

# HUELLAS EN LAS ARTES

---



# El objeto de la memoria y el olvido

---

BELÉN DEL ROCÍO MORENO C.

*A lo que fue la cálida presencia de Clara Vargas*

## I. RECUERDO REAL

Cincuenta años después de haber sido liberado del campo de concentración de Buchenwald, Jorge Semprún publicó *La escritura o la vida*<sup>1</sup>. Tenía 22 años cuando fue liberado por el III Ejército del general Patton, en 1945. En el otoño de ese mismo año, emprendió la labor de verter en una forma literaria, distante del testimonio, lo que nombró con la palabra española “vivencia”. Sin embargo, ese primer ímpetu, que alcanzó a ser anhelado con una forma estética musical, pronto se tornó imposible: tratar como materia literaria la angustiante extensión de sus recuerdos le hizo la vida inhabitable. Justo allí yace la alternativa que expresa el título de su relato: *la escritura o la vida*. La primera decisión por haber sido la vida, desalojó de plano durante dieciocho años la escritura. Sólo hasta 1963, logró retomar la pluma sin que por ello hubiera quedado a salvo del carácter tajante de su disyuntiva. Para entonces publicó *El largo viaje*<sup>2</sup>, en donde narra el viaje asfixiante de ciento veinte deportados, hacinados en un vagón de tren, a través de tierras francesas, con rumbo al campo de concentración. Un poco más de treinta años después aparece su relato sobre Buchenwald, cuyo propósito declarado es adelantar una indagación sobre la memoria en sus relaciones con la escritura. Cabe entonces preguntarse, con Semprún, qué vuelven inextinguibles los recuerdos: ¿A condición de qué los recuerdos se tornan inolvidables? ¿Con qué materia se fijan en la memoria?

El primer capítulo, “La mirada”, se sitúa en el día de la liberación: 12 de abril de 1945. Tres oficiales de una misión aliada se ven presos de un malestar inocultable ante la presencia del joven prisionero. ¿Acaso era su delgadez? ¿Los harapos que llevaba? ¿Su cabeza rapada? No: el espanto que saltaba a los ojos de los tres oficiales se arraigaba en otra parte: era el horror de su mirada, “mirada de loco, de desolación”<sup>3</sup>. Sus ojos portaban la desnuda impresión del pavor quieto y devastador de la mirada de los muer-

<sup>1</sup> Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 1995. En adelante se citará *E*.

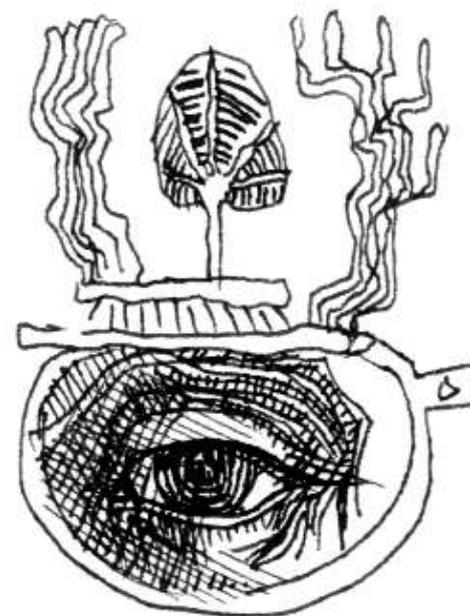
<sup>2</sup> Jorge Semprún, *El largo viaje*, Barcelona, Tusquets, 2004.

<sup>3</sup> Jorge Semprún, *E*, ed. cit., pág. 16.

tos. En una última inspección del campo en busca de improbables sobrevivientes, sólo encuentra “ojos muertos abiertos de par en par al horror del mundo [...] miradas muertas, heladas por la angustia de la espera [...]”<sup>4</sup>. Para ese momento le resultó comprensible el horror de los oficiales: bastaba que su mirada hubiese portado el más mínimo fragmento de tanto pavor acumulado en los ojos abiertos de los cadáveres para causar semejante espanto. Tiempo atrás, había tenido que asistir a la muerte de sus amigos de encierro, Maurice Halbwachs y Maspero; contempló entonces la parsimonia de la muerte asomándose por sus ojos: vio “cómo florecía en sus ojos el aura oscura de la muerte”<sup>5</sup>. Acaso la primera sorpresa, ese día de abril, fuera verse emisario de tanto horror sin siquiera pronunciar palabra: el joven llevaba la muerte en la mirada. También el prisionero 44.904 pudo escuchar la voz de la muerte. En esa última inspección del Campo Pequeño, en busca de algún asomo de vida, de pronto escuchó “una queja inhumana [...] un gemido inarticulado de animal herido. Melopea fúnebre que huela la sangre en la venas”<sup>6</sup>: “Era la muerte que canturreaba”<sup>7</sup>. En medio del amasijo de cadáveres, se dejó guiar por una voz ronca, desgarrada, incesante, que entonaba una oración de muertos en yiddish. Tuvo que callar para encontrar la boca por la cual la muerte le soplabá al oído su salmodia. Esa voz que a veces se silenciaba pero que era inagotable, devino también inmortal en su memoria. Como inmortales “los breves mugidos, repetidos en forma lancinante: *Feindalarm, Feindalarm!*”<sup>8</sup>, o las palabras que ordenaban, ante la inminencia de la llegada de la tropas aliadas, apagar los hornos crematorios: “*¡Krematorium ausmachen!*”. Gritos que tantas veces destruyeron la pantalla de sus sueños. “Voz sorda, irritada, imperativa”<sup>9</sup> que crecía hasta lo insoportable y lo despertaba en medio de la angustia. Así, el joven escuchaba, sin descanso, las voces de la muerte. También sintió su hedor insoportable. Cuando acompañó la agonía de Maurice Halbwachs, al tomar en sus brazos aquel cuerpo invadido por la podredumbre, sintió el “olor fétido, fecal, de la muerte”<sup>10</sup>. Para vivir sin patetismo ni complacencia ese momento, pensó que al menos en Buchenwald, había aprendido a identificar los diversos olores de la muerte: el olor acre y nauseabundo que despedían los hornos crematorios, “los olores del bloque de los inválidos y de los barracones del Revier. El olor a cuero y a colonia de los *Sturmführer S. S.*”<sup>11</sup>.

A estos recuerdos habrá que sumar la memoria del hambre. Meses después de la liberación, cuando viajaba en un tren hacia Locarno y pensaba en comer y beber hasta saciarse, “volvió el recuerdo agotador del hambre”<sup>12</sup>. Recordó que los diminutos pedazos de pan, por más despacio que los masticara, siempre se acababan, que era como si no hubiera comido nada; de nuevo, boca y estómago vacíos.

Estos recuerdos, como dice Semprún al final de su relato, persisten en conservar su “resplandor de nieve”<sup>13</sup>. Volvamos, entonces, a las preguntas del comienzo: ¿En qué condiciones se produce lo inolvidable? ¿Porqué no hay desgaste posible para esta



<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 38.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 42.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 162.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 55.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 219.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 248.



memoria? ¿Por qué insiste obcecada, incesante? Quizá no haya otra fórmula más condensada, para responder a estas preguntas, que aquella presente en el relato mismo, expresada con un “*me acuerdo realmente*”<sup>14</sup>. Estas palabras del narrador aparecen cuando evoca lo ocurrido el 8 de mayo de 1945, mientras un tumulto esperaba la llegada de los sobrevivientes de los campos. De pronto, vio entre la multitud a una mujer de cabello grisáceo buscando su mirada; al momento de encontrarse con ella los labios comenzaron a temblarle y los ojos se le anegaron en llanto. El narrador se *acuerda realmente* de ese momento. Pero “*me acuerdo realmente*” quizá no sólo sea la frase que antecede al relato de ese recuerdo, también podría ser el tácito comienzo de toda la memoria de la muerte: la fijeza de la muerte en la mirada, lo inhumano e incesante en la voz de la muerte, el olor pútrido y fecal de la muerte, el vacío en la boca y el estómago. Acá no hay descanso alguno para la mirada, por eso la mujer llora y tiembla al encontrarse con los ojos despavoridos del joven. Tampoco, en lo inmediato, manera de hacer que el gemido animal del moribundo se transforme en música apacible; menos aún manera de ocultar el olor fecal del amigo que se muere. Allí yace lo inolvidable; la fuerza que lo sostiene como tal, a través del tiempo, es la presencia bruta del objeto pulsional, sin velo ni subterfugio que apacigüe el impacto del encuentro. En ese instante, la presencia real del objeto coserá la boca de quien acaso después pueda decir en el presente de alguna evocación: “*me acuerdo realmente*”. Real, entonces, la presencia que vuelve estatua de pavor a quien mira, o que ensordece con su ritmo machacón, o que ahoga en el hedor. He aquí la primera modalidad del objeto con relación a los asuntos de la memoria y el olvido: lo inolvidable es la presencia real del objeto pulsional. Desde luego que esa memoria no es la que después se despliega en el relato, sino la que muda arraiga en el cuerpo. De allí surge para el sujeto una certidumbre incommovible y lacónica: “*eso es*”. La certidumbre particular para el narrador es la de tener “*vínculos con la memoria de la muerte por siempre jamás*”<sup>15</sup>. Quizá no esté de más anotar que la palabra “*memoria*”, en la lengua materna del narrador, contiene la muerte de sí: *me-moría*; quizá por eso Semprún no se dice sobreviviente de los campos de concentración, no afirma que haya esquivado la muerte o que se haya salvado del exterminio, dice que atravesó la muerte de un extremo a otro, que volvió transfigurado de ella. Más que sobreviviente se considera un aparecido: ésa es su *memoria*.

Ahora bien, este asunto se torna tanto más inquietante cuanto que la densidad de esos recuerdos se convierte en algo así como su tierra natal. Ya no tendrá otro origen que aquel que se le impuso brutalmente en Buchenwald. Las palabras “*regreso*” y “*repatriación*” con las que, por entonces, comenzó a nombrarse su traslado a Francia se le antojaban insensatas. Primero, porque regresar a Francia no era volver a su patria; segundo, porque jamás podría volver realmente; tenía la certeza de que una parte

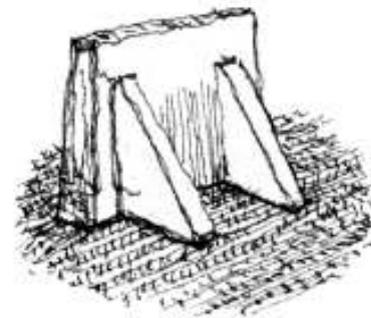
<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 129.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 137.

esencial de sí jamás regresaría. Cuando la voz alemana tronaba en su sueño “*Krematorium ausmachen*”, y se despertaba con el corazón desbocado, quedaba con la sensación de haber gritado. La voz extranjera se hacía íntima una vez la gritaba en el pavor de su sueño. Así también las miradas muertas se volvían eternas impresiones en sus ojos; de modo semejante, por mucho que se lavara con agua helada no lograba sacarse de encima la hediondez de la muerte, y por extraño que suene, el hambre misma se le había vuelto deseable y vulgar el apetito. ¿Habrá acaso soporte más duradero para esa escritura indeleble que el propio cuerpo? “La memoria es de esencia corporal”... había dicho ya Paul Valéry. Entonces, sólo se regresa a la fijeza monótona y esencial de esa memoria. No sin precaución, no sin advertencia para el lector, Semprún llega a decir que acaso las vivencias de Buchenwald fueran su verdadera patria: “como si –y sé que esta afirmación pueda parecer indecente, exagerada al menos, pero es verídica– como si la noche de Ettersberg, las llamas del crematorio, el sueño agitado de los compañeros en los camastros, el débil estertor de los moribundos, fueran una especie de patria, el lugar designado de una plenitud, de una coherencia vital, pese a la voz autoritaria [...]”<sup>16</sup>.

En una entrevista publicada en *El País*, Jorge Semprún, utilizando los tecnicismos del psicoanálisis, afirmó que Buchenwald fue su “escena primitiva”<sup>17</sup>. Así no habría otro origen que el origen posterior, porque el punto de partida no está jamás en el comienzo. Este asunto cobra la mayor importancia puesto que la escena de origen llega a ser para Semprún rasgo de identidad. Así se lo hace decir a Juan Larrea, uno de los personajes de *La montaña blanca*: “He pensado que mi recuerdo más personal, el menos compartido, el que me hace ser lo que soy... el que me distingue de los demás, al menos de todos los demás... que me separa incluso sin dejar de identificarme, de la especie humana [...] es el recuerdo vivo, nauseabundo, del horno crematorio: insulso, repugnante... el olor a carne quemada sobre la colina de Ettersberg...”<sup>18</sup>. De manera más general, es posible derivar que el encuentro con un real insoportable, allí donde la angustia es apenas antesala, funda un origen radical distante de la fecha del comienzo. Por esta vía el lugar estructuralmente vacío de la causa, a partir de entonces, tiene como designación el sesgo más corporal de la marca traumática.

Una vez liberado del campo de concentración, Buchenwald aseguró a su prisionero. Cuando los gritos lo expulsaban de su sueño, no podía decirse que estaba soñando, sino que aún seguía despertando en la realidad de Buchenwald; “que jamás había salido a pesar de las apariencias, que jamás saldría de allí, a pesar de los simulacros y melindres de la existencia”<sup>19</sup>. La vida por fuera del campo se le antojaba ser mero sueño, la verdad plena, resplandeciente, inolvidable, siempre sería la del campo: “Nada es verdad sino el campo, todo lo demás tan sólo habría sido un sueño desde entonces. Nada es verdad sino el humo del crematorio de Buchenwald, el olor a carne quemada,

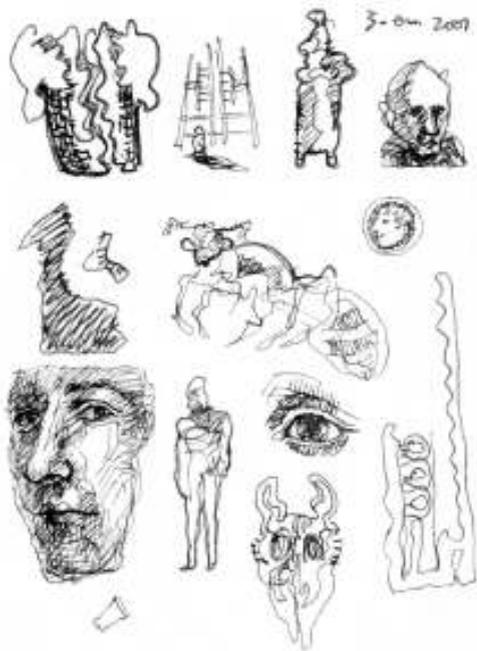


<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 170.

<sup>17</sup> Jorge Semprún, “El triunfo de los deportados”, entrevista de Saúl Alameda, *El País Dominical*, 5/6/1994.

<sup>18</sup> Jorge Semprún, *E*, ed. cit.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 169.



el hambre, las filas en formación bajo la nieve, los bastonazos, la muerte de Maurice Halbwachs y Diego Morales, la fetidez fraternal de las letrinas del Campo Pequeño”<sup>20</sup>. Es claro que para Semprún la verdad es lo inolvidable. No es posible omitir aquí un excursus etimológico sobre el cual ha llamado la atención Jean Allouch, en sus trabajos sobre la erotología analítica<sup>21</sup>. En la Grecia antigua la verdad fue nombrada como *aletheia*; en esta palabra, el prefijo “a-” es privativo de *lethé*, de olvido. Al respecto Harald Weinrich, en su documentado *Arte y crítica del olvido*, señala que la partícula *-leth-* “designa algo escondido, oculto, latente, de forma que la verdad por su significado literal, aparece [...] como lo no escondido, no oculto, no ‘latente’. Pero como el elemento *-leth-* aparece también en el nombre de *Lethe*, el mítico río del olvido, por la formación de la palabra *aletheia* se puede entender también que la verdad es lo ‘no olvidado’ o ‘lo que no hay que olvidar’ ”<sup>22</sup>.

Esta memoria inolvidable imprime una condición trágica a la existencia, no sólo a causa del carácter mortal de los recuerdos, sino también en razón de su dimensión mortífera. Para no terminar matándose, como sucedió con otros sobrevivientes de los campos, Semprún optó por una cura de olvido. La condición trágica de la memoria así impuesta le hacía imposible la vida misma. Por eso su rigurosa terapéutica de olvido incluyó varias interdicciones: no hablar sobre los campos, no leer testimonios, tampoco escribir. Durante dieciocho años el asunto pareció marchar a voluntad hasta que con la escritura de su primera novela, volvió a sentir el frescor lívido de la memoria de la muerte. Era claro que sólo al precio del olvido podía volver a habitar la vida; quizá por eso pocos meses después de la liberación se procuró un breve episodio de amnesia radical, durante el cual sintió la “dicha insensata del olvido”<sup>23</sup>. El incidente ocurrió la víspera de la destrucción de Hiroshima, el 5 de agosto de 1945; viajaba en un tren de cercanías atestado de gente, hacía calor y la portezuela estaba abierta. Sobre lo ocurrido ni él mismo tiene una versión definitiva: ¿fue un desvanecimiento o se arrojó del tren? Eligió pensar que se trató de un vértigo, lo cual resultaba menos enojoso, a la hora de asumirlo, que un intento de suicidio. Al momento de abrir los ojos, no tenía siquiera posibilidad de decir “yo”. Vivió por instantes el tiempo originario donde los objetos aún no tenían nombre. Después surgió su mirada y el mundo visible lo hizo un mirón. Luego, escuchó el sonido de una voz y, entonces, fue presa de una enorme felicidad cuando advirtió que esa voz tenía sentido. Sólo cuando la insistente pregunta: “¿Se encuentra usted bien?”<sup>24</sup>, provocó en él la respuesta: “Me encuentro bien”<sup>25</sup>, empezó a existir, volvió a hallar un yo desde el cual hablar. Enseguida, escuchó de su auxiliar la fecha de ese día: “Hoy es lunes 5 de agosto de 1945”<sup>26</sup>. La palabra francesa “*août*”, de inmediato, se desdobló en su correspondiente española “agosto” y luego, cautivo del goce febril de las palabras constató que había *blessure* y herida, *lundi* y lunes, *ciel* y cielo, *nuage* y nube, *tristesse* y tristeza. En medio del frenesí de un juego que le llevaba

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 254.

<sup>21</sup> Jean Allouch, *El sexo de la verdad. Erotología analítica II*, Cuadernos de Litoral, Edelp, Córdoba, Argentina, 1999.

<sup>22</sup> Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999, pág. 20.

<sup>23</sup> Jorge Semprún, *E*, ed. cit., pág. 236.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 231.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 232.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 235.

la delantera, entregándole sin cesar palabras desdobladas, de pronto, llegó la palabra “nieve”; su primera forma fue española, lo cual le hizo suponer que ya no era la simple traducción de *neige*, sino su significado primitivo. La dicha que sentía se detuvo en seco, experimentó entonces un sordo malestar y la memoria con toda su desazón le volvió de golpe. Por poco tiempo había experimentado la dicha de sentirse vivo; dice: “incluso sin memoria”<sup>27</sup>. Si todo él era la memoria opresiva de Buchenwald, la caída del tren era también la tentativa de hacerla caer... en el olvido. La arrojó por un instante, con todo y él, pero la palabra “nieve” hizo regresar el recuerdo de la noche de su llegada al campo de concentración: también esa noche, un vagón atestado, la sensación de asfixia y luego los ladridos de los perros, las órdenes guturales. “Saltábamos al andén, mezclados, torpes. Corríamos descalzos por la nieve”<sup>28</sup>. Después vendrá su disciplina de olvido, lograda hasta 1963, año en que escribe la novela que trata justamente de *El largo viaje* que culmina con su llegada a Buchenwald. De esta memoria irreductible, que vuelve con la terquedad de lo real a la eternidad del campo de concentración, Semprún hace el motivo persistente de su escritura.

Hasta aquí me he ocupado solamente de la fijeza de la memoria y de la necesidad de olvido de un sujeto. Es necesario, sin embargo, anotar que a partir de los horrores de las grandes guerras se produjeron virajes inéditos en el tratamiento colectivo de los asuntos de la memoria y el olvido. Si antes del siglo XX, durante los siglos XVII y XVIII, en Europa, era frecuente que los tratados de paz incluyeran “un amplio mandato de olvido por todas las acciones culposas de la guerra”<sup>29</sup>, después ya no hubo lugar para tales acuerdos, inspirados en los modelos de la Antigüedad. Ya no era posible un olvido jurídicamente acordado; al contrario, los entes encargados de juzgar los crímenes de guerra, como comenzó a denominárselos desde la I Guerra Mundial, declararon el carácter imprescriptible de los crímenes contra la humanidad, en particular, de aquellos ejecutados bajo la forma de genocidio. La magnitud del desgarrón producido con las grandes guerras determinó que en el campo jurídico se instalara un deber de memoria.

¿Quiénes debían recordar? No ciertamente los sobrevivientes, atosigados como estaban por el pavor de la muerte. Como lo plantea Marc Augé, “El deber de memoria es el deber de los descendientes”<sup>30</sup>. El carácter trágico de la transmisión aquí se revela, más que nunca, evidente: ¿caso el habitual silencio de los supervivientes no invitaba a que sus descendientes empeñasen sus ensoñaciones en una reconstrucción siempre imposible? Por otra parte, ¿esa mudez era la secundaria estrategia de supervivencia o tan sólo la manifestación directa, primera, de un trauma de imposible inscripción? Cabe así mismo preguntarse si el deber de memoria, instalado en el siglo XX, no era el efectivo contrapunto a la voluntad de exterminio tal como se expresó de la manera más cruda en lo que se llamó la “solución final”. A pesar de que el deber de memoria reveló



<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 235.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 236.

<sup>29</sup> Jörg Fisch, citado por Harald Weinrich, *op. cit.*, pág. 285.

<sup>30</sup> Marc Augé, *Las formas del olvido*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1998, pág. 102.



una importante cantidad de hechos históricos, resulta más bien patente –como lo ha indicado Zizek– que el espectro de los acontecimientos del Holocausto “sigue acechándonos como una entidad fantasmal que no puede ser plenamente ‘explicada’ ni integrada en nuestra realidad social [...]”<sup>31</sup>.

Volvamos a Semprún. En su recorrido fue necesario un tiempo para que la imperativa memoria se dejase moldear como materia estética. Pocos meses después de su salida de Buchenwald, había concebido el proyecto de construir un texto que fuese como una pieza musical dotada del poder de expresar la verdad de su vivencia, más allá del simple relato de los acontecimientos. No estaba en su intención escribir un testimonio como suponía que los habría innumerables. Coincidió en ello con un universitario con quien durante su encierro sostuvo una plática sobre cómo contar bien, esto es, cómo contar para ser escuchados. El universitario anticipaba que a los testimonios se agregarían los documentos, que con los documentos, los historiadores harían juiciosas reconstrucciones, que en ellas todo sería cierto, que en ellas nada faltaría, salvo la verdad esencial. A esa verdad también apuntaba el proyecto de Semprún. El escrito estaría acompasado por todas las músicas de su vivencia: las canciones de Zara Leander, la música marcial tocada por la orquesta de Buchenwald en las mañanas, el jazz del conjunto de Jiri Zak. Pero en lo inmediato, el proyecto no pasó de ser un sueño; el atronador recuerdo de Buchenwald hizo trizas su intención. Nada pudo, en aquel momento, la música de Louis Armstrong ni la de Mozart contra el recuerdo de la voz del oficial S.S. que se empecinaba, en las madrugadas, en expulsarlo de su sueño. Por el momento no era posible ningún pasaje de una voz a otra: no había tránsito alguno entre la vociferación autoritaria y la armonía sofisticada de su anhelado trazo de escritura. Fue necesario un tiempo para que tal desplazamiento tuviera lugar: era el tiempo del olvido. Olvido, primero como voluntad deliberada de procurarse la distancia necesaria de la incandescencia que lo cegaba... el fulgor paralizante de los hornos. Olvido, después, como apremio de una represión sin la cual no hubiera podido continuar. Así logró vivir durante quince años, “el espacio histórico de una generación, en la beatitud obnubilada del olvido”<sup>32</sup>. En muy pocas ocasiones, durante esos años, surgió de manera inesperada el recuerdo atormentador. De esta manera a aquella memoria que he denominado real, la sucedería una voluntad de olvido que se muta en represión. Para esta modalidad real de la memoria aplicarían bien las palabras del “Mateo XXV, 30” de Borges: “[...] y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo”<sup>33</sup>. De ahí que la voluntad de olvido sea más bien estructural; todo encuentro con una figura obscena de goce reclamará el consiguiente olvido como represión. Entonces, la represión misma sería un intento de trazar un borde a la atrocidad... Intento, por cuanto la represión siempre se revela como el mecanismo más eficaz de la memoria.

<sup>31</sup> Slavoj Zizek, *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?*, Valencia, Pre-textos, 2002, pág. 93.

<sup>32</sup> Jorge Semprún, *E*, ed. cit., pág. 244.

<sup>33</sup> Jorge Luis Borges, “Mateo XXV, 30”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 874.

## II. RECUERDO ENCUBRIDOR

Abandonemos por un momento el inquietante trabajo de memoria hecho por Semprún y consideremos ahora la memoria en su modalidad más cotidiana. Comencemos, ahora sí, por recordar que en el origen del psicoanálisis los fenómenos que atrajeron la atención de Freud fueron fundamentalmente aquellos referidos a las cuestiones de la memoria y del olvido. Al comienzo, en el arduo *Proyecto de una psicología para neurólogos*<sup>34</sup>, el caso Emma le permitió presentar aquella singular condición en que un recuerdo despertaba un afecto que no había tenido lugar cuando había ocurrido en calidad de vivencia. Al año siguiente, en la célebre carta 52, la hasta entonces singular memoria fue considerada plural. Freud escribe entonces a Fliess: "Así lo esencialmente nuevo en mi teoría es la afirmación de que la memoria no se encuentra en una versión única, sino en varias, o sea que se halla transcrita en diversas clases de signos"<sup>35</sup>. Por la misma época, en el momento de los *Estudios sobre la histeria*, planteó una fórmula que no dejaba de constatar en sus tratamientos: "el histérico padecería principalmente de reminiscencias"<sup>36</sup>. En el capítulo final de los *Estudios*, propuso nuevas distinciones con relación a la memoria y entonces habló de una triple estratificación del material mnémico. Ante todo, planteó la existencia de un nódulo compuesto por los recuerdos concernientes al factor traumático. En derredor de dicho nódulo, se dispondría un extenso material mnémico de distinta naturaleza, el cual habría que remontar a través del análisis siguiendo tres órdenes diferentes. El primero de ellos es la organización cronológica lineal dentro de cada tema, que causa la impresión de un archivo mantenido en riguroso orden. La segunda modalidad de ordenación es la estratificación concéntrica en derredor del nódulo patógeno, donde los estratos mismos corresponden a la magnitud de la resistencia, creciente en cercanía del nódulo; cuanto más se profundiza, mayor es la dificultad del sujeto para reconocer los recuerdos emergentes, al punto que ya cerca del nódulo se niega a reproducirlos. Finalmente, la tercera ordenación se realiza conforme al contenido ideológico; en este tipo de organización el enlace entre los recuerdos se establece a través de hilos lógicos que llegan hasta el nódulo. Dado que esta estratificación es dinámica y no simplemente morfológica como las anteriores, trazaría una línea con múltiples cambios de dirección: en ocasiones, los hilos lógicos se acercarán al nódulo, en ocasiones, otros enlaces conducirán desde las capas más profundas hacia la periferia. Páginas antes de introducir estas distinciones, Freud se preguntaba por el carácter común de estas representaciones patógenas: "Todas ellas eran de naturaleza penosa, muy apropiadas para despertar afectos displacientes, tales como la vergüenza, el remordimiento, el dolor psíquico, el sentimiento de propia indignidad; representaciones, en fin, que todos preferimos olvidar lo antes posible"<sup>37</sup>.

En esos primeros años de indagación, Freud encuentra que a la voluntad de olvido suele seguirla la represión y que los recuerdos vueltos así inconscientes persisten

<sup>34</sup> Sigmund Freud, "Proyecto de una psicología para neurólogos", en *Obras completas (O. C.)*, t. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pág. 254.

<sup>35</sup> Sigmund Freud, "Los orígenes del psicoanálisis", en *O. C.*, t. III, ed. cit., pág. 3551.

<sup>36</sup> Sigmund Freud, "Estudios sobre la histeria", en *O. C.*, t. I, ed. cit., pág. 44.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 146.

a su vez como la memoria más mudable, más proteica. La memoria atormentadora, librada a los artificios del inconsciente, producirá en el síntoma otra presentación de sí, deformada lo bastante como para que su portador no la reconozca.

Dentro de los trabajos pioneros también figura, desde luego, *Psicopatología de la vida cotidiana* donde, como se ha dicho, Freud se ocupa de la única psicopatología a considerar en el análisis... ilita de la vida cotidiana! Basta darle un vistazo al índice del libro para advertir bajo qué múltiples presentaciones le interesaban a Freud los asuntos de la memoria y el olvido. Estos son algunos de los capítulos: "Olvido de los nombres propios", "Olvido de las palabras extranjeras", "Olvido de nombres y series de palabras", "Recuerdos infantiles y encubridores", "Olvido de impresiones y propósitos", "Olvido de impresiones y conocimientos", "Olvido de propósitos o intenciones", "Olvido repetido y acto fallido en ejecución definitiva del acto olvidado" y finalmente, "Olvido y error". Media *Psicopatología* es asunto de memoria y olvido... o quizá toda ella. Pues bien, de ese amplio material, retomaré enseguida el de los recuerdos encubridores, para distinguir allí una segunda modalidad de memoria, diferente de aquella que denominé real. El punto de partida del capítulo cuatro del libro es la constatación del carácter tendencioso de los recuerdos; Freud considera llamativo que dentro de los más tempranos recuerdos de una persona se conserve lo indiferente y lo secundario, mientras que no es infrecuente la desaparición de impresiones cargadas de afecto provenientes de los primeros años de infancia. Considera, entonces, que "los recuerdos infantiles indiferentes deben su existencia a un proceso de desplazamiento y constituyen, en la reproducción, un sustitutivo de otras impresiones verdaderamente importantes, cuyo recuerdo puede traerse por medio del análisis psíquico, pero cuya reproducción directa se haya estorbada por una resistencia"<sup>38</sup>. En tanto que el recuerdo indiferente permanece no por sí mismo sino por la función de representación que cumple para un recuerdo reprimido, Freud encuentra enteramente justificado el nombre de "recuerdos encubridores". En este caso se trata de un recuerdo que sustituye a otro recuerdo, un recuerdo que encubre a otro, que es pantalla de otro. Así habría, por un lado, recuerdos que portan el resplandor de lo real, esos para los que vale la frase de Sempérn, arriba mencionada, "*me acuerdo realmente*", y por otro, tendríamos recuerdos encubridores, aquellos donde la representación hace la función de pantalla, no ya de otro recuerdo, tal como aparece en *Psicopatología de la vida cotidiana*, sino del brillo del objeto. ¿A qué es preciso tenderle un velo de palabras, sino al objeto? Así podríamos situar de otra manera el carácter tendencioso de la memoria sobre el cual Freud había llamado la atención. La tendencia no es otra que la del compromiso pulsional, que gobierna tanto lo que recordamos *realmente* como lo que *veladamente* persiste en nuestra memoria. Lo que permanece en nuestra memoria bien sea como relato, como representación inconsciente, o como síntoma, es ya por su textura recuerdo pantalla.

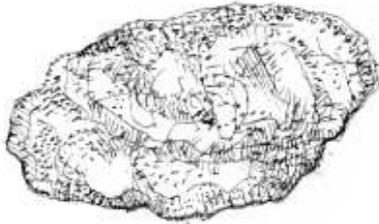
<sup>38</sup> Sigmund Freud, "Psicopatología de la vida cotidiana", en *O. C.*, ed. cit., t. I.

De la infinidad de impresiones recibidas, en la *vida cotidiana*, sólo fijamos tendenciosamente aquellas que por un sesgo conciernen al objeto que nos gobierna.

Retomemos, ahora, el texto de Freud, para puntualizar el asunto recién planteado. Antes de proceder a la presentación de algunos ejemplos de recuerdos encubridores, Freud establece una interesante analogía entre estos y el olvido de nombres con recuerdo erróneo. Al comienzo, parecen más bien evidentes las diferencias, pues en un caso hay un acto positivo de la función de la memoria y en el otro un evidente fallo. Así mismo, en un caso se trata de una secuencia completa que se conserva, mientras que en el otro se trata de un elemento aislado que se pierde. En el mismo sentido, el recuerdo encubridor permanece en el tiempo, mientras que el olvido de nombres es una perturbación momentánea de la memoria. A pesar de estas diferencias, Freud encuentra una comunidad entre estos fenómenos: los dos son fallos del recuerdo, puesto que la memoria no reproduce lo que debía, sino algo sustitutivo. De esta forma queda planteada una articulación entre los recuerdos encubridores y el olvido de los nombres propios. Esta articulación nos permitirá desplazarnos hacia el primer capítulo de *Psicopatología de la vida cotidiana*, donde Freud se ocupa justamente del olvido de los nombres propios. Allí toma como material de análisis su olvido del nombre *Signorelli*, autor de los frescos de “Las postrimerías del hombre” y de “El juicio final”, que se encuentran en la catedral de Orvieto. Este fallo de la memoria se acompañó de fenómenos que ponían a Freud sobre la pista de que allí operaba una represión: al comienzo, mientras procuraba en vano recordar el apellido del pintor se le ocurrieron los sustitutos *Boticelli* y *Boltraffio*, que de inmediato juzgó como erróneos. Luego, cuando tuvo ocasión de averiguar el apellido, recordó por él mismo el nombre de pila del pintor: “Luca”, “como prueba de que era sólo un reprimir y no un genuino olvidar”... No voy a reproducir aquí el juicioso análisis que Freud despliega siguiendo las líneas asociativas creadas por un juego de letras hecho explícito en el diagrama incluido en el texto. Sólo me interesa indicar que a la vera de ese juego de letras, una mirada lo angustiaba. En efecto, Freud se hallaba en ese momento bajo el impacto de una noticia recibida durante su estancia en *Trafoi*: un paciente en cuyo tratamiento había puesto mucho interés, se había suicidado a causa de una incurable perturbación sexual. Durante el tiempo en que Freud no pudo disponer del nombre del autor de los frescos, vinculado en una serie metonímica con el infortunado suceso de su paciente, podía, en cambio, representarse aquellas obras con una nitidez fuera de lo común, en particular, el autorretrato del pintor, que desde un ángulo del cuadro lo miraba con el rostro adusto y las manos entrelazadas. La nitidez de esa presencia, que le tenía echado el ojo encima, sólo se opacó cuando un italiano culto le aportó el nombre antes infructuosamente perseguido. “Entonces, el recuerdo hipernítido de los rasgos faciales del maestro, pintados por él sobre el cuadro, empalideció de pronto”<sup>39</sup>. De donde es posible



<sup>39</sup> Sigmund Freud, “Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria”, en *O. C.*, t. III, Buenos Aires, Amorrortu Editores, págs. 282, 283.



seguir la observación de Harari en el sentido de que “el significante le retira al objeto su condición de presencia”<sup>40</sup>. Es claro que aquí el nombre propio no logra hacer pantalla al objeto; los nombres sustitutos, rechazados de inmediato, no podían apaciguar “el martirio interior” conectado con la ausencia del recuerdo. Como lo anota Philippe Julien, Freud había olvidado el nombre “[...] de quien, mediante otro arte distinto al arte médico, intenta dominar la muerte en los frescos sobre los fines últimos [...]”<sup>41</sup>. Parafraseando al Freud del asunto Fliess y su memorable cierre del episodio originario: “Triunfé allí donde el paranoico fracasa”, Julien dice: “¿No parece decir esto que ahí donde el médico fracasa, el artista triunfa por la función de lo bello?”<sup>42</sup>. Si Freud olvida el nombre del pintor, aquello que no logra olvidar es el fracaso por el suicidio de su paciente; fracaso que lo mira con los ojos del pintor quien sí sale victorioso en su “Juicio final”. Si en apariencia la represión es una forma de olvido, en su fundamento no es más que una operación de memoria, invariablemente encubridora. ¿Habrá alguna forma de olvido que sea otra cosa que hábil disfraz conmemorativo? ¿Habrá modo alguno de fatigar el goce tiránico que alienta la memoria atormentadora? Y aún más allá, dado que tanto la fijeza agotadora del recuerdo real como la hábil mudanza del recuerdo encubridor conciernen a la posición del objeto pulsional, presente en un caso, velado en el otro, valdría la pena preguntarse cuál sería el estatuto del objeto que hace posible el olvido.

### III. OLVIDO

Retomaré las preguntas recién formuladas desde una perspectiva aparentemente ajena al tema del olvido, pues el asunto de la escritura del que me ocuparé explícitamente en lo que sigue, se suele considerar más aliado de la memoria que del olvido. En efecto, gracias a la traza escrita es posible tener memoria de culturas desaparecidas, de acontecimientos pasados, de ensoñaciones fabricadas en otro tiempo y otra parte. Sin embargo, desde su origen, la escritura, tan próxima de la memoria, también ha mostrado su inesperado envés: es causante de olvido. Es en el *Fedro o del amor* donde se plantea, por primera vez, tal efecto de la escritura. Cuenta Sócrates que un antiguo dios egipcio, llamado Teut, inventor de los números, el cálculo, la geometría, la astronomía, los juegos de dados, el ajedrez y la escritura, se presentó un día ante el rey Tamus para presentarle las artes que había creado. El rey le preguntaba por la utilidad de tales invenciones y Teut le explicaba en detalle sobre los usos de cada una de ellas. Según las explicaciones le parecieran más o menos convincentes, el rey aprobaba o desaprobaba las creaciones del dios. Cuando llegó a la escritura, Teut encomió así la virtudes de su invención: “¡Oh rey! [...] esta invención hará a los egipcios más sabios y servirá a su memoria; he descubierto un remedio contra la dificultad de aprender y retener”<sup>43</sup>. A lo cual repuso el rey: “[...] Padre de la escritura y entusiasmado con su invención, le

<sup>40</sup> Roberto Harari, “De la eficacia de la acción al olvido del nombre”, en *¿Qué sucede en el acto analítico?*, Buenos Aires, Lugar Editorial S. A., 2000, pág. 64.

<sup>41</sup> Philippe Julien, *Le retour à Freud de Jacques Lacan*, citado por Roberto Harari, en *op. cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Platón, “Fedro o del amor”, en *Diálogos*, t. III, Bogotá, Ediciones Universales, 1984, pág. 229.

atribuyes todo lo contrario de su efectos verdaderos. Ella no provocará sino el olvido en las almas que la conozcan, haciéndolas despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido el espíritu”<sup>44</sup>. Es claro que desde la perspectiva platónica, la escritura es ante todo auxilio para la memoria y no memoria ella misma. Fue necesario esperar la rearticulación de estos elementos hecha por Freud, para que la memoria pudiese ser considerada como una escritura. Tal es la concepción expresada a lo largo de su obra y condensada en “El block maravilloso”. Mucho antes de que un sujeto haga suya la invención de la escritura, sus caracteres habrán configurado los meandros de su memoria. Tal inscripción no sólo aparece, como lo leíamos en *Estudios sobre la histeria*, bajo la forma del archivo cronológico llevado en riguroso orden, sino que al mismo tiempo, surge solapada en el síntoma, vuelto monumento, por la conservación que realiza. El asunto que aquí cobra la mayor importancia es el del paso posible o no, de la escritura como memoria a la escritura como acto. Para el momento en que la memoria, pasto del síntoma, pueda recibir otro tratamiento, gracias a un acto de escritura, el goce sintomático habrá de modificar su economía. Es, como lo dijera Lacan al referirse a quienes escriben sus recuerdos de infancia, “el paso de una escritura a otra escritura”<sup>45</sup>. Los efectos sobre el sujeto sólo pueden pensarse a título del diferente soporte de escritura en uno y otro momento. Si la escritura tiene el valor de acto, las letras que apuntalaban el sufrimiento sintomático habrán de engarzarse de nueva manera en el no menos mortificante acto de escribir. Sólo que en este último caso un objeto caerá como producto: el escrito mismo, cuyo destino –el cesto de basura– ninguna vanagloria podrá redimir. Un escrito plantea, entonces, algo más que el efecto de mensaje que se engendra en su destinatario: un exceso que no concierne a la significación, sino a la producción de un resto. ¿Qué queda después del circuito que cumple “la carta robada”, sino un maltrecho trozo de papel? No resulta extraño, entonces, que el paso de una escritura a otra abra la puerta del olvido: aquí ya no se trataría de extender el pudoroso velo del recuerdo encubridor ni de los disfraces e ingenios de retorno de lo reprimido; se trata más bien del debilitamiento del resplandor del recuerdo. Cuando la dimensión pulsional que fija el trauma como memoria indeleble logra girar hacia la producción de un objeto, la consecuente modificación de la economía libidinal, fundamento real de la memoria, no dejará de provocar un desgaste del recuerdo.

En todo esto se ha planteado el padecimiento que implica la memoria y los modos de vérselas con el sufrimiento que acarrea. En lo que respecta al tratamiento de una escritura por otra o, lo que es lo mismo, de la memoria perturbadora por la escritura vale la pena mencionar un caso cuyo interés no resulta poco, pues parece ser la encarnación del fantástico personaje borgeano Ireneo Funes, el memorioso. Se trata de Seresevski, “el mnemonista”, cuya historia es contada por el doctor Luria, tras treinta

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Jacques Lacan, *Joyce le sinthome*, Seminario 11 de mayo de 1976.

años de observación. El paciente del neuropsiquiatra era un hombre que no olvidaba nada de lo que aprendía o experimentaba. En principio, su memoria prodigiosa no le planteaba problemas, pues con ella lograba rendimientos de espectáculo. En efecto, realizaba presentaciones públicas con logros memorísticos cada vez más asombrosos. Sin embargo, tenía “considerables dificultades para formar un concepto sencillo como ‘perro’, para lo cual hay que olvidar tantas propiedades individuales de tantos perros concretos”<sup>46</sup>. Por tal motivo se le planteó al doctor Luria el problema terapéutico de cómo hacer posible el olvido, para con éste dar lugar al pensamiento: “La mayoría de nosotros se dedica a mejorar la memoria, nadie se plantea el problema de saber olvidar. En el caso que nos preocupa, el de S., sucedía precisamente lo contrario. El gran problema para él, y el más penoso, era aprender a olvidar”<sup>47</sup>. Pues bien, la estrategia más exitosa de la “letotecnia”, neologismo con que el doctor Luria nombra su terapéutica, era la escritura: asunto que Seresevski llevara al papel, asunto que quedaba olvidado. Cuando en ocasiones la técnica fallaba, volvía aún más drástico su procedimiento; entonces, rompía la nota, tiraba o quemaba sus pedazos. Es evidente que, de nuevo, se trata de la producción de un desecho por vía de la escritura, objeto así propiciatorio del olvido.

Hay que decir que por lejos que nos remontemos en la historia de las ingeniosas estrategias inventadas en todos los tiempos para asegurar la memoria y para provocar el olvido, siempre será posible apreciar que unos y otros procedimientos intentan operar sobre el sustento pulsional de tales procesos. Así, desde la Antigüedad, todo arte retórico reservaba uno de sus capítulos a la mnemotecnia, cuyo principio fundamental era la “sensorialización”, esto es, la construcción de un anclaje corporal para aquello que se pretendía retener. Cuando, durante el Renacimiento, la memoria perdió en estima, cuando su prestigio se desvaneció a favor de la preeminencia del pensamiento y la razón, los tratados de memoria comenzaron a reservar un capítulo para el arte del olvido. Ya en los textos del *Quattrocento* figuraban las técnicas que el doctor Luria, mucho tiempo después, aconsejaría a su memorioso paciente. Cuenta Weinrich que si la imagen había sido fijada imaginándola sobre un papel, entonces para desecharla, ese papel debía ser roto, arrugado, quemado. Si la imagen había sido concebida como una estatuilla, pues había que llevarla de la luz a la oscuridad. Sobre este último procedimiento no es posible dejar de evocar ciertos giros en la expresión, que tiempo después, aparecieron en los primeros textos freudianos: para referirse al olvido, Freud decía que los recuerdos *empalidecían*. Quizá como técnicas todas ellas apuntan a precipitar lo que sería el final de un proceso: un acto a través del cual caduca el esplendor del objeto. Por ello es frecuente el paso por la destrucción de la imagen, tanto más en el terreno erótico, siempre tan necesitado de los lenitivos del olvido. ¿Así que un amor no podía ser olvidado? El maestro en las artes amatorias recomendaba

<sup>46</sup> Harald Weinrich, *op. cit.*, pág. 177.

<sup>47</sup> Alexander Romanovich Luria, *The Man with a Shattered World*, citado por Yosef Yerushalmi, “Reflexiones sobre el olvido”, en *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, pág. 15.

esforzar la memoria en la abominación que escondía tanta belleza: “Llámala gordinflona, si era fornida; negra, si era morena. A la de fino talle, puede achacársele que es seca. Ten por petulante a la que es cumplida y, por pusilánime a la que sea modesta [...] Bueno será que la sorprendas, en su alcoba o en el tocador, cuando todavía no esté arreglada ni en posición de agradar. Nos prendamos de la compostura; con el oro y las pedrerías se disimulan todas las faltas, de manera que lo que menos se vea de ella es la persona [...] Entra de improviso y, sorprendiéndola despojada de adornos, advertirás sus imperfecciones, que la harán descender de su pedestal”<sup>48</sup>. Seguramente uno sonríe con el tono satírico de los consejos de Ovidio, seguramente también un principio de sospecha asoma ante la voluntad de dominio de la memoria y el olvido. Sin embargo, no es posible dejar de reconocer la agudeza de sus observaciones, pues una vez pasa por las recomendaciones pirómanas respecto de las cartas y por las sugerencias, digamos “viatóricas”, al amante desengañado, no deja de advertir sobre la mentira que se adivina tras la triunfante declaración: “Ya no amo”.

Con lo dicho hasta acá ya es posible puntualizar la tercera modalidad del objeto relacionada específicamente con el principio del olvido: se trata del objeto pulsional que el sujeto ha dejado caer del lugar de la fascinación. Los recuerdos frontera del objeto perderán entonces la fijeza que los forzaba a decirse siempre en su invariable cantinela. No tiene nada de azaroso que muchas lenguas dispongan de expresiones equivalentes para nombrar el acto del olvido como una caída. Sobre este asunto es de enorme valor la encuesta terminológica que inicia el *Leteo* de Weinrich. El autor parte “del verbo *oblivisci*, ‘que es deponente’, es decir, un verbo con forma pasiva, pero significado activo. Esta cualidad formal se adecúa bien al significado de olvidar, que también se sitúa como una especie de *medium* entre la actividad y la pasividad”<sup>49</sup>. Esa forma verbal originaria que luego, en el latín vulgar tardío, fue sustituida por una forma activa más fácil de usar, condensa entonces tanto el acto del sujeto que olvida, como el gesto pasivo de dejar caer el objeto antes sostenido. Más adelante, Weinrich recoge los giros que en diferentes lenguas expresan la operación psíquica que precipita el olvido; en inglés: *to fall in to oblivion*, en francés: *tomber dans l’oubli*, en alemán: *vergessen fallen*<sup>50</sup>. Un poco antes, se había detenido en la construcción del verbo olvidar en inglés: *forget*, “formado a partir del verbo (*to*) *get*, ‘obtener’, en unión con el prefijo *for*- que convierte el movimiento ‘hacia aquí’ del verbo simple en un movimiento ‘hacia allá’. Así que su significado puede ser parafraseado como ‘desobtener’”<sup>51</sup>. Y concluye de manera sintética, sobre la paráfrasis que acaba de proponer: “Esto es ya casi una definición del olvido”<sup>52</sup>. En efecto, lo es, y de la manera más condensada. Si pensamos ahora en el español y en la palabra “retener” con la que también se designan los oficios de la memoria, quizá ya no parezca tan extraño que tanto la memoria como el olvido estén cautivos, en su fundamento, de la dialéctica pulsional.



<sup>48</sup> Ovidio, *El arte de amar*, Madrid, Ediciones ibéricas, 1965, pág. 217.

<sup>49</sup> Harald Weinrich, *Leteo*, ed. cit., pág. 16.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 21.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 17.

<sup>52</sup> *Ibid.*



Ahora bien, si la escritura permite que tal caída tenga lugar es porque abre la posibilidad de que el soporte corporal de la memoria desplace las letras de una antigua mortificación. Quizá ahora podamos contemplar de nueva manera la dimensión de extrañeza que acompaña la lectura de los propios textos: tal extrañeza concierne al olvido que la escritura misma produce. “No sé qué me ocurrió”<sup>53</sup> es la frase que Duras pone en boca del escritor enajenado por su acto. Para el caso, la caída que más interesa no es sólo la del escrito, sino la del propio sujeto hecho letra por su acto. Para entonces, quizá, no sólo olvide, sino se olvide de sí. Cuando Serge André escribe *Flac* desconoce al sujeto que traza el recorrido de la novela, es otro que aquel que le reveló su larga experiencia de análisis: “Soy yo y no soy yo, o soy yo en tanto que otro que mí mismo, no sé cómo decirlo [...] No alegraré que no participé en ello, pero tampoco puedo decir que me haya reconocido en él. Más bien debería decir que la escritura de este libro me ha descubierto como desconocido para mí mismo – si la lengua lo permitiese, diría que me he extranjeado”<sup>54</sup>. Para Semprún el asunto es algo diverso, los acentos parecen estar en otra parte. Volvamos entonces a su texto y preguntémosnos qué función tiene aquí la escritura si la enormidad de su experiencia lo condena a un vínculo indisoluble con la memoria de la muerte, como dice, “por siempre jamás”.

Algún tiempo después de la liberación Semprún supo que “la dicha de la escritura [...] jamás borraría el pesar de la memoria”<sup>55</sup>. Sin embargo, ya desde su permanencia en Buchenwald hubo otra memoria que parecía ayudarlo en sus obligados tratos con la muerte: era la memoria de la poesía. Al momento de la muerte de Maurice Halbwachs, los versos de Baudelaire habían llegado prestos y oficiaron como oración de agonizantes. Cuando tuvo que acompañar la muerte de Diego Morales, se le ocurrió susurrarle como consuelo “uno de los poemas más hermosos de la lengua española”<sup>56</sup>, “Masa”, incluido en *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo: “Al fin de la batalla, / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: “No mueras; ite amo tanto!” / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo”<sup>57</sup>. En ocasiones, antes del toque de queda o en las tardes de los domingos intercambiaba poemas con Yves Darriet: “Él me recitaba a Victor Hugo, Lamartine, Toulet, Francis James. Yo le recitaba a Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, André Breton. En cuanto a Ronsard y a Louise Labé, los recitábamos juntos, al unísono”<sup>58</sup>. El día de la liberación, un joven oficial a quien ávido Semprún interrogaba sobre las novedades del mundo poético francés, le dejó un ejemplar de *Seuls demeurent* de René Char. Ese mismo día, Semprún comenzó a susurrar el recién conocido poema “Liberté”, luego, sin darse cuenta, terminó tronándolo, solo, a voz en cuello en la plaza de Buchenwald. El propio Aragon cuya poesía de la Ocupación le parecía cívica y patrioter, se le incrustó luego en la memoria con un poema que publicó en el *Nouveau Crève-Cœur*, en 1948, la “Chanson pour oublier Dachau”. Cuando Semprún se refiere a sus encuentros con la poesía, dice haber contado siempre con

<sup>53</sup> Marguerite Duras, *Ojos verdes*, Barcelona, Plaza y Janés Editores S.A., 1990, pág. 133.

<sup>54</sup> Serge André, *Flac*, México, Siglo XXI Editores, 2000, págs. 164, 165.

<sup>55</sup> Jorge Semprún, *E*, ed. cit., pág. 177.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pág. 208.

<sup>57</sup> César Vallejo, *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 281.

<sup>58</sup> Jorge Semprún, *E*, pág. 139.

suerte, cada hallazgo se le aparecía en el momento justo: “Siempre me he topado, en el momento oportuno, con la obra poética que podía ayudarme a vivir [...] Así me sucedió con César Vallejo y, también más adelante, con René Char y con Paul Celan”<sup>59</sup>. Quizá el poema de Aragon, la canción que dice haberse recitado siempre, el poema que volvió a acompañarlo cuando cuarenta y siete años después visitó el campo de concentración, es justamente aquel que permite vislumbrar la función de esa memoria de la poesía. Mientras va y vuelve en sus recuerdos, los versos del poema, que poco a poco va transcribiendo en medio de su relato trazan un borde a la memoria corporal de la muerte. Así, su memoria de la poesía habría sido litoral de aquella otra memoria que “arde como una llama de horror y de abyección”<sup>60</sup>. La memoria de la poesía no tendría entonces un papel encubridor puesto que la poesía misma arraiga en la muerte; no con otra materia escriben sus letras turbadoras Vallejo, Aragon y el propio Semprún. Estas letras son litoral del goce en el tiempo de la vivencia y en el tiempo de la escritura. De un extremo a otro, *La escritura o la vida* se teje con poemas de belleza memorable que hacen parte de la estética sobrecogedora del libro.

Voy a detenerme ahora en un capítulo donde el narrador hace explícito un efecto propio de la manera como conduce su relato; se trata del capítulo “Oh estaciones, oh castillos...”. El narrador suele ir y volver por los senderos de su memoria; en el camino de sus asociaciones se permite digresiones que lo conducen a recuerdos de otra época o a reflexiones sobre la condición humana, para enseguida retomar el hilo abandonado. Pues bien, en ese capítulo hace explícito que tal técnica de narración le permite petrificar a los personajes durante el tiempo que su voluntad así lo disponga. Cuenta entonces la cena de gala que le fue ofrecida con ocasión del premio Formentor, el 1o. de mayo de 1964, en Salzburgo. Los editores de *El largo viaje* se disponen a entregarle los ejemplares de su libro traducido a doce idiomas. En el momento en que Carlos Barral va a entregarle el ejemplar que correspondería a la edición en español, el narrador lo vuelve estatua. Entre tanto, relata un viaje a Zurich, realizado en 1956 como emisario del Partido Comunista Español; habla también del hallazgo de *Las cartas a Milena* de Franz Kafka, realizado durante aquel viaje. Después, vuelve a ocuparse de Carlos Barral, lo descongela por un instante, sólo para decir que aquel hombre se va a tardar unos segundos en atravesar el amplio comedor para llegar hasta él; tiempo que aprovecha para hablar de la relación de Kafka con las mujeres y así continúa hasta que por fin hace manifiesto el gobierno que con su relato ejerce: “Pero no voy a hacer esperar más a Carlos Barral. Lleva un tiempo indefinido junto a mi mesa, con un ejemplar español de mi novela en la mano. Una sonrisa en los labios, petrificada. Voy a devolver vida, colores, movimiento a Carlos Barral. Hasta voy a escuchar las palabras que trata, hasta ese momento en vano, de hacerme oír. Es muy magnánimo de mi parte: un Dios de la narración no suele conceder la palabra a los personajes secundarios

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 183.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pág. 312.

de su relato, por temor a que abusen y hagan lo que les venga en gana, creyéndose protagonistas y perturbando así el curso de la narración”<sup>61</sup>. Aquí el narrador es claro en reconocer el dominio que ejerce sobre su personaje; de persistir, terminaría convirtiéndose en boba la sonrisa paralizada por el artificio de la escritura. Esta declaración valdría también para muchas otras ocasiones en que elige detener un relato para presentar otra secuencia perteneciente a otro tiempo y circunstancia. Así, no sólo vuelve piedra a Barral, también a otros personajes que puso a la espera mientras avanzaba en otros asuntos y reflexiones. El artificio con que Semprún trata la materia por mucho tiempo intratable de su memoria, le permite tener gobierno donde antaño fue mero objeto de las manipulaciones del otro. Por esta vía la escritura se vuelve morada de la dignidad humana; le permite a su artífice retomar por la letra la condición más real de la palabra y así restarse del eterno y violento silencio del objeto en que su cuerpo se hallaba detenido. La escritura, que terca retornaba a Semprún al horror de la muerte, le permitía sin embargo sustraerse en algo de la abyección del campo. Tal es quizá de manera más evidente el caso para Primo Levi: “Escribía [...] poemas sanguinolentos, narraba con una especie de vértigo, de viva voz o por escrito, hasta el punto de que poco a poco nació un libro: escribiendo recuperaba retazos de paz y volvía a ser un hombre [...]”<sup>62</sup>. Frente a esa “máquina monstruosa de producción de animales”, Primo Levi escribe los recuerdos de su permanencia en Auschwitz para recobrar la condición de la que había sido despojado. Así surge la frase detenida que nombra su primer libro: *Si esto es un hombre...*<sup>63</sup>. Para la época en que Primo Levi apaciguaba su memoria escribiendo, Semprún no conseguía sobrevivir a la escritura, y sin embargo pese a la diferencia manifiesta, en uno y otro caso se trataba de ser otra cosa que estatua de horror, y entonces, por los artificios del relato petrificar a voluntad, o volver a sentirse “un hombre entre los demás hombres, ni mártir, ni infame, ni santo [...]”<sup>64</sup>. Las fechas de publicación de los dos relatos de Primo Levi, 1945 para *Si esto es un hombre*, y 1963, para *La tregua*, coinciden para Semprún, de manera inquietante, con el período que duró su incapacidad para escribir. El lazo entre estos dos hombres vuelve a hacerse evidente, una vez más, el 11 de abril de 1987; ese día Primo Levi se suicida, arrojándose por el hueco de la escalera de su casa en Turín. “¿Por qué, cuarenta años después sus recuerdos habían dejado de ser una riqueza? ¿Por qué había perdido la paz que la escritura parecía haberle devuelto? ¿Qué había sucedido en su memoria, qué cataclismo, aquel sábado? ¿Por qué le había resultado de repente imposible asumir la atrocidad de los recuerdos?”<sup>65</sup>, se preguntaba Semprún. ¿Es que el acto de escritura habrá de repetirse incesante, para que el trazado del litoral persista? A partir del día de la muerte de Primo Levi, Semprún, quien tenía la muerte como un hecho ya cumplido en su existencia y por ello se decía más “aparecido” que “sobreviviente”, volvió a tener la muerte en su porvenir.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pág. 290.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pág. 267.

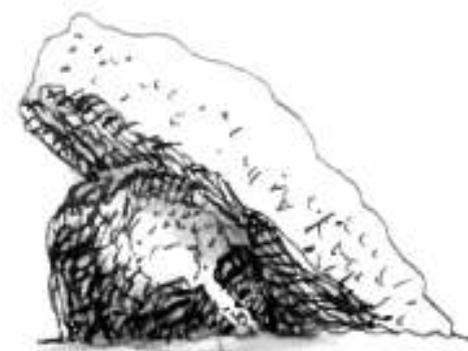
<sup>63</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores S.A., 1995.

<sup>64</sup> Jorge Semprún, *E*, ed. cit., pág. 312.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pág. 269.

Cuando en 1992 Semprún vuelve a Buchenwald, piensa en el tiempo ya próximo en que no quedarán supervivientes del campo de concentración: “Ya no habrá una memoria inmediata de Buchenwald, ya nadie será capaz de decir con las palabras surgidas de la memoria carnal y no de una reconstrucción teórica, lo que habrían sido el hambre, el sueño, la angustia, la presencia cegadora del Mal Absoluto –en la justa medida en que anida en cada uno de nosotros, en tanto que libertad posible–. Ya nadie tendría en su alma y en su cerebro, indeleble, el olor a carne quemada de los hornos crematorios [...]. Un día ya cercano ya nadie tendrá el *recuerdo real* de ese olor: será sólo una frase, una referencia literaria, una idea de olor. Inodoro, por lo tanto”<sup>66</sup>. Esta afirmación, que anticipa, con un dejo de nostalgia, la pérdida del anclaje corporal de la memoria, parece expresar, al mismo tiempo, el temor a que el olvido sobrevenga. Quizá el tratamiento estético de la materia de su memoria tenga el efecto de provocar otro tipo de anclaje corporal, esta vez en el lector, alcanzado entonces por la eficacia incisiva de sus artificios literarios. En un sentido próximo, cuando Marc Augé se refiere a los lugares de memoria, plantea la sensible distancia que hay entre el efecto estético que provocan y el horror que conmemoran: la belleza conmovedora de los cementerios de Normandía “no evoca ni el furor de los combates, ni el miedo de los hombres, ni nada que restituya el pasado efectivamente vivido por los soldados sepultados en tierra normanda [...]”<sup>67</sup>. La distancia entre lo efectivamente vivido y la palabra que lo evoca o el monumento que lo conmemora nos pone sobre la pista de una dimensión estructural que se revela como sustento de la memoria y del olvido: ya en la memoria como inscripción de una ausencia yace el germen del olvido. En tanto que la memoria no es la cosa en sí, como mera huella es el comienzo del olvido. Ahora bien, si por el hecho de hablar, la densidad corporal, que hace a la fijeza de la memoria, se desgasta, el efecto más evidente en lo social es el llamado a los debates éticos que basculan entre el deber de memoria y la necesidad del olvido. Tal oscilación no hace más que reproducir la solidaria e inversa relación que resulta ser el fundamento de la memoria y el olvido. En este terreno es pertinente subrayar que las modalizaciones del olvido cobran un peso definitivo. Cuando Weinrich se refiere a los verbos modales “poder”, “querer” y “deber” que se anteponen al infinitivo “olvidar” y que con frecuencia aparecen negados: “no poder olvidar”, “no querer olvidar” “no deber olvidar”, plantea que estas expresiones contribuyen a la flexibilización psíquica del olvido. Sin embargo, más allá de la riqueza de matices que aparecen con estas expresiones, los verbos modales indican bien entre qué fuerzas se ve tironeado el olvido.

Para finalizar, evocaré unas palabras de olvido para “Un poeta menor de la antología”... quizá no sólo para él: “¿Dónde está la memoria de los días /que fueron tuyos en la tierra, y tejieron / dicha y dolor y fueron para ti el universo? /El río innumerable de los años / los ha perdido; eres una palabra en un índice”<sup>68</sup>.



<sup>66</sup> *Ibid.*, pág. 312. La cursiva es mía.

<sup>67</sup> Marc Augé, *op. cit.*, págs. 102, 103.

<sup>68</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pág. 871.