

Jean–Paul Sartre y Jorge Semprún, la escritura de la guerra

ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ

[...] llevo unos días que descubro sombras extrañas en los ojos de todos. ¿No le ha sucedido alguna vez atribuir su estado de ánimo al mundo que la rodea?

CARMEN LAFORET, *Nada*

El mundo usaba de mí para hacerse palabra.

J.-P. SARTRE, *Les Mots*

Esto no es vivir, esto es la existencia.

NIÑA EN GAZA DURANTE LA INVASIÓN DE ISRAEL¹

Este capítulo se propone revisar testimonios del “mundo de la guerra”, debidos a dos notables escritores y pensadores, Jean–Paul Sartre y Jorge Semprún, particularmente en relación con el tema de la escritura de la angustia, la ausencia y la muerte. Para el primero la guerra es la vida que pierde su sentido y queda suspendida en el absurdo; en ello, la muerte vive abandonada. Sartre habrá de sobrevivir a un mundo desaparecido gracias a la labor de la escritura y de una obra intelectual que tendrá un profundo impacto en el mundo europeo de la posguerra, dando origen al existencialismo, como se sabe. El segundo no dejará de asombrarse de la guerra como la más plena manifestación del mal, el cual es correlativo del ejercicio de la libertad humana. Ambos tendrán la convicción de que la

1. CNN. (2023, 12 de octubre). *Gaza's children caught in the crossfire of war* [Video]. CNN. <https://edition.cnn.com/videos/world/2023/10/12/exp-gaza-children-pkg-fst-101203pseg2-cnni-world.cnn>

guerra no podrá eliminarse hasta en tanto no sea reformulada la condición humana desde sus fundamentos.

ESCUDOS ESCRIPTURALES

Desde el punto de vista de los géneros literarios, la “confesión”, los “diarios”, las memorias llegan a ser posibles en determinadas etapas de la vida del sujeto. Subgéneros que comenzaron a descollar con el neoclacisismo y la influencia de la Ilustración francesa, hicieron posible la difusión de lo privado. Confesiones modernas como las de Rousseau muestran la versatilidad del género en una época en la que incluso la publicidad hará su aparición con fines morales y políticos: estamos ante el nacimiento de la opinión pública. En su momento, la notable escritora exiliada de la Guerra Civil española, María Zambrano, hizo un recuento de este género literario para mostrar por qué no se le debe olvidar en sus aportes a la modernidad. La confesión es un “género de crisis”, un camino que muestra la forma en que la vida se acerca a la verdad —la encierra, la limita y contiene—, de enfrentar el abismo que se ha abierto entre las dos, pero con la peculiaridad de que lo hace de manera individualizada: es el sujeto quien se “revela” en las confesiones a manera de una verdad que busca trascenderlo, por medio de la cual busca tener historia e insertarse en la Historia.

Esto es posible en la medida en que la confesión rescata al individuo que padece y que, además, puede “perderse” en el seno de su accidentalidad, de su condición mortal, finita, de su tiempo y vivencia inmediata. La confesión es “palabra a viva voz”, directa, inmediata, sin postergación. No pareciera tener mañana: actúa en el presente del que se confiesa y en el del que la lee, el cual “vuelve a la vida” en la medida en que la asume como su voz. La voz del confesor busca asimilarse o crear a la del lector; busca ayudarlo a formular su propia verdad; se erige como un modelo de verdad del otro. Se trata de la búsqueda de un ser “análogo”, “como el otro”, y no del encuentro o revelación del “mismo ser”, como lo enseña la Filosofía. En la confesión encontramos los “conatos de ser” del que se confiesa; es un acto “en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión” (Zambrano, 1995: 29). En la confesión tenemos a la vida actuando.

Además, la confesión necesita de condiciones para poder ser y tener sus efectos o impactos: “Cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en su rencor, cuando solo siente sobre sí ‘el peso de la existencia’, necesita entonces que su propia vida se le revele” (Zambrano, 1995: 32). Para ello ejecuta un doble movimiento: “la huida de sí mismo”, mientras busca “algo que le sostenga y le aclare”. Detrás de la huida de sí mismo se encuentra la desesperación que traduce una queja. Jean-Paul Sartre mantiene un “diario de guerra” que parte del inicio de la movilización, en septiembre de 1939 —es enlistado como meteorólogo, por lo tanto detrás del frente de guerra— y hasta su liberación, después de un cautiverio de nueve meses en el campo de prisioneros de Baccarat, en julio de 1940. En 1941 es liberado —algunas versiones dicen que se escapó en una visita al oftalmólogo, argumentando problemas de los ojos, precisamente, y falsificando documentos de identidad—. En el transcurso de estos meses llena un total de quince cuadernos, 1,500 páginas, de los cuales solo seis han podido ser recuperados. Publicado póstumamente en 1983 bajo el título *Carnets de la drôle de guerre* —en adelante *Cuadernos*—, se trata del testimonio de una crisis y una conversión radicales.² Sartre toma distancia frente a su identidad construida; reflexiona sobre su *éthos*, interroga, analiza, descifra e intenta recrear el sentido y el valor de su estar-en-el-mundo —habría comenzado a conocer la obra de Heidegger en 1937—. Publicará evidentemente *Los caminos de la libertad* (1945-1949), *El ser y la nada* (1943) y antes, *La náusea* (1938) y *El muro* (1939), esta última tomando en consideración la Guerra Civil española, entre otras obras inmediatas. Tiene 34 años y la experiencia de la movilización la asimila a la “muerte”, a una “aniquilación” (“anéantisement”) y “deshumanización”, noción que habrá de conservar incluso en su condena a la colonización de Argelia por Francia.

El mundo de la guerra es el mundo sin libertad; un rayo doloroso, brutal, que divide la paz, prolongando su agonía. La vida del pasado ha muerto porque ya no tiene continuidad, futuro; negación de todas sus posibilidades. Es la vida construida por el sujeto la que se ve interrumpida por

2. La edición francesa tomada en consideración para este capítulo reúne otros textos autobiográficos como *Las palabras*, así como los diarios de viaje que Sartre hizo a Nápoles, Venecia, y notas elaboradas sobre Paul Nizan y Maurice Merleau-Ponty.

el accidente imponderable, además de que será —se verá— imposible de recuperar, tal como ocurre en el exilio, otro subproducto de la “guerra”. En la vida de “tropa” se trata del devenir cosa de un sujeto cuya espera solo se atiende al otro, no a sí mismo. “El soldado solo espera de los otros.” Para salvar las circunstancias, y sobrevivir, Sartre se atiende a la realización de una obra que ya viene realizando, en una especie de “ética de la salvación por la obra”.

Para Sartre —lo han indicado los especialistas—, su frecuentación del “diario”, o los *Cuadernos*, no puede desvincularse de su preocupación heideggeriana del “ser para la muerte”. La posible confrontación con la muerte permite entender el sentido y la profundidad de las cavilaciones metafísicas que el filósofo francés llegó a realizar en sus *Cuadernos*. Es ante la eventualidad del morir como las verdades de sí mismo se vuelven relativamente transparentes, y como la opacidad del mundo se transparenta en la misma medida. Solamente teniendo un “pie en la tumba” puede hacerse una descripción de sí mismo, una escritura de sí, así como desde el exterior: el “exterior” de ese pie es el que se relata. Tal vez Sartre pudo haber suscrito la sentencia de Maurice Blanchot en el sentido de “Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, solo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal” (Blanchot, 1968: 134).

La muerte es una buena justificación para vivir y escribir. Sartre refuerza esta idea citando a su vez a Koestler: “La constante cercanía de la muerte sobrecarga y al mismo tiempo aligera nuestra existencia” (Sartre, 2010: 65).³ Aun la circunstancia de recibir cartas en las que le hablan de eventos que ya fueron le permite tener una sensación de suspensión en el tiempo: cartas que arañaron el presente rodeado de futuro; futuro de un pasado presente. Sartre vive suspendido entre el pasado y el futuro. En su presente continuo, “neutral” —rodeado de un futuro que no tiene forma o imagen, puesto que no es posible—, todo ha acontecido, y lo que está

3. Sartre experimenta la escritura a muy temprana edad. En ella volvió a “nacer”; se comenzó a conocer. No existe más que para escribir y se define como un “yo que escribe”, en lo que es un juego de espejos: a partir de la escritura existe, escapa a sus mayores, se fuga en lo privado de muchas emociones y fantasías inaccesibles para los demás (Sartre, 2010, p.83).

por venir es apenas el trazo de unas líneas que serán leídas en el futuro, su presente. Una vez conociendo el desenlace de los acontecimientos descritos en esas cartas puede evaluar lo que ha perdurado, lo valioso de ellas, pero también comprender las “conciencias” asíncronas de los que las han escrito, dándole a entender que han sobrevivido a lo que relatan más allá de sus “tumbas” escritas. ¿Cómo determinar en tiempos de guerra si lo que se escribe es en realidad una carta o un “testamento”, los últimos momentos de vida? Como lo sostiene en *La náusea*, Sartre escribe para “sacar a la luz ciertas circunstancias”, por lo que habría que desconfiar de la literatura, ya que hay que escribir al “ritmo de la pluma, sin buscar las palabras”. Sabe que, dentro de la guerra, no tiene futuro —en ninguno de los sentidos—, que ya no espera nada, incluido su término, para el cual no tiene fecha ni expectativa alguna, es más cree, en ese momento, que Francia no ganará la guerra. Espera lo peor. Pero también espera que sea una guerra “moderna y crítica”, esto es, sin “masacres”, puesto que se está entrando a una época en la que el “sin” pareciera dominarlo todo, tal como lo recuerda Simone de Beauvoir en su propio *Journal de guerre*: “Como la pintura moderna es sin sujeto, la música sin melodía y la física sin materia” (Beauvoir, 1990, p.122).⁴

Lo que le queda es su compromiso con la escritura, su obra, la cual está decidido a conservar siempre cerca de él, así como a considerar que el vivir se encuentra más en el futuro que en el pasado: la vida es lo que sigue, se podría decir, lo que define su actitud no egoísta de verse en los demás, en un sentido comunitario, en el cual encontraba mejor acomodo. De cualquier manera, habrá de encarnar otra guerra, la del olvido, la de no perder lo que ha vivido antes de la guerra. Lo absurdo de la vida queda justificado por la obra de arte, la escritura, la cual se convierte en lo “absoluto metafísico”: frente al no valor del ser humano; es el arte que lo “salva” pero desde fuera de sí, en la realización de la obra. El hombre será salvado por la obra, no por sí mismo. Sartre abandona esta teoría de la salvación de hombre por la obra cuando conoce el planteamiento de Max Scheler (*La formación en ética y La ética material de los valores*, 1913–1916),

4. En las famosas cartas a Einstein sobre la guerra, Freud la cataloga en la frontera de lo cognoscible, aun y cuando formule una teoría sobre la violencia originaria del ser humano en el ejercicio del poder y la formulación del derecho (Freud, 1979a, p.187).

sobre la existencia objetiva del valor, es decir, cuando comprende el tema moral humano.

Este sentido de la escritura lo asocia a sus creencias incluso de carácter religioso, y frente a la muerte, evidentemente, según lo explica en *Les Mots*, en el que afirmará hasta el final que ha sido la obra, y la “fe”, relacionada con su optimismo —por el futuro—, que lo han “salvado”, en un sentido muy religioso: “Militante, he buscado salvarme por las obras; místico, he intentado revelar el silencio del ser mediante el susurro contrariado de las palabras y, sobre todo, he confundido las cosas con sus nombres: es creer. Estaba loco” (Sartre, 2010, p.137). Al final, se da cuenta de que el hombre es “imposibilidad” y que es, como lo dirá célebremente en *El ser y la nada*, una “pasión inútil”, sobre todo frente a la contradicción que representa en nosotros las noción de Dios. “Pensar en contra de sí mismo” será igualmente otro momento de la escritura en el cual se revisa lo aprendido y enseñado por otros, y no por sí mismo. El momento maduro de la reflexión busca negar lo que uno ha creído, como lo sostendrá en varias entrevistas de los años sesenta. Sin duda que se trata de un planteamiento fuertemente nietzscheano. Pensar en contra de sí mismo es pensar “consigo mismo”.

Luchar contra la “ruptura de la guerra”. Lo mismo hará Semprún. Solo es a partir de ese momento cuando Sartre comprende y siente “la naturaleza profunda de la guerra y de *mí* en la guerra”. Los actos decisivos a los que se refiere tienen que ver con la “autenticidad”, y estos solo se formulan desde un estado de desesperación, capaces de producir una “alegre calma” —como la formulaban Gide o Dostoievski—,⁵ lo cual le ocurrió, recuerda, viajando en un tren, viendo cómo se levantaba la aurora sobre los militares “encascados”, dormidos en el vagón, como si se trata de auténticos “estados poéticos”.⁶

5. Tanto Sartre como Simone de Beauvoir leerán en los primeros años de inicios de la Segunda Guerra Mundial a estos dos escritores, cuya influencia será decisiva en ellos, además de Céline, como se comenta en otra nota. En el caso de André Gide se trata de su *Diario* (1939-1951), mientras que del escritor ruso se trata de *El idiota*. No habría que olvidar que el testimonio del primero de su visita a la URSS stalinista fue decisivo en el debate que tuvieron intelectuales de varios países, convocados en España, a inicios de la Guerra Civil, en donde será condenado por antisoviético, creando un fuerte cisma en sus posiciones políticas. Octavio Paz fue uno de los que vivió esta condena a raíz de la denuncia de los campos de trabajo forzados soviéticos, lo que le acarreó una condena de por vida de parte de la “izquierda” mexicana.
6. En varios momentos de su *Diario*, De Beauvoir constata estados anímicos, poéticos, similares donde el “estado de guerra” la sumerge en situaciones excepcionales, derivadas de un “desinterés” no culposos,

La Guerra es una invitación a perderme, a renunciar a mí totalmente, así como a mis escritos, a dejar todo lo que tenía ferozmente, para no ser más que una conciencia desnuda contemplando las diversas vidas interrumpidas de mi yo-la-guerra, el después-de-la-guerra, el antes de la guerra, el otro después de la guerra, como series de experiencias que no le comprometen (Sartre, 2010, p.183).

En la medida en que define la moral como una cuestión de ser, y no de hacer, es como defiende la actitud de sus personajes de *La náusea* y *El muro*: no hacen más que tratar de ser, de asumir las circunstancias en la medida de lo posible, conociendo la imposibilidad de conocerlas del todo y de poder actuar en consecuencia, tal como él mismo se vio en el contexto de la Guerra, y que de Beauvoir comparte. Ser de “manera propia”. Si hubiera algo que hacer en esas circunstancias sería revertir “en ciertas situaciones ciertas disposiciones interiores”, entendidas como modificación existencial. Tal fue, en ese momento, su única “ambición” moral: un cierto estoicismo, y asumir la autenticidad: “ser en situación”; actitud pasiva en la guerra, a fin de cuentas, aunque activa intelectualmente. Sus personajes reflejan ese “cuidado de sí mismo” que, en la guerra, es una forma de sobrevivencia. La moral del hacer, del deber hacer, le pareció a Sartre siempre una moral inferior, provisional, una moral de los “elegidos”. Todo lo que buscó fue conocer lo que la guerra es, con todas sus dificultades, pero también conocerse en ella en la exploración de “lo absoluto” que representa. En este sentido, *La náusea* pareciera haber sido un ensayo de la “escritura de la guerra”, esto es, de la pérdida del mundo hasta entonces existente; la confrontación con el vacío, con la porosidad y el horror de la existencia a raíz de experiencias del desvanecimiento de la realidad en las que el lenguaje se ha quedado sin objeto, las cosas sin la exigencia de ser nombradas, y el mundo haciendo aparecer una mueca de muerte en su trasfondo.

entregado a un presente absoluto carente de historia: “No olvido la guerra para nada, ni la separación, ni la muerte, el futuro se ha borrado del todo y sin embargo nada sería capaz de matar la ternura y la luz del paisaje; como si uno estuviera invadido por un sentido que es suficiente a sí mismo, que no forma parte de ninguna historia, atenido a su propia historia y totalmente desinteresado; es este desinterés que se vuelve patético” (Beauvoir, 1990, p.49).

Las cosas se han desembarazado de sus nombres. Están ahí, grotescas, obstinadas, gigantes, y parece imbécil llamarlas banquetas o decir cualquier cosas de ellas; estoy en medio de las Cosas, las innominables. Solo, sin palabras, sin defensa, las Cosas me rodean, debajo de mí, detrás de mí, sobre mí. No exigen nada, no se imponen; están ahí (Sartre, 1947, p.203).

La pérdida del sentido de las palabras, las cosas en su desnuda apariencia, absurda, marcan la evidencia de que una nada o “náusea” se ha instalado en nosotros: pérdida de sí mismo; un “sentimiento” de la existencia muy peculiar. Sentimiento de “gravedad” y “pertenencia”, el cual se encuentra en la patencia de la noción de “ser”. La existencia no será otra cosa que aquello que se revela en la caída de la apariencia de las cosas, cuando pierden su vínculo con el contexto en el cual las ubicamos; pérdida de su singularidad o forma: la existencia “era la materia misma de las cosas”, “masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, con una desnudez espantosa y obscena” (Sartre, 2010, p.206).

Con sus *Cuadernos* Sartre convierte en “monumento”, testimonio, los instantes vividos, a la vez que se ancla en la escritura para evitar la dispersión, el desmoronamiento, la disolución y ausencia de sí. Su escritura es la de un “testigo” que sabe que sus “errores” tendrán un valor histórico, ya que son representativos del momento, sin que dejen de ser un llamado al autocuestionamiento. El “cuidado de sí mismo” —vieja tradición humanística de la que hará notables estudios Michel Foucault en sus últimas obras, cuarenta años después de los *Cuadernos* de Sartre, y de la ya había hablado, igualmente de manera muy notable Montaigne, retomando a Sócrates, por supuesto—, pasó por la escritura y la toma de conciencia de sí, lo que se sumó al simple “salvar el pellejo” de sus camaradas soldados. Supo de sí en todo momento, a la vez que fue capaz de registrar los acontecimientos emotivos, poéticos, sentimentales y morales de quienes le rodeaban. Reconfiguración de sí mismo, “tumbas mágicas” —una magnífica expresión de sus especialistas— ante las cuales Sartre buscó realizar acciones auténticas, esto es, un intento por agotar lo que el momento le deparaba.

Mientras contara en sus *Cuadernos* Sartre sabía que la muerte podría esperar, al igual que en los cuentos interminables, circulares, de Schezrezada, y de toda gran literatura, la cual es una forma de “distracer” a la

muerte, de prolongar la vida y aplazar el final. Sus escritos son “tumbas anticipadas” de sí mismo, pero también “escudos escripturales”, ya que se refieren a condiciones mínimas de vida, en la medida en que son exploraciones literarias intensas. Pero también en la medida en que solo se refieren a él mismo, y a *nada más*; son *Cuadernos* de “nada”. Corresponden a un hombre que no sabe cuándo terminará su “exilio”, es decir, la guerra. Y, sin embargo, escribe y piensa en el futuro. El hecho de hacer “pública” su vida tiene que ver con un sentimiento profundo de no ser para el presente, sino de instalarse en el porvenir, esto es, de considerar el presente como un pasado del que ya se ha desprendido en función de lo que ese yo está por ser. Desprenderse del pasado y del presente es lo que explica la “publicidad” de la vida de Sartre. “Todo se desprende de mí y doy todo a todos, ya que me encuentro desprendido de todo” (Sartre, 2010: 235). Una especie de soledad que explica a su vez cierto orgullo de ser una conciencia que soporta el mundo, una conciencia absoluta. Un orgullo de nada.

Además, los *Cuadernos* están dirigidos a alguien, al “Castor” —así es como llama a Simone de Beauvoir desde los primeros momentos de su relación, dado su espíritu constructivo, laborioso, como los “castores”—, a sus amantes Wanda, Olga, y otros. La escritura deviene un elemento circular, íntimo, de unidad y reconocimiento. Son *Cuadernos* “avalados” por una lectura que los ha anticipado, de alguna manera, y que prefiguran lectores futuros. En la anticipación de la lectura, Sartre se siente amado, querido, aprobado en la existencia que está teniendo. “Todo lo que siento, lo analizo para otro en el momento en que le siento, sueño con utilizarlo aquí o allá” (Sartre, 2010, p.190). Sartre fue consciente de que no conocía a alguien más “público” que él, y que todo lo que pensaba, escribía, lo hacía para convencer a alguien, para poder persuadir o ser refutado. Razona de forma “retórica”. De cualquier manera que se les quiera tomar, tiene conciencia de que ha estado escribiendo en un “espíritu público”. De hecho, llega a sostener que si no es por el aval —ser comprendido, sostenido, aprobado—, por las cartas que el Castor le enviaba, el coraje y el “gusto” por enfrentar la guerra se le hubieran venido abajo; en esos momentos las cartas iban y venían en una semana aproximadamente. Sin ello, iría a la deriva. Solamente sus sensaciones, y el “gusto íntimo de su cuerpo”, serían elementos incomunicables en esta escritura íntima y por correspondencia.

En *Les Mots* encontramos ya esta confesión sobre el sentido de la escritura para los demás: escribir es “aumentar en una perla el collar de las Musas, dejar a la posteridad el recuerdo de una vida ejemplar, defender a la gente contra sí misma y contra sus enemigos, atraer sobre los hombres mediante una Misa solemne la bendición del cielo. La idea me llegaba en la medida en que escribía para ser leído” (Sartre, 2010, 98). A los nueve años Sartre se consideraba el salvador de los demás, ya que él era los demás. Salvándose a través de la obra salvaba a los demás: “El mundo usaba de mí para hacerse palabra” (Sartre, 2010, p.118). Mucho antes de que tuviera contacto con el psicoanálisis Sartre entendía que “algo” era lo que hablaba en él, haciéndolo sentir con una voz doble, tal como le llegó a confesar a su madre: “Eso habla en mi cabeza”.

Aprendiendo el mundo por medio del lenguaje llegó a considerar el lenguaje como el mundo; una forma de poder asirlo, haciendo que las palabras penetraran en las cosas. Una manera de contener su tiempo, su fluidez, de enriquecer el universo mostrando esencialmente sus contenidos. Monumentos verdaderos: “Terrorista, solo apuntaba a su ser: lo constituiría por el lenguaje; retórico, no amaba más que las palabras: vestiría las catedrales de palabras bajo el ojo azul de la palabra cielo” (Sartre, 2010, p.99).

Es decir, Sartre no formó parte de los pensadores a quienes la escritura ayudaba en sus pensamientos o ideas. Todo lo que escribía lo había pensado, de forma que los *Cuadernos* formaban parte de la organización y del razonamiento de sus ideas. Un pensamiento íntimo separado de su expresión, distinto a ella, transformado en ella, cuando ocurría. De ahí que detectara una ambigüedad ingenua del diario: “¿Es necesario pensar escribiendo o escribir lo que uno piensa?” (Sartre, 2010, p.191). Lo primero le parece forzado y deviene no sincero. Por lo segundo, el pensamiento pierde la organicidad que constituye su intimidad. De ahí que únicamente viera en los *Cuadernos* dos utilidades: servir de “memento” (recuerdo), y presentar al lado del pensamiento, su historia. Pero también se da cuenta de que, en la medida en que solo hablan de él, él es el objeto inmediato, sucesiva y simultáneamente de la conjugación de varios métodos de indagación —los que ha aprendido, los que conoce—, de forma que, cartesianamente, podría verlos en acción en sí mismo para determinar qué se puede obtener de estos, que tan útiles y eficaces son en el conocimiento

de sí mismo en la situación de guerra. Se refiere, sin duda, a los conocimientos que tenía de psicoanálisis, psicología, fenomenología, sociología marxista o “marxisante”, como le decía. No estuvo seguro de que esa empresa, particularmente metódica a través de esas disciplinas, le resultara de mucho interés.⁷ Conjunto de métodos con los cuales intentó dibujar su rostro, sobre todo en la posibilidad de conocerse a sí mismo a partir de un concepto de conciencia como la no coincidencia de sí mismo, es decir, como “una nada íntima”. Los fundamentos de ello los encontramos en el tema del “para-sí” de *El ser y la nada*. La conciencia, esa que habrá de discurrir irónica, cómica, sarcásticamente, es decir, oblicuamente en sus escritos autobiográficos, que siempre se mantendrá distante de sí misma, sin sustancia, sin naturaleza, constantemente amenazada por la falsa fe y, por lo mismo, volcada hacia lo posible, estableciendo proyectos originales.

Es a partir de una concepción de la conciencia como esta que será capaz de formular un “psicoanálisis existencial”, a contracorriente del freudiano en la medida en que para este importa deterministamente el pasado, a la vez que suprime el futuro. Sartre habría fundado una “hermenéutica del futuro”, el “proyecto futurizante de sí mismo”; habría fundado, en términos de Antonio Machado, al “futurista incurable”. Tal hermenéutica será puesta a prueba en las obras dedicadas a *Baudelaire* (1946), *Saint Genet* (1952) y las páginas que dedica a Mallarmé. Ensayos existencialistas biográficos. En los *Cuadernos* Sartre inicia el desarrollo de una filosofía, una

7. Bernard-Henri Lévy ha sido de la idea que los *Cuadernos* pueden leerse “como un comentario extasiado del *Diario* [de André Gide], publicado en otoño de 1939, que Simone de Beauvoir se apresuró a enviarle al cuartel” (Levy, 2001, p.96). Sin duda que es una expresión poco acertada, se podría decir, ya que existen mucho más elementos importantes, como es nuestro intento mostrar. Por lo demás, el “nuevo filósofo francés” hace un recuento de la forma en que ciertas actitudes eran comunes entre Sartre y Gide, sin duda una influencia dominante en el tiempo del “primer Sartre”. No haber tenido un estilo definido pareciera ser el común denominador de varios de los intelectuales de la primera mitad del siglo XX en Francia, lo que ya, de alguna manera, resulta ser un estilo vanguardista, como lo demostrará la generación siguiente: “lenguaje de imitación, las combinaciones de citas”. Sartre a veces escribe como “Joyce, otras como La Rochefoucauld, Bossuet, Chateaubriand o Pascal, otras como Dos Passos y otras como Malraux” (Lévy, 2001, p.112). En la obra de Sartre existen “plagios (Diderot, Descartes, Condillac, Racine o Baudelaire), los intentos de nueva lectura (Proust), los préstamos verdaderos, las rimas falsas, los tópicos disfrazados, los fragmentos de estribillos y canciones, los empalmes, las parodias, los versos al revés, las reminiscencias más o menos confesadas, todo el arcoíris, la cascada de plagios y visiones que salpican [...]” (Lévy, 2001, p.111). Por ello se pregunta: “Se puede llamar estilo cuando sectores enteros de la literatura mundial surcan el libro como buques fantasma?” (Lévy, 2001, p.112). En fin, estos escritores iniciales son “atracadores, acaparadores, cambalacheros de obras ajenas, saqueadores de tumbas literarias y de ruinas, devoradores de papel, chupadores de sangre literaria, caníbales” (Lévy, 2001, p.113). De ahí que el acto de escribir sea un “primer crimen”, cuando el joven escritor comienza a hacer su sitio en una palabra y espacios “tomados” por otros, los que le anteceden.

descripción de las “estructuras profundas de la conciencia”, transformándose, poco a poco, en una “filosofía de la voluntad”, lo que lo lleva a una de la libertad. Todo ello mientras describe la cotidianidad del “mundo de la guerra”. Lo abstracto y lo concreto ligados: la “pintura de lo cotidiano”, la reflexión conceptual, la descripción fenomenológica y la problemática moral.⁸

Los *Cuadernos* son una “forma filosófica” de pensamiento escindido, un enclave interno del yo. Una reformulación del yo que se fractura y escinde en el diario, como el que escribe y es descrito a la vez, y como una acción natural de la conciencia de sí. El distanciamiento de sí de la conciencia es puesto a prueba; se trata de un ensayo filosófico sobre sí mismo, un “pequeño tratado de filosofía”. Los planos de ese desdoblamiento son: el agente (el yo que vive); el observador de sí; el que escribe; el que es capturado en el instante en vías de escribir, sin olvidar la estrategia a largo plazo. El diario es una forma filosófica y una experiencia del pensamiento dividido, un “palacio de espejos”.⁹ En los *Cuadernos* Sartre da inicio al desarrollo de temas sobre la conciencia, la nada, la voluntad, o su ausencia; es tanto una historia de las ideas como un “laboratorio de ensayo de un pensamiento filosófico”. Tales indagaciones filosóficas habrán de protegerlo de las melancolías, las morosidades y tristezas de la guerra. La vida y la filosofía siendo uno. Es la vida la que destila a la filosofía, le sirve de materia reflexiva, de estímulo: es la vida concreta del soldado Sartre la que le sirve para las elaboraciones abstractas del pensador Sartre.

El examen conceptual se nutre de la experiencia concreta, de las situaciones de guerra, de los “acólitos” —sus compañeros de tropa más cercanos— que le rodean y sus personalidades, del tema de la ausencia, de la apropiación, de la intersubjetividad militar, incluso de sus relaciones con las mujeres que había dejado en París. Gracias a sus *Cuadernos* es capaz de alejarse de sí mismo, de tenerse como objeto y distanciarse

8. Sin duda que este fue uno de los aspectos decisivos del existencialismo que alimentaron el programa del grupo Hiperión para desarrollar una filosofía de lo “mexicano”; una ontología del presente que tuviera a la existencia, y sus experiencias, como fuente del desarrollo de conceptos. El existencialismo entendido como una “filosofía de lo concreto” capaz de “iluminar racionalmente la circunstancia histórica que nos ha tocado vivir, esclarecer el mundo en torno, para comprendernos en él” (Olea, 2023, p.21).

9. Resulta notable que los *Cuadernos de la Guerra* no figuren como obra filosófica de Sartre, que incluso en las librerías o bibliotecas se les encuentren en las secciones de Historia y no de Filosofía.

lo suficiente, separarse de sí, adquirir una exterioridad en relación con su vida para poder entenderse en los contextos en los que figura, así como en los procesos y progresos conceptuales que definirán su filosofía. Algunos especialistas consideran que, al lado de *La náusea*, los *Cuadernos* es lo mejor de su prosa,¹⁰ ahí donde su escritura va al ritmo de sus pensamientos, “el pulso de las oraciones sigue excitantemente el ritmo del pensamiento” (Hayman, 1987, p.27).

Por ello, no constituyen un texto totalmente íntimo, además de que su tono llega a ser irónico, sarcástico, paródico, burlesco en ocasiones, hasta inventivo, como las páginas dedicadas a mostrarle al psicoanálisis su falta de atención y profundidad en el estudio del “ano” o de los “agujeros”, en general, en donde observa una situación pre-sexual vinculada a la miseria, la guerra, el dinero, la nada, lo infinito, la angustia. Reconoce el interés del psicoanálisis por la etapa anal, la atracción de los niños por hundirse el dedo en el ano, así como dar y recibir costras fecales. Placeres fecales. O las ecuanímes referencias a las prácticas homosexuales, incluso pederastas, de sus compañeros de tropa. Sartre, en lo que es considerado como parte de su estilo, buscó entender la condición humana a partir de nociones que no tuvieron mucho desarrollo que digamos, pero que, para entonces, le eran suficientes, como la de “babosidad pegajosa”¹¹ para referirse a la proximidad entre dos seres humanos (“viscosidad”), y como forma de resistencia a lo que existe detrás del mundo. Categoría existencial bajo la cual se comprende un algo que se siente con angustia, miedo, disgusto: “Nosotros: posible humillación de nosotros mismos en una delgadez pegajosa” (Sartre, 2010, p.148). Se trata del entendimiento de una posibilidad de nosotros mismos que todavía no comprendemos; temas que ya había tocado en *La náusea*¹² y que desarrolla en *El ser y la*

10. Octavio Paz consideró que lo mejor de su prosa estaba en esos “ensayos hermenéuticos” dedicados a Jean Genet (*San Genet, comediante y mártir*, 1952) y Gustave Flaubert (*El idiota de la familia*, 1972), además de que no lo consideró el gran pensador de la primera mitad del siglo XX, lugar reservado a Paul Valéry.

11. Paz emparejará la noción de “nada” con la de “ninguneo”.

12. Bernard-Henri Lévy señala la influencia de Louis-Ferdinand de Céline en esta “obsesión por lo blando, lo viscoso”, tan importante en la “erótica sartreana”, pero también en su metafísica (Lévy, 2001, p.110). *La náusea* tiene como epígrafe inicial una frase de Céline “Es un joven sin importancia colectiva, es justamente un individuo”. Existe un parecido “alucinante” entre ambos “sistemas metafóricos”, del cual, señala Lévy, no existe un estudio meticuloso. De las dos “escuelas de violencia” de los años treinta del siglo XX, el surrealismo y Céline, Sartre se atuvo al segundo.

nada, capítulo III, apartado “Cualidad y cantidad, potencialidad, utensilidad”. “La cualidad es la indicación de lo que nosotros no somos y del modo de ser que nos es negado” (Sartre, 1993, p.217). Gracias a la viscosidad es posible comprender la forma en que los seres humanos se dirigen a sí mismos, la posibilidad que tienen para juntarse y orientarse entre sí, de volver a sí: viscosidad, elasticidad.

Iris Murdoch ha visto en esta cualidad una forma de representar lo más profundo de la conciencia, su región más “pantanosa”, que es la que impide al sujeto actuar libremente y en donde se limita a reproducir los valores condicionantes de la sociedad, fundamentalmente burguesa. Lo “viscoso” o la “viscosidad” es, a su vez, una forma de describir la cualidad o textura fluida de la conciencia; ello ilustra “el insensible desorden de lo ‘interior’ en contraste con la clara y limpia, efectiva, naturaleza visible de nuestros compromisos y elecciones” (Murdoch, 1992: 154). Esta “interioridad” está desprovista de conocimientos y espíritu; es “un compañero de viaje contingente del alma libre”. La conciencia interior es algo comparativamente inerte que resiste al movimiento vivo, libre y puro de la elección moral. Esta vida interior, complejo “revuelto aburrido pegajoso sin libertad” es asociado a la “mala fe”, al fracaso del reflexionar, a la aceptación sin espíritu de los hábitos, a los valores y convencionalismos burgueses. Material interior insensible, “pegajoso” sobre el cual debe levantarse un pensamiento verdadero, genuino, auténtico, capaz de mirar por encima, por delante, actuar y probarse en la acción. Para indicar esto Sartre recurre al concepto marxista de “praxis”, el cual habrá de desarrollar en su *Crítica de la razón dialéctica* (1960). Murdoch no duda en señalar que este aspecto del planteamiento de la acción, la praxis, la existencia de un flujo indeterminado de la conciencia y la necesidad de salir de este para acceder a la acción moral, por ejemplo, resultan ser nociones precursoras de una de las versiones más populares del estructuralismo: “El pensamiento estructuralista contiene una versión estetizada de este concepto, solo la gente ordinaria (el nuevo ‘proletariado’) es inerte (tal como la vieja aburrida burguesía), y el frente de batalla es la lingüística, el patio de juego de los escritores creativos poetizados y pensadores” (Murdoch, 1992, p.156).

Para desarrollar una “escritura de la guerra” Sartre no solamente tuvo que haberla vivido desde niño, sino haber llenado su imaginación con libros sombríos, oscuros, “rudos”, que hablaban de la crueldad, la miseria

y la muerte; atrocidades de la guerra que contribuyeron a moderar su optimismo y a tomar conciencia de lo que estaba viviendo, rasgos que quedarán recogidos en sus diarios como un síntoma, testimonios que, así hayan sido de “cualquier cosa”, habrán de tener un valor histórico, además de que le hablarán, a pesar de todo, de una “vida plena”. Es consciente de que se trata de un testimonio “válido para millones de hombres”. Es un “testimonio *mediocre* y por lo mismo *general*”. Sartre entiende que nada puede “sobrar” en su testimonio y que forma parte de un momento de la guerra, así sean las poéticas contemplaciones que llega a tener de los días fríos —al igual que De Beauvoir en París, o en las montañas nevadas—, o de los rayos de la aurora que se destilaban por las habitaciones donde dormía, o los cielos de un azul profundo cuya poesía se veía interrumpida frecuentemente por el vuelo de los aviones nazis. En la guerra también existe la “vida plena”, a manera de momento absoluto.

De cualquier manera, consideró sus *Cuadernos* como “paganos”, en contraposición al *Diario* de Gide, en el que le parecía encontrar un sentido religioso, a la par que lo ponían en cuestión. Mantuvo la ilusión de que al escribir los acontecimientos los dejaba atrás. Tenían la función de hacer fluir su ser presente en el pasado y, por lo tanto, hacer más soportable el “tiempo de la guerra”. Estaba seguro de que no siempre iba a ocurrir ello, pero le parecía que ya el hecho de conferirles ese sentido le permitía explorar las posibilidades de su libertad puesta en juego por la guerra. Sus *Cuadernos* son “líneas” de un “cambio posible”. Pero también estuvo convencido de que formaban parte de la vocación de ser escritor, y que ello le otorgó un sentido o finalidad a su vida, legitimándola aun en la guerra. Desde muy joven tuvo esta convicción y se propuso realizarla, ya que consideraba que en ella estaba haciendo posible a la Humanidad en lo que a él le correspondía: “mantenerse libre para realizar en sí y para sí la idea concreta del gran hombre” (Sartre, 2010, p.357). Ser libre-para-su-destino. Algo extremadamente posible en la medida en que se consideraba una “nada” capaz de realizar lo que le había tocado en suerte, muy definida por las circunstancias. Producir obras de arte era el único fin que pudiera tener una existencia considerada como “absurda”, las cuales se le escapaban irremediabilmente. Justificación de cualquier manera imperfecta. Salvo en un momento en que, tanto Simone como él, padecieron el vértigo de una “conciencia desnuda e instantánea”, que los llevó a sentir con

“violencia y pureza” el sentimiento que los unía, pudo dudar de esta utilidad del arte para la vida, la cual recupera cuando *La náusea* se publica en 1937.

Es el proyecto de la obra el que asegura el futuro. La vida entendida como un “cuadro” cuyo bosquejo se puede diseñar desde la infancia, y que se va completando a medida que se vive. El cuadro de la vida. La vida como un todo frente a sus partes, pero que se va realizando en cada una de ellas. Es la vida el cuadro, mientras que los instantes que se viven son la figura en su interior. El tiempo es la realización de las figuras, formas, colores, trazos en ese fondo que es la vida. “La vida es una composición en roseta donde el fin se reúne con el comienzo” (Sartre, 2010, p.362). Es la edad madura la que confiere sentido a la infancia y la adolescencia. Nuevamente, es el privilegio de la visión desde el futuro la que otorga sentido al pasado, incluso al presente que se vive, como si se estuviera en el interior de una biografía de cuyos trazos generales ya se tiene un bosquejo. Cada instante tiene sentido en función del por-venir, del instante que sigue.

Todo presente es comprensible a partir del futuro que se puede figurar a partir de él. La vida adquiere sentido por el reencuentro de cada uno de sus fines con sus orígenes, con el comienzo. Vida proyectada no “temáticamente”. Sartre recuerda que a ello Heidegger le llamaba “comprensión preontológica”, una forma de asegurarse un “destino”, el cual Sartre refuerza en los tiempos de la guerra, comprendiendo que cada etapa de su vida llega de manera mística y que está ahí como “fuente de experiencia” y “progreso”. Podrá decir, en un estilo nietzscheano, que ha tenido todo lo que ha querido, si bien no en la forma en que lo quiso. Vivir la vida de manera que pueda ser entendida desde el futuro a manera de una biografía, es decir, desde la posibilidad de un fin o modelo —Sartre admiraba a grandes escritores románticos como Shelley, Byron o Wagner, que fungían como sus modelos de escritor y realización humana, en general—. Buscaba tener entonces una “bella vida”. Se atenía a una especie de “ilusión biográfica” en la que creía que una vida vivida “puede parecerse a una vida contada” (Sartre, 2010, p.363).

También buscaba ser un “hombre bien”. Sartre se había visto envuelto en cuestiones morales en las que el bien está en función de una vida “bella”. Una moral que no se distinguía de la metafísica. El ser moral comportaba una actitud hacia sí mismo de superación, de “modificación total”

de la vida que la hiciera pasar a un “estado de mayor valor existencial”. Aun y cuando en los *Cuadernos* no se encuentra tal noción plenamente desarrollada, Sartre reconoce que ya la intuía o presentía. Ser moral equivale a adquirir una más alta dignidad en “el orden del ser”; acceder a una “dignidad más alta” en vías, incluso, de “lo absoluto”. Sartre se sumaba de esta manera a la búsqueda de lo absoluto que también era emprendida en el dominio de las vanguardias, el surrealismo, por ejemplo, ahí donde las relaciones inmediatas del espíritu con los objetos, la percepción, la intuición son absolutas, incuestionables: “No podía disfrutar de un paisaje o del cielo si no pensaba que era absolutamente tal como lo veía” (Sartre, 2010, p.367). La percepción como un acto sagrado, la comunicación “de dos sustancias absolutas, la cosa y mi alma”. A ello vincula Sartre igualmente rasgos de su estilo literario, en la abundancia de adverbios, o en la multiplicación de los “hay”.¹³

LA MIRADA DE LA MUERTE

En la experiencia de Semprún se encuentra el exilio, la clandestinidad, la tortura, la resistencia, el confinamiento, la clausura, el dolor, el duelo. Frente a ello, la palabra funciona como una patria nómada, y como lo necesario: es el límite de la experiencia que no deja resumirse del todo, como lo que separa de esta pero que a la vez asume de manera intensa. En las primeras líneas de *L'écriture et la vie* (1994)¹⁴ Semprún parte de la mirada de horror del otro para entender la suya. Son las primeras miradas que los aliados arrojan sobre Buchenwald, el campo de concentración donde estuvo confinado desde que fue apresado y torturado en 1943, y hasta su liberación en 1945 por las tropas del general estadounidense Patton. Sin haber tenido la oportunidad durante dos años de ver su rostro y su mirada en un espejo, lo primero que encuentra en los demás es el rostro del horror de ellos, el cual le sirve de espejo para entender lo que ha vivido.

13. La tesis de doctorado del gran crítico cultural norteamericano Fredric Jameson está dedicada a un análisis profundo del estilo de Sartre: *Sartre: Origins of a Style* (1961).

14. Obra a la mitad de su producción literaria. Ya antes había publicado *Le grand voyage* (1963); *L'évanouissement* (1967); *La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969); *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977); *Quel beau dimanche!* (1980); *L'algarabie* (1981); *La montagne blanche* (1986); *Netchaïev est de retour* (1987); *Federico Sánchez vous salue bien* (1993).

Una mirada circular que no sale de su petrificación: ellos ven con horror lo que ha quedado de un cuerpo maltrecho, débil, encogido, esquelético, mientras él mira ese horror, el cual, a su vez, intensifica su apariencia horripilante. Ve el horror que genera, comprendiéndolo e intensificándolo. Espejo vivo que podría ampliarse hasta alcanzar lo no visto, aunque presentado en la reacción que tienen los libertadores al verlo. Mirada que los intriga: “Es el horror de mi mirada el que acrecienta el suyo, horrorizado” (Semprún, 1994, p.14).

Lo fundamental, lo esencial que recuperará de las experiencias tenidas en los campos de concentración, las atrocidades de los nazis en contra de los judíos, habrá de resumirla en la experiencia del horror, en haber aproximado lo humano a los confines de inhumanidad, de lo imposible que ocurriera en algún momento: la muerte serial, gratuita, contundente, de seis millones de judíos. El Mal, la “banalidad del Mal”, tan bien descrita por Hannah Arendt a propósito del juicio del carnicero enjuiciado en Jerusalem en su libro *Eichmann in Jerusalem* (1963). Genocidio del que todavía Europa no se repone completamente, mientras que existen alemanes que siguen cargando con esa culpa. Detrás del horror se encuentra el Mal como esencia de esas muertes trágicas, y vinculada al ejercicio de la libertad. De ahí que debamos esperar una indagación “densa” de ello. El horror debe su existencia al Mal, y la escritura, tanto de Sartre como de Semprún, es el paso ineludible del dolor al conocimiento.

Parte del horror que Semprún ve en la mirada de los otros tiene que ver con su suposición de que, al no haber muerto, ha atravesado la muerte; es un sobreviviente, un fantasma que ha vuelto a la vida, en suma, de haber sido su testigo. Tal es lo que su rostro revela, tal es lo que causa horror en los demás: es el testimonio del rostro de la muerte, visible en los rasgos cadavéricos, en las marcas del hambre, el dolor, la soledad, la tortura, el aislamiento, el anhelo o sueño profundo en el que se convirtió la vida a partir de esa condición: un rostro que volverá a Semprún con cada recuerdo. Pero este descubrimiento de sí mismo en la mirada del otro es más profunda, como señala Sartre: “La mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer, lo esculpe, lo produce como es, lo ve como yo no lo veré jamás. El prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy. Me hace ser y, por eso mismo, me posee, y esta posesión no es nada más que la conciencia de poseerme” (1993, p.389).

El escritor ha sobrevivido a la muerte como si la hubiera recorrido y hubiera regresado transformado por ella. Semprún recorrió el espacio de la muerte, sus rutas, de un lado a otro, extraviándose, reencontrándose frente a la inmensidad por donde “corre la ausencia”. Lo que horroriza a quienes lo ven es el estar frente a un “fantasma”, alguien transformado por la muerte sin que haya muerto, pero que le ha dejado su rostro o huella. Su muerte y la de los que murieron a su alrededor. Lo que ven los soldados estadounidenses al liberar a los prisioneros de los campos de concentración es el rostro infinito de la muerte en cada uno de ellos, de ahí que el relato que pudiera hacerse de ella resulte igualmente interminable. Es este recorrido el que permanece como lo único verdadero, la única realidad pensante, al grado de hacer de él el sueño de una vida, como si se hubiera convertido en una entidad fantasmal que pensara en “encarnar” nuevamente en el futuro. No solo la vida quedó muerta temporalmente, no solo su historia quedó suspendida al borde del abismo, casi fatalmente, sino que el paso por la muerte convirtió a Semprún en una “entidad de ausencias”, se podría decir, en un deseo de volver a ser, de “encarnar en el futuro”, cuando vuelva al curso normal de la vida, cuando salga del vacío y el silencio anidados en su cuerpo atormentado. Aun y cuando el momento de la liberación ha comenzado a traerlo al vivir nuevamente, no deja de entender que, en la mirada de los demás, ha quedado fija la visión horripilante de la guerra que lo tiene como a uno de sus acontecimientos.

Es el mismo horror que testimonió Louis-Ferdinand Céline, aunque no lo vio reflejado en otra mirada que no fuera la suya, la cual contiene el panorama directo de la destrucción y la muerte, del desmembramiento de los cuerpos hundidos en el barro, devorados por las ratas, conservado no solo en la mirada sino en el ruido infernal de los obuses, que lo acompañará desde entonces, derruyendo los esfuerzos por pensar, o intentar hilar una idea tras otra, pero, sobre todo, de hacer algo con ese horror: “He aprendido a hacer música, a dormir, a perdonar, y, como veis, también a hacer bella literatura, con trocitos de horror arrancados al ruido que ya no se acabará nunca” (Céline, 2023, p.25).

La mirada de Semprún pudo contemplar la muerte en la mirada de los que se sabían condenados a ella; la captó. Fue el testigo silente de ese paso sensible por el camino de la muerte sin retorno. Mirada cegada por la

muerte. Mirada a fin de cuentas fraternal, de camaradería, como si todos los condenados estuvieran compartiendo la muerte, como si fuera un pan, un signo de fraternidad. La muerte como la “substancia” de las relaciones humanas. Centro de una fraternidad momentánea, pero aun así posible; el “signo de pertenencia a la comunidad de los vivos”. Experiencia colectiva de la muerte: compasión. Un ser que se define por su relación con el otro “en la muerte que avanza”. Signo de solidaridad profundo, inmediato y transparente. Muerte que va madurando en cada uno, que va ganando como un “mal luminoso”, “como una luz aguda que nos devora” (Semprún, 1994, p.39). Una cita de un poema de Keats motiva estas consideraciones sobre el horror en la mirada de los demás: “There was a listening fear in her regard/ As if calamity had but begun”. La asociación entre la mirada y la escucha resulta del todo utilizable por Semprún cuando decida asumir la “forma musical” para estructurar su narrativa del horror.

La muerte fue el único lazo de solidaridad que fue posible desarrollar en el campo de concentración, de tal suerte que la única diferencia que se establecía entre los cautivos era la distancia que tenían que recorrer para encontrarla, el tiempo en relación con ella. Las otras miradas que Semprún resume tienen que ver, evidentemente, con las de los nazis, las cuales nunca se cruzaban con la de los prisioneros. Siempre distantes, ajenas, arrogantes, recortándose, como en una escena cinematográfica, contra el fondo del humo mortecino y pestilente de los crematorios, mientras que la mirada de quienes estaban presos lo hacía sentir en una “comunidad del morir”, como punto de solidaridad extrema y compasión, cargada de “pena inquieta, mortificada”, que significará para Semprún un reenvío a la vida, al “loco deseo de durar, de sobrevivir: de sobrevivirle”, a la voluntad “feroz” de lograrlo. El suceso central de la experiencia en los campos de concentración es la muerte, pero bajo la forma moderna de industrialización del crimen, cometido de manera masiva. No era el morir lo que resultaba “angustiante”, considera Semprún, sino el hecho de tener conciencia de que la vida se hubiera convertido en un sueño, que estuviera en otra parte, de considerarse un ser viviente pero sin vida, habiéndose detenido el tiempo, creándose una ruptura con todo lo sido, como ocurrió con Sartre. Estar vivo y no vivir; tener que suponer que la vida había hecho una pausa o que quizá, en el peor de los casos, nunca

volviera a ser vivida. La vida convertida en un sueño desde el punto de vista de un muerto en vida.

Si lo fundamental de la guerra es el horror, y este solo es concebible a partir del Mal, el “mal radical” (*Radikal böse*), como llamaban los nazis a la voluntad del exterminio judío, el tema acabará relacionándose en Semprún con el de la libertad. Si existe el mal es porque la libertad es posible. De entre los autores a los que tiene acceso, mientras se encontraba “concentrado”, se encuentran Nietzsche, Hegel y Schelling,¹⁵ cuyo libro sobre la libertad lo impacta, queriendo encontrar en él, junto a *La Religión en los límites de la simple razón*, de Kant, algunas de las claves que expliquen la existencia del mal en la condición humana. Semprún recupera la idea de Schelling en el sentido de que sin la exploración de esta parte “oscura”, tenebrosa, previa, la criatura humana no tendría realidad: “Esta parte le es consustancial y viene a él en la acción” (Semprún, 1994, p.88).¹⁶ El Mal resulta ser una de las posibilidades de la libertad constitutiva de la humanidad del hombre. Es en la libertad donde se enraízan tanto lo humano como lo inhumano.¹⁷ Experiencia del Mal que se vive como la experiencia de la muerte, solo que la diferencia, en el caso de Semprún, es que esa experiencia fue vivida de manera colectiva, fraternal, como fundante del “ser-colectivo”, como se ha indicado. La consistencia que

15. Ya había leído, en 1943, *El ser y la nada* de Sartre, así como, dice, su generación se sabía de memoria *La náusea*. Resulta muy interesante observar cómo Freud obtiene de Schelling una de las definiciones de lo “ominoso” (das Unheimliche), muy convincente para él, como aquello que “estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1979a, 225).

16. De ahí las dudas que, por ejemplo, Stefan Zweig, otro testigo notable de las guerras mundiales europeas del siglo XX, presente en su relato “Los ojos del hermano eterno”, al buscar recuperar la “inactividad”, algo imposible sin duda, fundamentada en las filosofías orientales, como principio de la existencia humana, y como forma de entendimiento del acto mismo, frente al carácter destructor de la acción en Occidente. “¿Cómo se puede actuar sin atentar contra el destino de los hombres?”, señala el personaje central del relato (Zweig, 2018, p.288). ¿Cómo poder dejar de intervenir en el destino humano?, tal es la cuestión. La experiencia del dolor, de la muerte vista en ojos ajenos, del sufrimiento hasta el punto de morir, hacen que el protagonista elija un camino de paz, armonía, fuera de toda culpa y responsabilidad. La conclusión es inevitable, “el no actuar es actuar”, y solo renunciando a la voluntad, obedeciendo en lugar de ejercer la libertad, sirviendo, se estará en condiciones de evitar hacer el mal. Una manera de ser olvidado por los demás, de pasar inadvertido, y de que la culpa se diluya entre a los que pertenece, que, al final no sea de nadie, o que sea de todos, menos de él, de manera individual. El personaje de Zweig termina siendo un siervo que atiende los perros del Rey.

17. A una conclusión similar llega De Beauvoir cuando sostuvo, en su *Diario*, justo en el momento en que se sentía sin “vida interior” y sin que nada le pudiera interesar en su entorno, sin ninguna alegría, sin ninguna imagen viva, en una tensión al vacío, “intensamente displacentera”, sobre un fondo de depresión al “borde de las lágrimas”, y asimilando la atmósfera de guerra por la presencia invisible de los alemanes en París, a las descritas por Kafka en *El proceso* y *El castillo*, que la “guerra es un destino que uno va creando por una mezcla de fatalidad interior y de libertad desquiciada” (Beauvoir, 1990, p.266).

adquiere al final de esta, luego de los años recluso en la “fábrica” de la muerte, es la de un “fantasma” que oscila, en su memoria, entre vacíos y ausencias, entre los seres que conoció y ya no están.

Son muchas las dudas que ocurren a la hora de pensar en el relato de esta experiencia liminal, en la que la vida es puesta al límite. En primer lugar, si es posible contarla toda, ya que pudieran ser intraducibles ciertas imágenes o momentos, como la contemplación triste del humo que salía de las chimeneas, producto de la incineración de los cuerpos, razón por la cual las aves habían emigrado de esa región y cuyo retorno celebrará Semprún como si se tratara del sonido de un arcoíris o de un canto celestial. El poeta tiene la impresión de que se necesitaría una eternidad para describir esas volutas de humo y los acontecimientos conexos. No es que esos sucesos sean indecibles, sino que su densidad solo puede ser formulada en un “artificio artístico”, en un espacio de creación o “recreación”: “Solamente el artificio de un relato controlado alcanzará a transmitir parcialmente la verdad del testimonio” (Semprún, 1994, p.26). Existe un optimismo en la posibilidad de no quedar confinados en el silencio y poder decirlo todo, en algún momento, y porque el lenguaje lo contiene todo. Para Semprún es posible contarlo todo. La realidad está ahí disponible, la palabra a la mano, o a la boca. Solo hay que dejarse “llevar”.

En este sentido, se puede nombrar la más terrible crueldad, el mal, hasta el amor más loco; se puede decir o nombrar a Dios, que ya es mucho decir. Todo es cuestión de pensar la experiencia, de tener el tiempo (detener) y tener el coraje de hacerlo, quizá logrando un texto iluminado —como el de los místicos y sus experiencias de arrobos y éxtasis—, interminable, infinito, esto es, puesto en la clave de lo artístico o ficcional. Un relato interminable, infinito es, a fin de cuentas, un relato, pero sobre una misma materia, la muerte, el horror, el mal, la realidad, tantas veces reinterpretada. Aunque así formulado, y en un sentido amplio, ese relato se ha continuado por miles de historias hasta nuestros días, sin que sepamos muy bien cuándo se inició o si forma parte de las condiciones del decir humano, como muchas suposiciones sobre el origen del lenguaje sostienen, la de Rousseau es una de ellas. El lenguaje de la muerte circunnavega, atraviesa la condición humana en cada uno de sus pliegues y repliegues: estructura y prolonga la condición del decir y vivir. No hay

vida sin muerte, y es ella la que hace posible el lenguaje, gracias al cual no podemos dejar de deberle algo. Es la ficción la que está puesta al servicio de la realidad (Ferrerí, 2022, p.110) en este sentido. Aquí, la escritura debe adelantarse a las suposiciones de la historia, a las figuraciones temporales en las que el trazo causal reduce la intensidad desastrosa de las catástrofes instantáneas.

De lo anterior se desprende la idea de que se necesitan muchas vidas para contar la muerte hasta el final, tarea infinita, generación tras generación, sin que pueda ponerse punto final. El que pueda hacerlo estará ya muerto. Es sobre la muerte como el relato se extiende hasta el infinito. A cada muerte, una palabra más; palabra en acecho, además de que cada muerte es singular, y su relato debe contar la recuperación de la vida del que ha muerto, lo que tiene como límite a la memoria misma. Vivir la muerte de los demás; tener la oportunidad de contarla, de haber estado ahí para saber de ella. Bajo esta perspectiva, no dejaríamos de escuchar en el otro, en ese diálogo hasta el infinito, la forma en que su decir va contando su muerte: cada palabra recibida es un instante menos que se aleja con la respiración, con el gesto que libra al espíritu en las alas del lenguaje. A través de la escucha, sobre todo, es como nos damos cuenta de la muerte, que tiene al lenguaje como su diagnóstico.

También una muerte que Semprún verá reencarnada en los cuerpos famélicos del campo de concentración, nutriéndose de la vida. Muerte que el lenguaje denuncia, pero que también busca renacer en cada cuerpo sometido a la vejación, a la tortura, el sufrimiento. A fin de cuentas entenderá, a partir del no entendimiento de los demás, de los que no llegaron a testimoniar lo que no pudieron vivir —los que llegaron después de fuera a la experiencia de la muerte en masa—, de que es el guardián de una especie de “memoria colectiva de la muerte”. Semprún se instala como el “residuo consciente de toda esa muerte”: “Una hebra individual del tejido impalpable de ese sudario. Polvo en la nube de ceniza de esa agonía. Una luz aún brillante del astro apagado de nuestros años muertos” (Semprún, 1994, p.161). Semprún avanzó en la muerte en compañía de otros, los suyos, con quienes la compartió fraternalmente. Relacionando tanto expresiones de Heidegger —de quien lamentará que nunca haya proferido una palabra de lamentación sobre la culpabilidad alemana— como de

Lévinas, sostuvo que fue un “Ser para la muerte con otros: los compañeros, los desconocidos, los semejantes, mis hermanos: el Otro, el prójimo” (Semprún, 1994, p.205).

Finalmente, buscando alcanzar los objetivos de una escritura del horror, Semprún escucha la propuesta de la música acompañada, libre, improvisada del jazz, como si su estructura fuera de las más sugerentes para el estilo de sus memorias. Música a la vez violenta y tierna, de una “rigurosa fantasía”. Solo de bajos, de trompetas o saxos, batería “tónica” que, de alguna manera, emula los ritmos de la sangre viva y que se encontraban en el “centro del universo que quería describir: del libro que quería escribir”. La música como materia “alimentadora”, “estructura formal imaginaria”. Ya desde el momento del confinamiento en el campo de concentración vivió varios momentos en los que cierta música clandestina estaba presente, los cuales estarán asociados a una libertad imaginativa. La memoria se encuentra relacionada con la coexistencia de música de jazz, de ahí que la forma de su reproducción pudiera estar vinculada a ella, sin dejar de lado la que “oficialmente” se hacía escuchar en los ritos ceremoniosos que el campo tenía: “La música, las diferentes músicas ritmarían el desarrollo del relato” (Semprún, 1994, p.209). Quizá una buena forma estructural musical haría posible “enjuagar” la verdad de la experiencia. “No me parecía insensato concebir una forma narrativa estructurada alrededor de algunos trozos de Mozart o de Louis Armstrong”. La necesidad de hacerlo pudiera justificarse desde el punto de la constitución de la memoria, de los elementos asociativos que intervienen en su diseño, de forma que acudiendo a ellos se pudiera recobrar esa verdad de la experiencia, a la vez que estaría atendiendo el objetivo comentado de que fuera la mejor entendida, como diciendo que nadie puede resistirse a escuchar una buena melodía, que para ello habría “oídos” aun y cuando el contenido fuera el horror, la “voz de la muerte”, la escucha “incansable y mortal de la voz de la muerte”.

A ello habría que añadir el sentido que la música ha tenido en la reflexión de las artes, de forma que a ella se atribuyen los elementos más espirituales, verdaderos, auténticos. Kant o Hegel consideraron la música como la más excelsa y superior de las artes. La idea musical como la mejor forma de contar y mover emociones. Solo ella podría ser capaz de contener los “contrastes brutales” de las experiencias sensoriales tenidas en el

campo de concentración. Frente a ello, las formas literarias pre-existentes serían insatisfactorias, demasiado abstractas o puras, quizá. Contrastes como la voz de los oficiales de la SS a las dos de la madrugada, obligando a que se levantaran los prisioneros, junto con las visiones del horror originadas por el fuego (la “flama naranja”) de los hornos crematorios, capaz de enceguecer la mirada. Solo una forma musical es capaz de dar cuenta de estas disonancias atroces, ya que “solo un grito viniendo del fondo de las entrañas, solo un silencio de muerte habría podido explicar el sufrimiento” (Semprún, 1994, p. 210). De cualquier manera, la escritura “musical” no haría sino volver más acuciosa la memoria, más detallada, de forma que su tormento no iba a terminar en ella.

De ahí que Semprún no sature la narración con una mera enumeración de hechos desastrosos, horripilantes, como fueron los acontecidos en los campos, sino que busca, como en la música, la presencia de la ficción o imaginación con el objeto de hacer más entendible el testimonio y superar tanto a la primera persona del relato como a la tercera. Hacer de la ficción un medio de esclarecimiento de la verdad que hiciera aparecer la “realidad” real; hacer posible la verdad. De cualquier manera, la tarea del escritor es la de combatir el olvido masivo de la historia, de “esa muerte”, a pesar de que, de manera individual, Semprún estuviera abogando por él mismo en razón de los malestares que le ocasionaba el recuerdo.

La escritura no iba a estar ahí para “sanar” el espíritu, como bien le hubiera gustado que aconteciera, sino para agravar su condición dañada, el sufrimiento y el dolor de los cuales no iba a ser posible desprenderse salvo bajo la condición del olvido. El malestar de la memoria no iba a desaparecer con la escritura, en la medida en que esta no estaría sino escarbando en el pozo y la voz profunda de la muerte. La angustia del recuerdo únicamente iba a revivir con la escritura. Silencio y memoria, dos condiciones indispensables para la escritura pero, en el caso de Semprún, horribles, imposibles de soportar. Asumiendo una idea de César Vallejo, que podemos retraer hasta el mismo Rilke, para Semprún solamente se tiene la muerte de “uno”, la “muerte propia” que, en el escritor, supone la de otros. Es la muerte propia la que se vive y abre a la de los demás gracias a la escritura. Semprún considera que ella es portadora de la muerte, aunque podría ser considerada como un obstáculo para el vivir. Es por ello que discute la sentencia de Ludwig Wittgenstein en el sentido

de que “La muerte no es un acontecimiento de la vida. La muerte no puede ser vivida”, contenida en el *Tractatus*.¹⁸ A ello dedica buena parte de su novela *L'évanouissement* (*El desvanecimiento*) (1967), segunda de sus obras.

CONCLUSIÓN

Las razones de la escritura pueden ser varias, sin embargo, con el ejemplo de Sartre y Semprún estamos ante una condición de sobrevivencia. Es el medio, la forma, que tiene el sujeto para enfrentar condiciones limítrofes de su existencia frente a la muerte, sobre todo. No solamente la escritura está ahí para “curar” o “exorcizar” mundos interiores del escritor, sino que es el medio de atención al presente, así como a la insistencia de futuro. Escritura testimonio, monumento, ventana que abre a experiencias que se desearían irrepetibles, aun y cuando ella misma sirva como un medio de autoconocimiento y de la condición humana en general. Aun así, el lector siempre está en la posibilidad de recobrar(se), en la escritura, a partir de lo no vivido de manera directa, sin dejar de formar parte de la humanidad que lo “soporta”. El desentrañamiento de esos “soportes” es lo que la escritura, al modo como lo han planteado estos autores, se propone desentrañar. Para el caso concreto del acontecimiento de la guerra, ahora una condición cada vez más común a partir de sus diversas manifestaciones, aunque con idénticas consecuencias, daños, muertes, miserias, estos autores buscaron encontrar el sentido de la vida en sus límites precisamente; de ahí su importancia y la lección que ofrecen en el seguimiento de sus percepciones, emociones, sentimientos contrastantes entre el vacío, que arroja una cierta plenitud, la visión poética del entorno, y el dolor intenso, propio y ajeno, desgarrador, del que no pudieron desentenderse.

18. Proposición 6.4311. En realidad, Wittgenstein está discutiendo no la idea de la muerte en un sentido biológico, sino de la finitud y eternidad. Si la muerte no es un acontecimiento de la vida es porque la vida es, en un sentido, eterna, correspondiéndole al que vive en el presente. La vida es la que no tiene fin, es decir, “muerte”. Con la muerte, el mundo llega a un “fin”, sin ser alterado del todo (Wittgenstein, 2001, p.87). Semprún recuerda que en los años sesenta el filósofo austriaco no era muy conocido en Francia, al grado de que un crítico sostuvo que era uno de sus personajes literarios.

REFERENCIAS

- Blanchot, M. (1968). *L'Espace littéraire*. Gallimard.
- Céline, L.-F. (2023). *Guerra*. Anagrama.
- De Beauvoir, S. (1990). *Journal de guerre*. Gallimard.
- Ferreri, N. L. (2022). El relato de la escritura o la sobrerrepresentación de la violencia y del dolor, *Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS*. <https://bit.ly/45UCw6t>
- Flores Olea, V., Rossi, A., & Villoro, L. (2023). Advertencia. En J. Portilla, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. FCE.
- Freud, S. (1979a). ¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud) (1933[1932]). En S. Freud, *Obras completas: Vol. XXII. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, y otras obras (1932-1936)*. Amorrortu.
- Freud, S. (1979b). Lo ominoso. En S. Freud, *Obras completas: Vol. XVII. De la historia de una neurosis infantil (caso del “hombre de los lobos”), y otras obras (1917-1919)*. Amorrortu.
- Hayman, R. (1987). *Sartre. A Life*. Simon & Schuster.
- Lévy, B.-H. (2001). *El siglo de Sartre*. Ediciones B.
- Murdoch, I. (1992). *Metaphysics as a Guide to Morals*. Penguin Books.
- Sartre, J.-P. (2010). *Les Mots et autres écrits autobiographiques*. Gallimard, Biblioteca de La Pleiade.
- Sartre, J.-P. (1947). *La náusea*. Losada.
- Sartre, J.-P. (1993). *El ser y la nada*. Altaya.
- Semprún, J. (1994). *L'écriture et la vie*, Gallimard.
- Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Routledge.
- Zambrano, M. (1995). *La confesión*, Siruela.
- Zweig, S. (2018). *Obra selecta*, Mirlo.