

## RESEÑA

**Jorge Semprún, Veinte años y un día. Barcelona: Tusquets,  
2003, 290 pp.**

**Juan Antonio Ennis**

---

*Universidad Nacional de La Plata*  
*Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*

Jorge Semprún ha vuelto. La prensa española ha celebrado esta vuelta, considerada como tal por más de un motivo. No sólo ha vuelto a publicar una novela, sino que ha vuelto a hacerlo en español («ha vuelto a casa») –se la toma incluso como su primera novela en esta lengua, ya que la Autobiografía de Federico Sánchez habría sido solamente «un libro de intervención política, no una novela de verdad» (Conde, en El País, 06/09/03).

Pues bien, esta «verdadera novela» española de Semprún no deja completamente de lado los ingredientes acostumbrados en sus obras, sino que los organiza de otra manera. Tanto la autobiografía como *L'écriture ou la vie* – que serán traídas a cuento más adelante– recorren el texto de este nuevo libro.

Sin embargo, al contrario de lo que sucede en la mayoría de sus libros, en primer lugar, no es una narración conducida por la memoria autobiográfica ni es un hecho 'histórico' lo que ocupa el plano central del relato. De todos modos, domina la narración la voz de un Narrador (con mayúsculas) omnisciente y omnipotente que no sólo maneja los hilos del relato, sino que se dedica a anunciar cómo los maneja, ha manejado y manejará.

La novela comienza con la llegada a la finca «La Maestranza» –en Quismondo, provincia de Toledo– con el fin presenciar, documentar y quién sabe si estudiar el extraño ritual que allí se realiza (en el cual se recrea la muerte del menor de los hermanos de la familia propietaria de la finca, veinte años atrás, justamente el 18 de julio de 1936, a manos de sus trabajadores), del historiador norteamericano Michael Leidson, quien recoge información y testimonios, siendo huésped allí, y proporciona al narrador-escritor Sánchez-Larrea-Semprún los materiales para el libro casi treinta años después.

La ficción tiene también sus grados, y aquí Semprún los exaspera, puesto que dentro de un relato ficticio, introduce su figura de Narrador-escritor-personaje, que al interior de la ficción se entera de los hechos ficcionales como una historia real (y con las credenciales de facticidad que da la documentación de parte de un académico

norteamericano) de la cual recibe el relato y la documentación, y a la que agrega (como a su propia biografía desde el principio y paradigmáticamente en *Le grand voyage*) su invención dentro de la invención. Quizás sea este uno de los artificios más elogiados en la novela, justamente por tratarse de un texto de un escritor tan hecho a la frecuentación de lo más indeciso del terreno entre la memoria histórica y los procesos de ficcionalización de la misma. Así, Semprún se introduce a sí mismo, fantasmagóricamente, como una sospecha permanente en la novela (como una excusa para la autobiografía), como personaje y narrador (como narrador-personaje) que dentro de la ficción introduce cierto espesor histórico (nunca tan relativo como en esta novela) que al mismo tiempo denuncia el carácter de la praxis literaria:

–Pues muy fácil –le contesta, sonriendo–. Facilísimo, querido Watson... ¿No me dijiste que estuvieron en Nápoles durante el viaje de novios? ¿No te dijo ella que había sido desflorada en Nápoles, ante la mirada de una doncellita del hotel? Pues evidente: antes de aquel momento de consumación, o acaso de consumición del matrimonio, Mercedes estuvo en Capodimonte, donde descubrió el cuadro de Artemisia, que la conmovió sensualmente (258).

Como toda novela de Semprún, *Veinte años y un día* tiene un importante componente autobiográfico. Puede ser definida, en primer lugar, sin vacilaciones, como una escritura del yo. Como un Yo escribiendo que pese a narrar una historia ficcional no puede dejar de hablar de sí mismo –y de la Historia, de la historia con mayúsculas, de la política y la literatura, y en el punto donde esa Historia es también la historia del Yo Narrador-escribiendo-personaje. Él mismo reconoce en algún momento este vínculo, en un paréntesis de la narración (253), y páginas antes en un diálogo con Leidson, en el marco de la ficcionalización de la génesis de la novela, que a la vez actúa como formulación de la estética que se quiere para la misma:

–Ahora comprenderás –le dice a Leidson– por qué me es tan difícil, a pesar de que me empeño, escribir novelas que sean novelas de verdad: por qué a cada paso, a cada página, me topo con la realidad de mi propia vida, de mi experiencia personal, de mi memoria: para qué inventar cuando has tenido una vida tan novelesca, en la cual hay materia narrativa infinita? Ahora bien, la novela auténtica es un acto de creación, un universo falso que ilumina, sostiene y acaso modifica la realidad. Habría que poder

decir como Boris Vian: en este libro todo es verdad porque me lo he inventado todo.  
Yo también quisiera inventármelo todo... (250-1)

La historia de los Grandes Nombres de las buenas familias y de la Historia de la literatura atraviesan la novela siempre subrayando el parentesco con el Narrador-autor. Los nombres de los autores canónicos, desde García Lorca (y la escena de la lectura de *La casa de Bernarda Alba* cumple en este sentido, en su repetición constante, una función de ritual en otro plano, otro tipo de institucionalización) a Hemingway, Benet y Ferlosio entre otros intervienen no desde la textualidad de su obra, sino desde la familiaridad, la amistad del Narrador o su familia con ellos. La novela contiene en sí, además, el comentario de la obra de Semprún, anticipando al lector la afinidad que debería encontrar entre sus obras (ver, por ejemplo, pp. 231232). Así, la génesis de la novela es ficcionalizada de un modo similar al relato de escritura, y sobre todo al relato de los comienzos de la escritura de Semprún. El capítulo sexto narra esa génesis, en un encuentro en 1985 con Michael Leidson, y con la determinación ya en ese momento de la necesidad de una convivencia de largos años con la idea, con el material histórico del que se alimentará la ficción (en esta ficción de génesis, con la ficción de la que se alimentará la metaficción de escritura).

Otro rasgo característico de la obra de Semprún desde *Le grand voyage* a *Le mort qu'il faut* que puede detectarse en esta nueva novela en lengua española es la introducción de un 'doble', aunque en este caso emplazado de otro modo. Se trata, por supuesto, del personaje de Lorenzo, que reproduce varios de los biografemas habitualmente narrados en la escritura autobiográfica de nuestro autor. Decisivo para llegar a tal conclusión resulta sobre todo el siguiente pasaje, en las páginas finales de la novela, en el diálogo con Leidson:

–He leído casi todo lo que se ha escrito en este mundo. Pero tienes razón: la Satur cuenta como la Rosa Coldfield de Absalón, Absalón ... Ahora bien, no leo siempre en el idioma conveniente. El Quijote lo leí en alemán, y esa novela de Faulkner en italiano... No creo que tenga demasiada importancia. La patria del escritor no creo que sea la lengua, sino el lenguaje... (287)

El comentario del joven Lorenzo condensa al menos tres paralelos insoslayables con Semprún, dentro y fuera de su literatura autobiográfica ('dentro' y 'fuera' definidos sólo por el límite que señalan las tapas de los libros catalogados como novelas, para no extendernos en una cuestión de límites por demás intrincada y probablemente sin objeto). Los tres tienen que ver con la(s) lengua(s): en primer lugar, la competencia en la lectura en las lenguas prestigiosas de Europa; en segundo lugar, la referencia a la novela de Faulkner, que envía directamente a *L'écriture ou la vie* ; en tercer lugar ( last but not least ), una cita explícita de las palabras del autor (de su Narrador demiúrgico) al recibir el Premio de la Paz de los librereros alemanes en 1994:

En fin de compte, ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage. C'est-à-dire un espace de communication sociale, d'invention linguistique: une possibilité de représentation de l'univers. De le modifier aussi, par les oeuvres du langage, fût-ce de façon modeste, à la marge (Semprún, Jorge, 1995. *Mal et modernité*, Paris: Climats, 77).

Jorge Semprún ha vuelto a escribir en español, satisfaciendo no sólo a aquellos que exigían su vuelta a la lengua materna, sino también a los partidarios de un alejamiento del tono político (que no hace falta hablar del PCE para serlo, ya que la elaboración de la memoria histórica es siempre un acto político) que caracterizara sus anteriores novelas en español. El desplazamiento hacia las formas más «ortodoxas» de la novela, señalado ya por la crítica en la anterior novela de Semprún, *Le mort qu'il faut*, un movimiento signado por el abandono de los experimentos formales y del debate ideológico en la composición del relato, parece continuarse en *Veinte años y un día*.

El mismo diario ABC, que no sale muy bien parado de la pluma del autor (ver pág. 82) le ha prodigado a esta novela una reseña a todas luces elogiosa, en la que elabora una lectura política particular, según la cual Semprún habría entramado la historia y la ficción «para dar fe pública del fin de una tragedia y el comienzo de una esperanza para todos los españoles», ensayando una lectura que obvia el final trágico de los gemelos amantes y pone el acento en el fin de la práctica de los dos hábitos, de los dos ritos institucionalizados y de institucionalización simultáneo al comienzo del despliegue de las políticas conciliatorias del PCE, comentadas en la novela (p. 286).

Jorge Semprún ha vuelto, y ha vuelto a narrar jugando con las tensiones entre la historia, la ficción y la autobiografía, cruzando como siempre los campos de las tres, dando a veces –como ahora– un mayor volumen a la invención novelesca, pero sin

olvidar los otros componentes. En suma, se trata de una novela bastante innovadora – considerada en el contexto de su obra anterior– pero que a la vez sigue llevando su sello característico.