir en 1945. Una de las variantes posibles de aquel libro, mejor dicho, ya que éstas son virtualmente infinitas, y siguen siéndolo, por otra parte. Lo que quiero decir es que nunca habrá versión definitiva de aquel libro; jamás. Siempre tendré que volver a empezarlo (Semprún, 1994b: 30).

En la escritura sempruniana se observa que la experiencia concentracionaria provoca una escisión del sujeto cuya huella traumática se prolonga más allá del campo de concentración. A través de la impregnación de los sentidos, la vivencia acompaña al individuo y se desata a cada mínimo descuido. Dado que el conocimiento del mundo pasa por los cinco sentidos antes de llegar al intelecto, estos tienen un papel protagonista como portadores de la herida psíquica; el autor y el lector pueden, a través de la lectura, oler, tocar, ver, oír y saborear la vivencia. La anulación sensorial se debe a que el nazismo fue una práctica de aniquilación total pues, a través de las distintas prácticas, consiguieron atacar todo lo que hace hombre al hombre.

El olfato es uno de los sentidos más invadidos por la experiencia. El autor explica que si hay algo que ha aprendido en Buchenwald es a distinguir los diferentes olores de la muerte. Por ello, una de las escenas de mayor impacto es la muerte del profesor de sociología de la Sorbona, Maurice Halbwachs, entre sus brazos. Halbwachs, al límite de sus fuerzas, descansa moribundo en los brazos del escritor quien, ante la imposibilidad de evocar a ningún Dios o de rezar ninguna oración, le recita el poema *Ô mort, vieux capitaine, il est temps...* de la obra *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire. La literatura aparece como un recurso capaz de transmitir una última emoción, un último sentimiento de fraternidad, de ofrecer un último aliento a un hombre que se enfrenta a un destino trágico e imposible de cambiar. Esta muerte no sólo es sentida y vista sino también olida:

Il était au-delà, sans doute, dans l'éternité perstentielle de son corps en décomposition. Je l'ai pris dans mes bras, j'ai approché mon visage du sien, j'ai été submergé par l'odeur fétide, fécale, de la mort qui poussait en lui comme une plante carnivore, fleur vénéneuse, éblouissante pourriture (Semprún, 1994: 61).

En cuanto al sentido de la vista se caracteriza por ser bidireccional: a través de la mirada que envía y que, a su vez, es devuelta en la mirada que provoca. Semprún que, hasta su liberación, no había vuelto a ver su cuerpo, debe reconstruirlo y deducirlo en el reflejo que proyectan los ojos del prójimo: “Le narrateur est obligé de faire un travail de reconstruction de sa propre image à partir de l'expression horrifiée de ceux qui le regardent; il lit dans le regard de l'autre ce qui est inscrit dans son propre regard” (Semilla, 2005: 124-125). Con esa mirada el autor se ve reflejado en el Otro y el horror que le devuelve refleja la experiencia vivida. El sentido de la vista se consolida como un espejo oblicuo que muestra un trauma, una herida que ha escindido al ser.

Si la invasión sensitiva se produce más ampliamente en el espacio concentracionario, lo cierto es que empieza antes, en el vagón que traslada a los deportados hacia Buchenwald. En dicho vagón el sentido del tacto es capaz de percibir únicamente el amontonamiento de los cuerpos encerrados en el tren: la piel de los otros deportados, el sudor debido al calor y al miedo, los jadeos por la falta de espacio para respirar, el frío en la noche... Igualmente, el sentido del oído es invadido por los gritos de dolor y desesperación que estallan en la noche:

C'est la nuit qui tombe, la quatrième nuit, qui réveille les fantômes. Dans la cohue noire du wagon, les types se retrouvent tout seuls, avec leur soif, leur fatigue, leur angoisse. Il s'est fait un silence lourd, coupé par quelques plaintes indistinctes, continues. Toutes les nuits, c'est pareil. Plus tard, il y aura les cris affolés de ceux

qui croient mourir. Des cris de cauchemar, qu'il faut arrêter par n'importe quel moyen (Semprún, 1963: 34).

En este viaje, el sentido de la vista no tiene repercusiones únicamente traumáticas sino que también sirve como refugio, como evasión de la situación que está experimentando. Semprún siente el alejamiento de su vida que empieza a unificarse y a fundirse con el valle de La Moselle, único elemento de refugio en su trayecto: “La Moselle me rentre par les yeux, inonde mon regard, gorge d’eaux lentes mon âme pareille à une éponge. Je ne suis rien d’autre que cette Moselle qui envahit mon être par les yeux” (Semprún, 1963: 15-16). A lo largo de varias páginas, el relato y las reflexiones del autor se suceden con la presencia constante de este paisaje al que vuelve insistentemente con el fin de tener en él un punto de anclaje, una conexión evasiva con ese exterior al que ya no pertenece. Su vida ha sido reducida a ese “battement de paupières” (Semprún, 1963: 19) con el que intenta asimilar su nueva situación. Es igualmente el sentido de la vista, a través de la mirada ajena de los paseantes indiferentes al tren, el que le hace darse cuenta de la distinción entre dos espacios muy diferenciados: el exterior y el interior. Así, el autor afirma que “une profonde tristesse physique m’envahit. Je suis dedans, cela fait des mois que je suis dedans, et ces autres son dehors” (Semprún, 1963: 26).

Por otro lado, las repercusiones sensitivas no sólo se hacen patentes en lo que los deportados escuchan o ven sino también en lo que ha desaparecido, como es el caso de los pájaros que habían huido ahuyentados por el humo de los crematorios, aumentando así la visión de un paisaje desértico, sin un ápice de vida.

La impregnación de los sentidos del sujeto por la experiencia del Mal radical alarga la marca traumática más allá de su liberación del campo. Por consiguiente, a pesar de haber sido liberado, Semprún no se siente vivo, sino un mero “revenant”, ha vuelto de la muerte, la ha atravesado pero esta experimentación no puede dejarse atrás. La invasión sensitiva además de total es duradera y le hará revivir esa muerte en cualquier mínimo descuido de la mente pues los sentidos no sólo se conectan con el intelecto, con el conocimiento que el sujeto posee sino que pueden llegar a ser productores de sentimientos. Un simple olor puede desplazar al individuo irremediamente al pasado, a un recuerdo que creía olvidado, puede hacerle revivir hechos que creía superados. La experiencia del Mal invade todos los sentidos de Semprún y sigue siendo, en el futuro, un detonante que le hace volver a vivir toda esa experiencia:

Il suffirait non pas d’un effort, bien au contraire, d’une distraction de la mémoire remplie à ras bord de balivernes, de bonheurs insignifiants, pour qu’elle réapparaisse (...) L’étrange odeur surgirait aussitôt, dans la réalité de la mémoire. J’y renaîtrais, je mourrais d’y revivre. Je m’ouvrirais, perméable, à l’odeur vase de cet estuaire de mort, entêtante (Semprún, 1994: 17-18).

Esta regresión se produce también con el recuerdo de las palabras que escucha continuamente, *Krematorium, ausmachen!*, “crematorio, apagad”. Esta frase que en el campo de concentración se introduce y mezcla en sus sueños, que lo despierta bruscamente, lo seguirá haciendo en el futuro pese a ser ya un hombre libre:

... ces deux mots, *Krematorium, ausmachen!* qui éclataient longuement dans nos rêves, les remplissant d'échos, nous ramenaient aussitôt à la réalité de la mort. Nous arrachaient au rêve de la vie.

Plus tard, quand nous sommes revenus de cette absence, lorsqu'ils se faisaient entendre – pas forcément dans un rêve nocturne: une rêverie en plein jours, un moment de désarroi, même au milieu d'une conversation aimable, feraient tout aussi bien l'affaire – plus tard, ces deux mots allemands – ce sont toujours ces deux mots, eux seulement, *Krematorium, ausmachen!* qui se sont fait entendre – plus tard, ils nous renverraient également à la réalité (Semprún, 1994: 23-24).

La “huella mnémica” que deja el suceso se conserva en estado de latencia y es recuperada con posterioridad a través de los diferentes detonantes sensoriales como si se tratara de un acontecimiento actual. El “retorno de lo reprimido” que no puede ser simbolizado en su origen, no encuentra tampoco posibilidad de simbolización en la repetición y se manifiesta como un poder actual. Semprún es incapaz de poner fin a la situación traumática porque el acontecimiento vuelve insistentemente y debe enfrentarse a él constantemente.

El núcleo del traumatismo y futuro detonante de la escritura se encuentran igualmente expresados en el doble campo de acción, psicológico y físico, en el que se desarrolla la tortura: el hambre, los golpes, la visión constante de la muerte, en definitiva, los diversos focos productores de dolor que amenazan con destruir la identidad del sujeto. Como observa Benestroff, “Toutes ces transgressions infligées forcent et déstructurent les limites psychiques, attaquent le Moi déjà vacillant, désintriquent les pulsions, ravagent le sujet au plus intime” (Benestroff, 2010: 48).

De esta invasión sensitiva se desprende que la experiencia concentracionaria es una práctica de aniquilación total, invade y niega cada rasgo distintivo del individuo; tras esta experiencia todo deriva en la herida traumática avocada a la repetición insistente característica del *acting out*.

Por otro lado, la vivencia de un suceso de un alcance tan fuerte que sobrepasa la imaginación conlleva problemas en cuanto a su elaboración. LaCapra explica, a propósito de la Shoah, que se trata de un suceso que excede la conceptualización y, por ello, en ocasiones ni las víctimas dan crédito a lo que están viviendo. En este sentido, en su viaje en tren hacia Buchenwald Semprún empieza a tener que acostumbrarse a la presencia de lo inimaginable que va cobrando forma a través de acciones y hechos que marcan la cotidianidad y que elevan lo inimaginable al rango de personaje del relato. Esta característica hace que la curación del sujeto sea más difícil al no encontrar las formas de dotar de coherencia e insertar en una narración inteligible aquello que provoca la marca traumática. LaCapra se plantea cuál es la mejor manera de plasmar el trauma en casos en los que éste se caracteriza por su indecibilidad. Alude al famoso comentario de Adorno sobre la barbarie que supone escribir poesía después de Auschwitz y aclara que tal comentario, mal comprendido comúnmente en su opinión, no constituye una prohibición a la escritura sino un planteamiento “acerca de la dificultad de la creación legítima y de la renovación en una situación postraumática, y tiene más que ver con el rol de la imaginación y la interacción con la memoria que con la poesía en cualquier sentido genérico o delimitado” (LaCapra, 2008b: 208). Finalmente, no se debe olvidar que se está hablando aquí de acontecimientos que desafían a la imaginación, como es el caso de los campos de concentración nazis y, por ello, muchos testigos

ponen en tela de juicio la capacidad del lenguaje para contenerlo todo pues “los presos fueron tratados con tal falta de dignidad y humanidad que muchos de los supervivientes se plantearon al intentar relatar lo vivido si el lenguaje convencional podía llegar a servir...” (Sánchez, 2011: 330). En el caso de Jorge Semprún, esta problemática lo lleva a cuestionarse igualmente sobre la posibilidad de contar la experiencia donde su mayor preocupación es cómo expresar la sustancia, la densidad, cómo transmitir lo esencial de la experiencia concentracionaria; en definitiva, como conseguir transmitir el Mal Radical para que los receptores capten su amplitud y evitar, con ello, su repetición:

L'essentiel, dis-je au lieutenant Rosenfeld, c'est l'expérience du Mal. Certes, on peut la faire partout, cette expérience... Nul besoin des camps de concentration pour connaître le Mal. Mais ici, elle aura été cruciale, et massive, elle aura tout envahi, tout dévoré...

C'est l'expérience du Mal radical... (Semprún, 1994:120).

La problemática planteada por el escritor se centra menos en la articulación o forma del relato que en su densidad, en la imposibilidad de expresar esa sustancia, esa vivencia del Mal sin convertir el relato en un objeto artístico. El autor concluye que “Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage” (Semprún, 1994: 26). Este territorio de lo inasible y lo innombrable encuentra una vía de expresión a través de la escritura poética y “alcanza a través del poema un cierto trazo de lo decible en lo indecible” (Forster, 2003: 217). Semprún coincide en su resolución con las teorías de LaCapra cuando incita a los teóricos del trauma histórico a abrir una vía a la escritura artística, herramienta capacitada para poner en marcha y renovar la expresión y la reflexión de los sucesos. Ambos autores entienden que los métodos convencionales se presentan a menudo inútiles a la hora de plasmar eventos reticentes a ser recordados y que, por tanto, amenazan al sujeto con lapsus o distorsiones. El arte posibilita su aparición a partir de una simbología menos dolorosa para el individuo.

Así por ejemplo, uno de los rasgos definatorios de la vida en el campo de concentración es la alteración de las diferentes esferas de la realidad. El escritor señala que la vida real, exterior al campo, existe únicamente como un sueño; en cambio, la muerte se vive día a día, es una constante que a causa de su repetición acaba volviéndose banal. El psiquiatra Viktor Frankl (1979) explica cómo, al principio, los prisioneros cierran los ojos ante los castigos infligidos a sus compañeros y ante las muertes de sus amigos, pero con el tiempo el deportado entra en la segunda fase de sus reacciones psicológicas y sus sentimientos se empobrecen, finalmente “apático e indiferente podía seguir mirando (...) Repugnancia, piedad, indignación y horror eran emociones vedadas en la psicología del prisionero” (Frankl, 1979: 50). ¿Cómo puede el sujeto expresar este desvanecimiento de las emociones y de la realidad? Se le plantea al escritor la difícil tarea de dar coherencia a un relato referido a una verdad incomprensible, donde los planos sobre los que se asienta la concepción de la realidad han sido trastocados. El autor resuelve esta imposibilidad narrativa a través del uso de la antítesis como clave de expresión y lectura. Así se encuentran afirmaciones como vivir la muerte o morir la vida, pues “c'est cela, la marque du survivant: 'cette densité transparente' de la contradiction qui fait qu'il n'appartient ni au monde des vivants ni au règne des morts, mais qu'il est condamné à se diviser” (Semilla,

2005: 126). De hecho, el escritor mismo se vuelve una antítesis al negar su condición de ser vivo y presentarse como un *revenant*:

Une idée m'est venue, soudain (...) la sensation, en tout cas, soudaine, très forte, de ne pas avoir échappé à la mort, mais de l'avoir traversée. D'avoir été, plutôt, traversé par elle. De l'avoir vécue, en quelque sorte. D'en être revenu comme on revient d'un voyage qui vous a transformé: transfiguré, peut-être.
 (...) Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme (Semprún, 1994:27).

Semprún tiene la certeza de no haber sobrevivido a la muerte, sino de haber sido atravesado por ella; el autor se conforma como la antítesis más absoluta al presentarse como un cadáver vivo.

Por otro lado, si las prácticas totalitarias pretenden borrar todo lo que en el sujeto tiene características de singularidad pues debe garantizarse la voluntad única, Semprún alude igualmente a las muestras incommensurables de fraternidad existentes en el campo. El autor lleva a cabo un movimiento de resubjetivación y de rehumanización al presentar a un ser humano que, a pesar de las circunstancias, consigue mantener su voluntad de elección. Esta voluntad constituye una especie de resistencia ante la pérdida de la identidad. Frankl señala que cuando el sujeto es despojado de su voluntad y queda reducido a “carne de exterminio”, el yo personal del sujeto tiende a prescindir de la moralidad; este momento es crucial ya que, si se abandona a esta pérdida de sus principios, probablemente pierda con ellos la conciencia de su individualidad y se considere una simple fracción insignificante, “la existencia descendía a un nivel animal” (Frankl, 1979: 76). No obstante, las experiencias en el campo demuestran que el hombre puede mantener su capacidad de elección y superar la apatía: “El hombre *puede* conservar un reducto de libertad espiritual, de independencia mental, incluso en aquellos crueles estados de tensión psíquica y de indigencia física” (Frankl, 1979: 76). En los relatos de Semprún, la fraternidad está presente en la organización política clandestina presente en el campo, en el relato de historias entre deportados, en los cigarrillos compartidos... El campo de concentración saca a la luz lo peor y lo mejor del hombre:

Dans les camps, l'homme devient cet animal capable de voler le pain d'un camarade, de le pousser vers la mort.
 Mais dans les camps l'homme devient aussi cet être invincible capable de partager jusqu'à son dernier mégot, jusqu'à son dernier morceau de pain, jusqu'à son dernier souffle, pour soutenir les camarades (Semprún, 1963: 72).

Todo ello, se corresponde con los diferentes mecanismos de resistencia y resiliencia para sobrevivir al trauma. En este sentido, “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 (Sánchez Idiart, 2014: 18).

En los casos en que esa fraternidad no obtuvo los medios o el contexto adecuado para producirse, el artificio actúa supliendo las carencias de la realidad. Así por ejemplo, gracias a la capacidad del artificio literario el autor puede evitar en su rememoración la soledad con la que tuvo que enfrentarse al viaje en tren hacia Buchenwald. La creación ayuda al sujeto al revivir el trauma, aportándole los elementos necesarios para su elaboración:

J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations: la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. C'est-à-dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur (Semprún, 1994: 336-337).

La interacción entre el autor y el chico de Semur los singulariza y diferencia del resto de deportados prácticamente inertes que viajaban en el mismo tren. El artificio le aporta una ayuda que no tuvo en la realidad al presentar a un personaje que “a l'air de n'avoir fait que ça toute sa vie, voyager avec cent dix-neuf autres types dans un wagon de marchandises cadenassé” (Semprún, 1963: 12). El chico muestra una serie de habilidades y recursos, tales como la previsión de alimentos que pudieran alimentarlos sin provocarles más sed de la que ya tenían o la idea de llevar pasta dentífrica para refrescar la boca y apaciguar la sequedad. Estos recursos hubieran sido de gran ayuda al autor en la realidad y, por otro lado, permiten entender al lector las condiciones del viaje. Así mismo, en este nuevo viaje al centro de la herida traumática, Semprún puede evitar revivir la soledad que había sido la suya y centrarse en la rememoración y purgación de los recuerdos. Por otro lado, el personaje se muestra clave para que el lector descubra el relato en una dinámica de diálogo más activa que la real. Sin este personaje producto del artificio quizás el relato no habría conseguido llegar hasta el lector y conmoverlo, por tanto, una vez más, el escritor logra encontrar los medios oportunos para convertir una herida traumática en una obra de arte con un mensaje imprescindible.

Para concluir, conviene señalar que, a pesar de que la mayor parte de los escritores deportados sienten la necesidad de escribir su vivencia tras su liberación, Jorge Semprún necesita permanecer en el silencio y canalizar su trauma hacia la política pues hablar o escribir sobre lo sucedido conlleva una elección vital, se trata de elegir entre la escritura o la vida. Esta reorientación de la memoria herida es un paliativo, pero no una solución pues los estudios acerca del trauma demuestran que aquellos recuerdos reprimidos siempre retornan. Por este motivo, en el momento en que el autor comienza a escribir, a poner en discurso lo ocurrido los recuerdos vuelven imparablemente, demostrando con ello la imposibilidad de olvidar el trauma sin reintegrarlo antes en la cronología vital del sujeto:

A través del relato de lo vivido, a través del trabajo de recordar que el propio sujeto sobreviviente, víctima o afectado realiza, la liberación, el cambio y la no culpabilización aparecen en el horizonte de lo posible. El sólo hecho de hablar sobre el horror permite que eso también sea parte de una biografía, y que no quede escindido y condenado a la repetición (Makowski, 2002: 148).

La vivencia de un trauma hace que los recuerdos se tornen inconexos, fragmentados y caóticos, por ello, verbalizar y expresar la experiencia permite recomponer y dar orden a la memoria herida. Los sucesos traumáticos, tales como los campos de concentración, se caracterizan por carecer de sentido y es el sujeto quien, a través del intermediario de la escritura, consigue dárselo. Por esta razón, como se ha visto, la puesta en relato del trauma es una etapa esencial en el proceso terapéutico, es indispensable para integrarlo en la historia psíquica del sujeto. Se trata de experiencias que desbordan la capacidad de asimilación del individuo porque no existen en tanto suceso sino en tanto choque traumático:

C'est le récit qui, à partir du choc traumatique, constitue une 'histoire'. Autrement dit, avant la mise en récit, il n'y a pas d'histoire, pas de causalité, pas d'avant, de pendant ni d'après, puisque le trauma déborde nos catégories habituelles de pensée et les paramètres de l'expérience quotidienne (Parent, 2006: 116).

En el momento en que el sujeto es capaz de plasmar en papel o de poner en escena su dolor puede superar el estancamiento y el sufrimiento. El dolor se transforma en obra de arte sobrepasando así la inmediatez y la individualidad, convirtiéndose en un arma que ayuda tanto al emisor como al receptor. En este sentido, Semprún, a través del uso del artificio, consigue presentar una narración cuya estructura temporal va más allá de una amalgama de sensaciones o de sucesos fríos e inconexos. A través del acto creador, el autor compensa la pérdida de control ejercida por la marca traumática en su memoria, por ello, al asumir el control del relato, asume igualmente el control de sus recuerdos reprimidos. Por otra parte, se observa cómo, en ese acto de verbalización y esfuerzo por recordar, el escritor descubre que la memoria reprimida o reorientada vuelve caudalosa, imparabla y ya no es suficiente una vida para conseguir contar y expresarlo todo porque los relatos posibles son infinitos.

Jorge Semprún muestra un relato verosímil y conmovedor gracias a la elaboración y recreación que permite, por un lado, que el autor asimile y dé sentido al trauma experimentado y, por otro lado, que el lector pueda conmoverse y captar la esencia, la verdadera densidad. Como señala Sánchez (2010), las vidas de los supervivientes del Holocausto deben ser contadas, por una parte, por su necesidad y deseo de trascender el pasado traumático y, por otra parte, por la posibilidad de dar a conocer lo sucedido para poder evitar su deformación histórica y su repetición. En este sentido, la elaboración del trauma a través de la escritura testimonial funciona tanto individual como colectivamente. Es un vehículo de expresión capaz de trascender las barreras de su cronología para posicionarse como un elemento clave en el intento del ser humano por cumplir el imperativo categórico nacido en el siglo XX: evitar la repetición de Auschwitz en cualquiera de sus múltiples formas posibles.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T., (1975) *Dialéctica Negativa*. Madrid, Taurus.
 Aguiar e Silva, V. M., (1984) *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos.
 Benestroff, C., (2010) "L'Écriture ou la vie, une écriture résiliente", en *Littérature, Écrire l'histoire*. Nº159, pp.39-52.

- Capella Sepúlveda, C., (2011) *Hacia narrativas de superación*: El desafío para la psicoterapia con adolescentes de integrar la experiencia de agresión sexual a la identidad personal. Tesis doctoral, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Dulong, R., (2004) “La implicación de la sensibilidad corporal en el testimonio histórico” en *Revista de Antropología Social*, N°13. pp.97-111.
- Forster, R., (2003) *Crítica y sospecha: los claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires, Paidós.
- Frankl, V., (1979) *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder.
- Freud, S., (1986) “Recordar, repetir y reelaborar”, en *Obras Completas, XII*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Freud, S., (1988) “Estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e históricas”, en *Obras Completas, XVI*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- LaCapra, D., (2008) *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- LaCapra, D., (2008b) *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Laplanche, J., Pontalis, J., (2004) *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- Makowski, S. (2002) “Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración”, en *Perfiles latinoamericanos*. N°21, pp. 143-158.
- Martínez-Alfaro, M. J., (2012) “Érase una vez... el dolor de la historia: aproximaciones al Holocausto a través de la re-escritura de cuentos populares” en *Dossiers Feministes*. N°16, 121-143.
- Moliner, M., (2000) *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos.
- Parent, Anne Martine, (2006) “Trauma, témoignage et récit: la dérouté du sens”, en *Protée*. Vol. 34, N°2-3, pp.113-125.
- Rodríguez, B., Fernández, L., Bayón, C., (2012) “Nuevas aportaciones a la psicopatología: proceso emocional y terapia narrativa tras experiencias traumáticas”, en Desviat Moreno A. (Eds), *Acciones de salud mental en la comunidad*, pp.162-174.
- Sánchez Idiart, C., (2014) “Narrar para sobrevivir: la violencia concentracionaria, el artificio y la comunidad en *La escritura o la vida*, de Jorge Semprún”, en *Revista Liberia*. N°2, pp. 1-28.
- Sánchez Zapatero, J., (2010) *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. España, Montesinos.
- Sánchez Zapatero, J., (2011) “La representación de la experiencia concentracionaria: un caso de literatura universal”, en *Anuario de literatura comparada*. N°1, pp.325-337.
- Semilla Durán, M. A., (2005) *Le masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*. Toulouse, Presse Universitaire du Mirail.
- Semprún, J., (1963) *Le grand voyage*. París, Gallimard.
- Semprún, J., (1994) *L'écriture ou la vie*. París, Gallimard.
- Semprún, J., (1994b) *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona, Tusquets.
- Semprún, J. Wiesel, E., (1995) *Se taire est impossible*. París, Éditions Mille et une nuits.
- Todorov, T., (2004) *Frente al límite*. Buenos Aires, Siglo XXI.