

La poesía española en las obras sobre Buchenwald de Jorge Semprún: memoria, sustento y diálogo

Spanish poetry in Jorge Semprún's Works
about Buchenwald: Memory, Sustenance,
and Dialogue

RITA RODRÍGUEZ VARELA

Universidad de Valencia, España

ritavarela8290[at]gmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 22
(noviembre 2021). MISCELÁNEA. Páginas 80-102. Artículo recibido 22 febrero
2021, aceptado 29 septiembre 2021, publicado 30 noviembre 2021



RESUMEN: La intertextualidad es una característica clave en la obra de Jorge Semprún que ha sido abordada en gran cantidad de estudios a través de diferentes enfoques. No obstante, se observa un vacío en la profundización del papel que cumple la poesía española en sus novelas. Este estudio tiene como objetivo analizar las diversas funciones de la poesía española, en concreto de Federico García Lorca, Rafael Alberti y César Vallejo, en la producción concentracionaria de Jorge Semprún. Se observará que, para el sujeto que vive una experiencia traumática, la poesía es sustento moral, ayuda a comprender y a reconstruir la identidad, llega incluso a ser un personaje más en las novelas.

PALABRAS CLAVE: campos de concentración, intertextualidad, memoria, poesía, Semprún

ABSTRACT: Intertextuality is a key feature of Jorge Semprún's work that has been addressed in many studies through different approaches. However, there is a gap in the deepening of the role of Spanish poetry in his novels. This study aims to analyze the role of Spanish poetry, specifically Federico García Lorca, Rafael Alberti and César Vallejo, in the development of the work related to concentration camps by Jorge Semprún. It will be observed that, for the subject who lives a traumatic experience, poetry is moral sustenance, helps to understand and reconstruct the identity, and even becomes a character in the novels.

KEYWORDS: Concentration camps, intertextuality, memory, poetry, Semprún



1. INTRODUCCIÓN

Las novelas de Jorge Semprún son, sobre todo, novelas de la memoria que operan en el plano individual en tanto rememoración, comprensión y búsqueda de un significado a una experiencia traumática; y en el comunitario, en tanto que los hechos relatados forman parte de la memoria colectiva europea. Dentro de esta escritura de corte memorialista, se pueden establecer cuatro categorías diferentes a lo largo de su obra (Fernández, 2004): una memoria fáctica, que organiza el tiempo, espacio y circunstancia de lo vivido; una inhibida, representativa de la dura elección entre escribir o vivir que experimentó el autor; una crítica, que busca revisar los sucesos, propios y ajenos, que fueron clave en la historia; y una memoria literaria, en la que la presencia de otros escritores a través de referencias y citas actúa como una suerte de columna vertebral que facilita la comprensión de lo acontecido. Dentro de esta última, se encuentran referencias a distintas novelas, obras teatrales y poemas en varios idiomas que guardan una relación simbólica muy concreta con los acontecimientos que se narran. En el caso concreto de la poesía, se observa que cumple un papel esencial no solo en la obra, sino en la vida del escritor. Para Semprún, la poesía es sustento y acompañamiento vital, por ello, en sus novelas figura como un personaje más y no como un simple ornamento literario. El autor establece un diálogo con los poetas a través de la recitación de los versos grabados en su memoria; busca comprender y dar sentido a situaciones de carácter traumático. Representan un elemento curativo y un bálsamo esencial que le permiten afrontar primero, el exilio y, más adelante, su experiencia en Buchenwald, al transformar el dolor en creación constante. A través de los versos de otros artistas, se reconstruye para poder erigirse él mismo en el futuro como creador. Si bien existe una amplia cantidad de estudios que abordan el papel que desempeña la literatura francesa en la obra sempruniana, a través de la figura de Charles Baudelaire o de André Gide, entre otros,¹ se observa una gran

¹Véase (Mercadier, 1999; Real, 2007; Pedrol-Aguilà, 2016).

desigualdad en lo que se refiere al estudio de la literatura española presente en las novelas del autor. Esta última, tiene una presencia y una resonancia ineludible en las obras dedicadas al periodo en Buchenwald, con lo cual, a lo largo de este artículo, se analiza el papel que cumple la poesía española en dichas obras.

En primer lugar, se aborda brevemente la relación que el escritor mantiene con la lengua española, con el objetivo de ofrecer una contextualización que facilite la comprensión. A continuación, se estudian las diferentes funciones que cumple la poesía española tanto en la vivencia de la experiencia concentracionaria como en la narración de la misma, en particular la repercusión de la obra de Federico García Lorca, Rafael Alberti y César Vallejo, por ser los que más peso tienen a lo largo de las diferentes novelas. Para finalizar, se concluirá mostrando que los versos de estos poetas son una parte sustancial ineludible en la obra sempruniana.

2. PROTEGER LOS ORÍGENES: SEMPRÚN Y LA LENGUA ESPAÑOLA

Tras el estallido de la guerra civil española, Semprún y su familia parten en exilio a La Haya, donde su padre estaba destinado en la embajada de la República española. Más adelante, Semprún se traslada a París con algunos de sus hermanos y comienza una nueva vida. En este país, sufre algunos episodios de xenofobia que le hacen comprender que para sobrevivir y, sobre todo, para mantener su dignidad y el orgullo de ser un republicano español, es necesario ocultar todo aquello que lo expone, como es el caso de su lengua materna. Así, afirma que:

Xenofobia hay en Francia y hay siempre en todos los países, pero en este caso concreto la avalancha de refugiados españoles que llegaron en febrero del 39, que éramos varios cientos de miles, provocó una reacción en algunos momentos, en algunos aspectos y sectores de la sociedad de gran solidaridad y, en otros, de xenofobia y rechazo, de repulsa. Entonces yo dije:

A mí ya nadie me va a adivinar que soy extranjero por mi acento, nadie. Eso es una cosa que para mí era una cuestión de honor (Semprún y Vilanova, 2006: 106-107).

En consecuencia, la relación de Semprún con la lengua española se basa en el ocultamiento de sus raíces para protegerlas de la banalización y la xenofobia. El joven exiliado busca convertir su diferencia en una virtud interior, secreta, amparada de las diferentes trazas de odio presentes en la sociedad. En este marco, el francés sería el idioma de la madurez al actuar como un escudo que le permite rehacerse en el largo camino del exilio; se trata de la patria de conquista. Esta situación cambia de forma radical cuando en 1943 es detenido y deportado por la Gestapo. En el campo de Buchenwald, suerte de Babel caótico, resurge la lengua materna enriquecida por su multiplicidad de acentos, por sus diferentes ritmos y sonoridades. Como señalaba en una entrevista, es en el campo de concentración donde vuelve, paradójicamente, a sus orígenes. Se reencuentra con sus raíces lingüísticas, por un lado, a causa de la gran presencia de deportados españoles y, con la historia, por otro, pues comparte con ellos las diferentes experiencias que marcaron el siglo xx:

Y, de repente, vuelvo a esa raíz del idioma, que es una raíz fundamental, y de la historia, porque es la historia de la guerra civil, me cuentan cada uno su experiencia, su recuerdo y voy acumulando experiencias, historias, cuentos, ese material oral que es a veces una parte muy esencial de la historia (Semprún y Vilanova, 2006: 108).

El español, representación del pasado, la infancia, el dolor y la pérdida, renace en Buchenwald encarnando nuevos valores, convertido en futuro y porvenir. El autor había reorientado sus pulsiones hacia el dominio del francés pero, en este escenario, su lengua materna ya no es un lastre ni una marca de su extranjería, pues el sistema nazi los había convertido a todos en el Otro extranjero. Se producirá, por tanto, una reorientación hacia la fraternidad, el compromiso y la lucha, en la cual la recitación de los versos de García Lorca,

Alberti o Vallejo permiten a Semprún canalizar y sublimar su vivencia, como se verá a continuación.

3. CÓRDOBA. LEJANA Y SOLA: GARCÍA LORCA, EL CONSUELO DEL DUENDE

En Buchenwald, Semprún se encarga de la organización cultural para los españoles. Entre ellos, no se encuentran intelectuales sino obreros que habían participado en la guerra civil española y en la Resistencia francesa. La poesía de Lorca se ofrece como un lenguaje comprensible, capaz de conectar con todos ellos gracias a los elementos de la cultura popular y al ritmo de sus versos. Los deportados preparan actuaciones y cantan poemas del granadino para evadirse de la realidad, conectar con sus raíces y no perder de vista la razón de su lucha. En una entrevista, Semprún se refiere a esta compartición de la poesía como a una forma de recuperar la libertad y de fortalecerse:

Se reconquistan ciertos espacios de libertad cuando uno puede compartir poemas a tres o cuatro amigos. En el campo de concentración yo recitaba a un grupo de españoles poemas de García Lorca. Aquello era una fiesta, terminaron por aprenderse esas líneas y, parece que no, pero eso da fuerza (Semprún *apud* Alonso y Gordon, 2011: 63).

Entre los diferentes episodios relacionados con la poesía lorquiana, destaca aquel en el que Sebastián Manglano, antiguo combatiente en el quinto cuerpo de la armada republicana en el frente del Ebro, recita los versos de “Canción de jinete” (Semprún, 2001: 85-86), poema escrito en 1924 y publicado en 1927 en *Canciones*. Semprún señala que, si bien el deportado no sabe sacar partido a la musicalidad silenciada y palpitante de la reiteración vocálica en la poesía, los recita de forma natural, simple y directa, evitando la grandilocuencia propia del idioma español. Lo cierto es que, más allá de la experiencia personal, “Canción de jinete” tiene un valor simbólico de aceptación de una quimera imposible de conseguir y de decisión

meditada de intentarlo a pesar de ello que conecta con la realidad del campo. En él, encontramos un jinete que se dirige a una Córdoba, descrita como lejana y sola, a la que nunca llegará pues le espera la muerte en el trayecto. El conocimiento de esta imposibilidad de alcanzar la ciudad no impide sin embargo que el jinete continúe. A este respecto, Víctor de Lama señala que en este poema existe una clara manifestación de la fuerza del destino, “el viaje del jinete simboliza el drama elemental de la vida como un continuo caminar hacia la muerte” (2004: 466). Y en la misma línea, Francisco García Lorca (1984) indica que el poeta expresa con singular fuerza el drama sencillo a la par que misterioso de que la vida es un viaje hacia la muerte.

Por otro lado, la ciudad de Córdoba, mencionada en cada una de las cinco estrofas que conforman el poema, tiene un gran poder evocativo y crea una dimensión toponímica que devuelve a los deportados un eje espacial, pues pese a estar en Buchenwald, en realidad no están en ningún lugar. El campo de concentración es un espacio hermético y solitario en el que las nociones geográficas y temporales se han detenido o perdido. La poesía de Lorca conecta a los prisioneros con su tierra, aunque sea inalcanzable y conduzca hacia la muerte, y expresa por ellos un dolor compartido. En este sentido, simboliza la pena más elemental y visceral de las personas, su parte animal: “la pena es como el llanto y cante del hombre y pueblo que lucha inútilmente contra su destino amargo” (Sabugo, 2015: 490). Esta catarsis se ve acrecentada por los rasgos populares expresados en los versos a través de su contenido y de su ritmo interno. Encuentran en ellos, reminiscencias de canciones populares así como una conexión con la

désespérance andalouse, la crainte inspirée par la Garde civile dans les communautés de Gitans et de paysans sans terre.

¡Oh pena de los gitanos!

Pena limpia y siempre sola.

¡Oh pena cauce oculto

Y madrugada remota!

Voilà: j'étais revenu dans le pays, le paysage, la parole de mon enfance (Semprún, 2001: 88).

Asimismo, cabe señalar que si la poesía de Lorca ofrece una calma a su desazón, la catarsis producida por la dura expresión del dolor, del llanto y de *la insoportable levedad del ser*, aporta también una respuesta anímica a su situación. El discurso trágico encuentra una vía de escape a través de la imaginación y de la creación, portadoras de la luz, del descubrimiento de lo oculto y, por tanto, del conocimiento:

Para mí la imaginación es sinónimo de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre (García Lorca, 1984: 14).

Los deportados hallan en Lorca una vía de escape que les permite sobrepasar los límites geográficos del campo de Buchenwald al establecer un diálogo con España a través de la figura del poeta, encarnación de la tierra perdida a la que quieren retornar y por la que están dispuestos a morir.

En otra línea, es remarcable que la poesía actúa asimismo como una suerte de protección identitaria. El sistema concentracionario fragmenta y enajena a la persona, de hecho todas las acciones que en él se producen están orientadas a romper los pilares sobre los que se asienta su identidad. Los agentes nazis buscan provocar en los prisioneros esa deshumanización radical tan bien expresada por Primo Levi al describirlos como “un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y la espalda encorvada, en cuya cara y en cuyos ojos no puede leerse ni una huella de pensamiento” (Levi, 1987: 99). Con el arte poético, superan esa erosión identitaria, preservan su humanidad al crear un espacio amparado del terror

ordinario. Y si bien es cierto que, en ocasiones, “no dan significado a su terrible situación, no la explican ni justifican”, lo cierto es que “existen como punto de equilibrio, recordándoles la existencia de la luz en un momento de oscura catástrofe” (Lorenzano, 2005: 234). Por lo tanto, ante la deshumanización y el sentimiento de orfandad, se recuperan en tanto sujetos en unos versos por los que fluye el alma de España, la expresión del dolor y la pena. El propio poeta se concibe a sí mismo como esa voz que habla en nombre de todos los huérfanos de la vida:

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco que todos llevamos dentro. Granada huele a misterio, a cosa que no puede ser y, sin embargo, es. Que no existe, que pierde el cuerpo y conserva aumentado el aroma. Que se ve acorralada y trata de injertarse en todo lo que la rodea y amenaza para ayudar a disolverla (García Lorca, 1968: 1700).

A pesar de que García Lorca nunca trató en sus poemas una experiencia semejante a la de los campos de concentración, habita en ella la comprensión de la pena y la esencia trágica del duende. En sus versos, se apoya en ese dolor humano que carece de consuelo, que “hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún” (Lorca, 1998: 64). Conecta con el carácter ancestral de España, así como con su concepción de la muerte. En este sentido, el poeta saca a relucir que si bien en otros países la muerte se considera el final, en este país, es un comienzo porque el duende se manifiesta solo ante una posibilidad mortífera. Por ello, afirma que “un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún otro sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera” (Lorca, 1998: 67). Afronta el peligro y sus consecuencias porque solo de él puede nacer la creación y, del mismo modo, los deportados afrontan esa posibilidad de muerte y se dirigen hacia un destino que les depara el dolor y la muerte para luchar contra el Mal Radical.

4. VINO EL QUE YO QUERÍA: EL ÁNGEL BUENO DE ALBERTI Y EL MAL RADICAL

La poesía de Rafael Alberti está presente en la vida y en la obra de Semprún al evolucionar tanto en su función como en su percepción. Nuestro autor indica que, durante los años 1930, cuando se iniciaba en el mundo del comunismo, sentía una gran conexión con Alberti pues se encontraba en su misma línea de valores. Así, observamos como en su novela de la época del exilio, *Adieu, vive clarté...* (Semprún, 1998), aparece relacionado con el recuerdo de Fernand Barizon, militante que combatió en la XIV Brigada Internacional: “je me souvenais du poème de Rafael Alberti: ‘Venís desde muy lejos, mas esa lejanía / ¿qué es para vuestra sangre que canta sin fronteras? / La necesaria muerte os nombre cada día...’” (1998: 141). En otra línea el autor recita los versos de Alberti a algunas mujeres, aportándonos escenas románticas muy sutiles pero cargadas de erotismo, como es el caso de la ocurrida con Hélène, quien lo toma por un joven poeta romántico (248-251), o la de Julia, una de sus compañeras en la resistencia (Semprún, 2001: 116), la cual disfrutaba al escuchar los poemas en español, a causa de su sonoridad y musicalidad, a pesar de no comprenderlos.

En lo que se refiere a la narración de la experiencia concentracionaria, si los versos de Alberti no aparecen de forma tan recurrente como ocurre con los de otros poetas, lo cierto es que la alusión al poema “El ángel bueno” resulta crucial en lo que se refiere al mensaje que Semprún quiere mostrar con su obra. Este poema de Alberti aparece en su obra *Sobre los ángeles* (1974), en la que trata el tema del paraíso perdido o, mejor dicho, el de la pérdida de todos los paraísos posibles (Siles, 2004). El poeta nos muestra a una especie de ángel salvador, que acude a su insistente llamado para imponer justicia. Carece de violencia, no tiene una deuda con la muerte, sino que llega sigiloso y actúa de forma delicada “para, sin lastimarme, / cavar una ribera de luz dulce en mi pecho / y hacerme el alma navegable” (Alberti, 1974: 61). Es un enviado que trae paz en un momento de orfandad, “viene como una tregua al tormento” (Salinas de Marichal, 2004: 336).

El ángel bueno de Semprún emerge durante una de las muchas aberrantes tareas organizadas por los oficiales de las SS, en la que se divertían formando parejas de físico dispar, buscando el desequilibrio y, por tanto, el conflicto. El autor es emparejado con un joven ruso fornido, de ojos claros, el cual aprovecha un instante de confusión y despiste de los oficiales para intercambiar las piedras que llevaban a sus espaldas y cargar con la más pesada. Este gesto silencioso, sencillo y altruista que realiza “sin arañar los aires, / sin herir hojas ni mover cristales”, como el espíritu celeste de Alberti (1974: 61) podría haber comportado su muerte. Cuando Semprún es liberado de la pesada piedra y siente la ligereza de la otra, que compara con una pluma, mariposa, sonrisa de mujer o nube de algodón en un cielo azul, le inunda la dicha y quiere gritar de alegría. El autor ve en este joven ruso el ideal del hombre nuevo soviético y, a pesar de la ingenuidad propia de la juventud y de que con el curso de la Historia se comprobaría que ese hombre nuevo podía ser igual de sanguinario que el anterior, en la realidad del campo eligió salvarle la vida: “n’aurait-il pas été une figure, jeune, mais très ancienne, archaïque, de l’ange gardien? Le bon ange, ‘el ángel bueno’, de ma lecture adolescente de Rafael Alberti” (Semprún, 2001: 51).²

En el campo de Buchenwald, todos están al mismo nivel, es decir, carentes de poder, pero conservan, y esta anécdota lo pone de manifiesto, la elección libre y consciente de hacer el bien, de “no atar los cabellos al mal” (Alberti, 1974: 61). El gesto totalmente gratuito y lleno de posibles consecuencias a nivel de tortura o, incluso, de muerte del joven ruso es una muestra de la libertad radical de hacer el bien. Una libertad que es inherente y específica del ser humano como especie. Este ángel bueno que se arriesga para ayudarlo es un ejemplo de la tesis defendida por Semprún en muchas de sus obras en relación a la esencia de la experiencia concentracionaria. En ellas, el autor expone que, si bien a lo largo de la historia de la humanidad se han cometido una gran cantidad de atrocidades y muestras de la capacidad

²[¿No habría sido una figura, joven, pero muy antigua, arcaica, del ángel de la guarda? El buen ángel, “el ángel bueno”, de mi lectura adolescente de Rafael Alberti.] (Traducción propia)

humana para el mal, en los campos de concentración esta capacidad fue crucial y total. Lo invadió todo y por ello la relaciona con la experiencia del Mal Radical. Cabe decir que el concepto del Mal Radical fue desarrollado en un primer momento por Immanuel Kant en varias de sus obras (cf. 1792, 1793). En ellas, pone de relieve que se trata de una corrupción de la voluntad, designa “la propensión (‘Hang’) a no hacer lo que el deber manda, a no obedecer la ley moral” (Bernstein, 2005: 51). En este sentido, la tesis que defiende Semprún es que si el Mal Radical no es algo intrínseco al ser humano, sino fruto de su elección y de su corrupción, tiene también la posibilidad de decantarse por el Bien Radical. Ambos son las máximas de la volición humana. De esta forma, el escritor evita las justificaciones de orden religioso o animal y otorga toda la responsabilidad al hombre, capaz de ser ese ángel bueno como en el caso del joven ruso o de elegir el camino de los soldados nazis. En esta misma línea, Viktor Frankl se refería a esas escenas de fraternidad en las que un deportado era capaz de arriesgar su vida por la de otros:

Quizá no fuesen muchos, pero esos pocos representaban una muestra irrefutable de que al hombre se le puede arrebatar todo salvo una cosa: la última de las libertades humanas –la elección de una actitud personal que debe adoptar frente al destino– para decidir su propio camino (Frankl, 1979: 90).

En un ambiente de dolor y posible pérdida de la fe en la humanidad, al observar la barbarie de la que es capaz, la elección de esta obra de Alberti parece encajar con la figura de un ser que busca reconciliarse con la humanidad y encontrar un camino de esperanza. La escritura de *Sobre los ángeles* (1974) surge en un momento de crisis del poeta, por ello, en cada composición se percibe esa tensión narrativa y expresiva que necesita liberarse demoliendo las estructuras caducas. En este sentido, López Castro advierte en la figura del ángel, el *alter ego* de Alberti, el cual “simboliza con su mediación estética, el intento de reconciliar alienación y unidad, el deseo de superar la incomunicación mediante la fluidez de la forma musical” (2005:

122). Asimismo, diversos estudios como el de Miguelina Soifer (1979) se refieren a esta obra como a una muestra de escritura automática que busca expresar las zonas de luz y sombra de la psique humana siguiendo las teorías de Carl G. Jung. De hecho, el propio Alberti afirmaba:

Llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se taparan los unos a los otros, siéndome a veces imposible descifrarlos en el día (2003: 584).

A raíz de estas palabras es posible suponer que Jorge Semprún aprecia en los versos de Alberti esa lucha del sujeto con sus diferentes pulsiones, con sus ángeles perversos y bondadosos, así como la necesidad de encontrar una salida. En el campo de concentración se observa esa lucha interna a diferentes escalas. En el plano individual, la lucha que vive el individuo al encontrarse en la tesitura de elegir entre protegerse a sí mismo, lo que en ocasiones puede suponer la muerte de un compañero, o arriesgarse a tender una mano al prójimo y a subvertir el orden establecido, lo que puede conllevar la propia muerte. En el plano social, entre los ángeles bélicos y turbios, representados por los agentes de las SS, y los ángeles buenos, como el joven ruso o todos aquellos que participan en el sistema clandestino de resistencia en el campo como el propio Semprún. En el ecosistema concentracionario, conviven y luchan todas esas posibilidades del alma humana.

5. TANTO AMOR Y NO PODER NADA CONTRA LA MUERTE: CÉSAR VALLEJO, LA SACRALIZACIÓN DE LA POESÍA

La alusión a la poesía de Vallejo se desplaza a lo largo de *L'écriture ou la vie* (1994) en ese vaivén temporal tan característico de la escritura sempruniana. Se produce una triple relación entre la experiencia del exilio, en la que descubre a Vallejo, la experiencia de Buchenwald, en la que sus versos actúan como sustento emocional y la experiencia de la liberación, en la que

un Semprún libre reflexiona sobre lo acontecido ante la tumba de Vallejo. Como consecuencia, el público lector obtiene una perspectiva muy amplia que le permite entender una misma vivencia al poner el foco en diferentes rasgos.

En referencia a la experiencia del exilio, la obra de Vallejo se presenta como un posible paliativo en medio de la desesperación. Lo cierto es que la poesía tiene tal valor en la vida de Semprún que en ocasiones observamos como el descubrimiento de un poeta es capaz de eclipsar o al menos suavizar periodos difíciles de su vida. En el caso de Vallejo, el autor comenta que lo descubrió en 1942, un año duro en el que debió abandonar sus estudios en el Henri-IV para ponerse a dar clases de español y de latín a hijos de familias acomodadas. Aquí, los versos del poeta peruano actuaban como sustento emocional en un momento de dificultad y desequilibrio.

En lo que se refiere a la experiencia concentracionaria, Semprún lleva a cabo una sacralización de la poesía gracias a su lenguaje universal. Cabe señalar que, en origen, la poesía era invocación y plegaria, de hecho, era considerada una suerte de medio del que “el hombre se servía para hablar con los dioses” (Colinas, 2008: 19). Esto se debe a que la palabra poética es reveladora, pues permite desvelar el sentido sagrado que posee la naturaleza, así como profundizar y conocer el misterio de la existencia. A través de ella, se crea un diálogo entre el sujeto y su alrededor, en busca de consuelo y respuestas. En palabras de Colinas, es “el hilo conductor que une por medio de la palabra la armonía del Ser con la armonía del Todo” (2008: 24). Por lo tanto, al igual que la oración, es una vía para encontrar la paz y el consuelo del alma.

El episodio de la muerte de Diego Morales, antiguo combatiente en la batalla del plateau de les Glières, que había llegado al campo de Buchenwald en 1944 tras pasar una temporada en Auschwitz, muestra esta concepción poética en toda su amplitud. Semprún se encuentra ante este compañero deportado, a punto de morir de disentería, y utiliza la poesía de Vallejo como una suerte de oración religiosa, como ya había hecho con Baudelaire ante la

muerte de Maurice Halbwachs. El autor escoge los versos de “Masa”, poema perteneciente a su obra póstuma *España, aparta de mí este cáliz* (1939) sumamente reveladores en este marco. Como es conocido, Vallejo estuvo en España en dos ocasiones durante la guerra civil y quedó marcado por este conflicto bélico que consideraba una lucha entre el Bien y el Mal y, por ello, en esta obra, la visión vallejana de la humanidad ha cambiado. Ha dejado de ser un sujeto solitario, desamparado y errante acechado por la época y la finitud, y se convierte en un compatriota, en un ser fraterno que lucha junto a su pueblo contra el mal. La madre ausente e inalcanzable que aparecía en sus anteriores composiciones, da paso a España, madre secuestrada por la que luchan:

El poeta se identifica de tal manera con el miliciano, que su “yo individual” trasciende para convertirse en un “yo colectivo”. Ahora todos los hombres son “mendigos” que “pelean por España” desamparados y huérfanos al igual que él, pero unidos bajo un mismo fin (Calvo, 2012: 503).

El poema tiene un ritmo trágico que va ascendiendo en cada estrofa con la aparición de más personas que se suman a la plegaria hasta alcanzar su máxima tensión en la aparición de la masa, única salvación. El protagonista revive emocionado, abraza al primer hombre, iniciador del movimiento de fraternidad y, como Lázaro, echa a andar. El final positivo de este poema contrasta con la cruda realidad que vive Semprún en el campo de concentración, donde no cuenta con esa masa fraterna, sino que está solo. Quiere gritar, se siente impotente, como ese primer personaje que en los versos rogaba al cadáver que luchara por su vida:

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo...

[...] Un soubresaut convulsif agite Morales, une sorte d’explosion pestilentielle. Il se vide, littéralement, souillant le drap qui l’enveloppe. Il s’agrippe à ma main, de toutes ses forces

ramassées dans un ultime effort. Son regard exprime la détresse la plus abominable. Des larmes coulent sur son masque de guerrier.

—*Qué vergüenza*, dit-il dans un dernier souffle (Semprún, 1994: 251).

Otro de los rasgos que cabe destacar en el uso de la poesía, se conecta con la necesidad del artificio defendida por Semprún en este tipo de narraciones. En esta misma novela, el autor explica que el valor de este tipo de testimonios no obedece a estándares de veracidad, sino de comunicabilidad de una experiencia caracterizada por ser la realización brutal y desnuda del Mal Radical. Cabe señalar que Semprún es un escritor, un militante, un político pero, sobre todo, es un testigo de los diferentes fascismos que se sucedieron durante el siglo XX. En un primer momento, vive la guerra civil española que conduce a la dictadura franquista y a uno de los mayores éxodos de la historia reciente de Europa y, pocos años después, experimenta la tortura y el nazismo, cuya resistencia le hace terminar en un campo de concentración. Su calidad de testigo junto al hecho de ser uno de los grandes teóricos sobre Europa, hace que siempre se interrogue sobre cuál es la forma más eficaz para dotar de cierta comunicabilidad a la narración de la experiencia del mal. A través del artificio, busca “dotar al relato de una estructura temporal y narrativa totalmente elaborada que fuera mucho más que un conjunto de acontecimientos, que una suma de impresiones” (Pla, 2010: 134). En esta misma línea, Dominick LaCapra (2008) señala que el Holocausto es un fenómeno que sobrepasa la imaginación y la conceptualización de tal manera que ni las propias víctimas pueden concebir lo que están viviendo. Motivo por el cual, obliga a realizar un trabajo de reflexión para repensar lo sucedido y encontrar la forma de transmitirlo, por un lado, conmoviendo al receptor y, por otro, facilitándole la comprensión de unos hechos que exceden los marcos de lo real. Para ello, el autor apunta al uso del artificio literario y del arte en general, como único medio capaz de transmitir la esencia de la experiencia, a través de la memoria literaria. En este sentido, observa Sánchez Zapatero que:

La transcendencia que puede otorgar el artificio se debe a que la actividad estética tiene una gran capacidad para concentrar la experiencia de lo humano. De ahí que se considere que, de forma paradójica, el artificio pueda convertirse en mejor transmisor de lo ‘indecible’ que el testimonio referencial. Frente a la verdad histórica y documental —verificable y, por tanto objetiva— la adopción de esta postura estética aboga por la verdad esencial, que no implica exactitud pero sí respeto a lo ocurrido, para conocer el pasado (Sánchez Zapatero, 2010: 130-131).

El territorio de lo inaprensible y lo innombrable encuentra una vía de expresión a través de la escritura poética, “alcanza a través del poema un cierto trazo de lo decible en lo indecible” (Foster, 2003: 217). La muerte de Diego Morales está marcada por la pestilencia, se trata de un ser humano reducido a un cuerpo en descomposición, pero Semprún consigue devolverle la dignidad a ese cadáver que muere expresando vergüenza a través de la poesía de César Vallejo. En un sistema dominado por la experiencia del Mal Radical, Semprún escoge la fraternidad, escoge la poesía para devolverle la humanidad a su compañero moribundo. Se trata de la “fraternización del morir” (Mate, 2011: 32) a través de la cual el sujeto resignifica la muerte y convierte la fatalidad en una elección libre y fraterna que busca un mundo mejor.

En otra línea, de nuevo, encontramos un esquema de interacción entre el autor, el deportado y el poeta, en el que se difumina si Semprún habla a través de Vallejo, o este a través de Semprún. *España, aparta de mi este cáliz* (Vallejo, 1939) es un canto de ayuda a ese ser oprimido al que le han arrebatado la madre y por ello lucha con la convicción de sus ideales. A través de Vallejo, Diego Morales se convierte en ese hombre que “se entrega por necesidad y sin conformidad a la muerte, para salvación propia y de las demás personas del pueblo, signo material y objetivo de la lucha rebelde contra la enajenación material y personal de la humanidad” (Bosch *apud* Riesco, 1984: 26). Lo cierto es que se llega a producir no solo un diálogo, sino incluso una simbiosis entre la figura del poeta peruano y del deportado fallecido. Al no tener una tumba propia, Diego Morales no reposaba en ninguna parte, ni siquiera

había tenido la posibilidad de irse convertido en humo como otros, solo había sido arrojado a una de las fosas comunes que habían hecho los estadounidenses para los miles de cadáveres que encontraron en el Pequeño Campo, Semprún visitará la tumba de Vallejo en el cementerio de Montparnasse en París, para pensar en su amigo.

Por lo tanto, tal y como se ha observado, la poesía de César Vallejo acompaña al novelista a lo largo de toda su trayectoria vital, es un profundo sustento emocional. Asimismo, cobra una fuerza decisiva en el campo de Buchenwald al ser sacralizada y utilizada como una oración, única posibilidad de devolver la dignidad y de dar consuelo a un compañero que desaparece en una muerte pestilente. La poesía es ese artificio indispensable que busca conmover al público lector y le permite comprender el alcance y la esencia de tales acontecimientos.

6. CONCLUSIÓN

La lengua española y, con ella, la poesía española resurge en Buchenwald al encarnar nuevos valores que la experiencia del exilio no había permitido. En esta situación traumática, se convierte en la lengua de la fraternidad, de la lucha contra el Mal Radical y es, sobre todo, sustento anímico indispensable. A través del lenguaje poético, los deportados, luchadores contra el fascismo de origen humilde, hallan el duende flamenco. Encuentran una poesía que los transporta a su tierra y que expresa esa pena desgarradora con la que conviven. Ello, sin dejar de aportar luz y comprensión pues, en palabras del propio poeta, es su origen granadino el que lo “inclina a la comprensión simpática de los perseguidos” (Lorca, 1968: 1700). Así, los deportados españoles se sienten como ese jinete que cabalga hacia Córdoba, espejismo inalcanzable de un ideal. Cumplen el papel del ángel bueno de Alberti, encarnación y posibilidad del Bien Radical en un ambiente marcado por la barbarie.

Por otro lado, como señala Paul Ricoeur a propósito de la intertextualidad en la escritura sempruniana, la poesía no es mero adorno o ejemplificación y, de hecho, más allá de la necesidad de evocar un determinado suceso, lo que se evoca en sus novelas es la poética de dicho acontecimiento. En este sentido, Fernández (2004) se refiere a una memoria literaria, como señalábamos en la introducción, y Ricoeur concretiza todavía más al hacer mención de una memoria poética que “determina los acontecimientos con palabras, con palabras poéticas” (Ricoeur *apud* Céspedes, 2012: 121) La organización del sistema concentracionario busca deshumanizar al sujeto, aniquilar cualquier atisbo de humanidad que resida en él, es una prisión física y mental. En este marco, la literatura actúa como un “mecanismo escapista” (Ramos, 2017: 26) que permite al sujeto evadirse pero también rehacerse. A través de la poesía el individuo lucha contra la disgregación, encuentra una vía de escape ante la experiencia del Mal Radical: “frente a un momento de disolución de la subjetividad provocada por la experiencia traumática, la obra literaria clásica constituye un medio de reconocimiento y reconciliación del sujeto con la humanidad” (2017: 27). Es por la poesía que se produce una intensificación de la vida interior del deportado, como indicaba Viktor Frankl (1979), la cual actúa como medio de lucha contra la enajenación y la pobreza espiritual. El prisionero encuentra en ella una herramienta que le concede intimidad y consuelo, en suma, que le ayuda a no perderse. Es en esta situación de barbarie y maldad extremas que el sujeto aumenta y se apoya en su vida interior, y comienza a apreciar el arte y la naturaleza con una emoción creciente nueva y desconocida.

Asimismo, se ha observado como Semprún sacraliza la poesía al utilizarla como único medio de dar consuelo y respuesta anímica a un compañero que está a punto de perder la vida en un clima vejatorio y denigrante. En este sentido, como indica Duprey en su estudio del uso de la poesía de Baudelaire como despedida y consuelo ante la muerte de Maurice Halbwachs, “el escritor le otorga un sentido filosófico-espiritual a la muerte, un sentido de fraternidad levinasiano que se apoya en la idea de que cuando un ser a quien se ama muere, se

muere con él” (Duprey, 2013: 61). Los versos de César Vallejo resignifican la muerte de Morales mientras le devuelve la dignidad arrebatada por el sistema nazi. Son, del mismo modo, consuelo para el escritor, desprovisto de medios, el cual entabla un diálogo con el poeta peruano en un intento por comprender y superar una situación traumática.

Por otra parte, en lo que se refiere a la experiencia de quien lee, la poesía es ese artificio necesario para sobrepasar el horror de una situación que excede los marcos de lo imaginable y de lo comprensible. La poesía “no sólo hace que Semprún llegue a un punto de reconciliación con la muerte sino que, además, mediante el artificio literario la experiencia de la muerte se ha convertido en experiencia y verdad estética para el lector” (Duprey, 2013: 63). En este sentido se convierte en una lucha contra la deshumanización y destrucción, permite expresar y comprender la esencia de un suceso de tan difícil asimilación como fue el Holocausto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Rafael. (1974). *Sobre los ángeles*. Barcelona: Seix-Barral.

ALBERTI, Rafael. (2003). *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (obra de 1920 a 1996)*. México: Edaf.

ALONSO, Guadalupe; & GORDON, José. (2011). Libro interminable de la memoria. Entrevista inédita con Jorge Semprún. *Revista de la Universidad de México*, 89, 61-64.

BERNSTEIN, (2005). *El mal radical. Una indagación filosófica*. Buenos Aires: Lilmod.

CALVO FERNÁNDEZ, Rocío. (2012). César Vallejo y la Guerra Civil Española, análisis de *España, aparta de mí este cáliz*. En BOADAS CABARROCAS, Sònia & CHÁVEZ, Félix Ernesto (Coords.). *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica* (pp. 497-508). Barcelona: PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias.

CÉSPEDES GALLEGO, Jaime. (2012). *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación, Vol. I: Autobiografía y novela*. Bern: Peter Lang.

COLINAS. (2008). *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Siruela.

- DUPREY, Jennifer. (2013). Jorge Semprún: la escritura, la vida y la representación del Holocausto. *Hispanófila*, 169, 51-65.
- FERNÁNDEZ, Carlos. (2004). Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún. *Historia, Antropología y Fuentes orales*, 32-2, 69-87.
- FORSTER, Ricar. (2003). *Crítica y sospecha: los claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- FRANKL, Viktor. (1979). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1927). *Canciones. 1921-1924*. Málaga: Imprenta Sur. Primer suplemento de *Litoral*.
- GARCÍA LORCA, Federico. [1931] (1968). Estampa de García Lorca, entrevista con Gil Benumeya. *La Gaceta Literaria*. 15 enero 1931. En *Obras Completas* (pp. 1699-1701). Barcelona: RBA.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1984). Imaginación, inspiración, evasión. *Conferencias II*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1998). Conferencias II (1928-1936). *Obras completas*. Vol.16. Barcelona: RBA.
- GARCÍA LORCA, Francisco. (1984). *De Garcilaso a Lorca*. Madrid: Istmo.
- KANT, Immanuel. [1793] (1969). *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Madrid: Alianza Editorial.
- LACAPRA, Dominick. (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- LAMA, Víctor. (2004). *Poesía de la generación del 27: Antología crítica y recomendada*. Madrid: Edaf.
- LEVI, Primo. (1987). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Austral.
- LÓPEZ CASTRO, Armando. (2005). El discurso elegíaco de Rafael Alberti. *Estudios Humanísticos, Filología*, 27, 119-138.
- LORENZANO, Sandra. (2005). Memorias del horror o Susan Sontag como pretexto. *Debate Feminista*, 31, 231-241.

- MATE, Reyes. (2011). Las vidas de Jorge Semprún. *Letras libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/las-vidas-de-jorge-semprun/>
- MERCADIER, Guy. (1999). Adieu, vive clarté... Jorge Semprún et son garde mémoire. *Cahiers d'études romanes*, 2, 127-143.
- PEDROL-AGUILÀ, Marina. (2016). Présence nécessaire de l'art dans L'écriture ou la vie de Jorge Semprun. *Çédille*, 12, 348-367.
- PLA, Xavier. (2010). Jorge Semprún, la densidad transparente y la verdad literaria. *Jorge Semprún o las espirales de la memoria* (pp. 126-143). Kassel: Edition Reichenberger.
- RAMOS GAY, Ignacio. (2017). Jorge Semprún, o la literatura contra la memoria. *Estudios Humanísticos, Filología*, 39, 25-38. <http://dx.doi.org/10.18002/ehf.v0i39.5065>
- REAL, Elena. (2007). Dans et au-delà des frontières: Adieu, vive clarté... de Jorge Semprún. *Quaderns de filologia: Estudis literaris*, 12, 131-146. <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/5026>
- RIESCO DELGADO, María Soledad. (1984). España, aparta de mí este cáliz. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 5-27, 26-29. https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/27/27_26.pdf
- SABUGO ABRIL, Amancio. (2015). *Claves interiores de la poesía lorquiana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrj6d1>
- SALINAS DE MARICHAL. (2004). *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. (2010). *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. España: Montesinos.
- SEMPRÚN, Jorge. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge. (1998). *Adieu, vive clarté...* Paris: Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge. (2001). *Le mort qu'il faut*. Paris: Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge; & VILANOVA, Mercedes. (2006). Jorge Semprún, París 2005. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 35, 105-117.

SILES, Jaime. (2004). Itinerario poético del segundo Alberti: de Bécquer a Lope, o del surrealismo a la revolución. En SANTOJA, Gonzalo (Ed.). *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Tomo I, (pp. 109-136). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

SOIFER, Miguelina. (1979) Elementos arquetípicos y místicos en tres poemas de “sobre los ángeles”. *Letras*, 28, 213-226.

TIDD, Ursula. (2008). Exile, Language and Trauma in Recent Autobiographical writing by Jorge Semprun. *The modern language review*, 103-3, 697-714.

VALLEJO, César. [1939] (1961). *España, aparta de mí este cáliz*. Lima: Perú Nuevo.