

Reinventar la verdad. Memoria, ficción e identidad en *Veinte años y un día*, de Jorge Semprún *

Reinventing the Truth. Memory, Fiction and Identity in Jorge Semprún's *Veinte años y un día*

ELIOS MENDIETA

Av. Complutense, 28040, Madrid, Departamento de Literatura Hispánicas y Bibliografía, Universidad Complutense de Madrid

eliosmen@ucm.es

[ORCID: 0000-0001-8753-9102](https://orcid.org/0000-0001-8753-9102)

Recibido/Received: 02/02/2024. Aceptado/Accepted: 18/03/2024.

Cómo citar/How to cite: Mendieta, Elios, “Reinventar la verdad. Memoria, ficción e identidad en *Veinte años y un día*, de Jorge Semprún”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 25-53. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.25-53>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: El propósito de este artículo es analizar *Veinte años y un día*, una obra singular dentro de la producción literaria de Jorge Semprún, publicada en el año 2003. Se realiza un estudio de tres temáticas claves en su producción como son la memoria, la ficción y la identidad y, al mismo tiempo, se analiza cómo estas dialogan entre sí. Se trata de la única novela del autor publicada en español, contextualizada en el ecuador del pasado siglo, y donde se combina la ficcional historia protagonizada por la familia Avendaño, en la que aún resuenan viejos traumas de la Guerra Civil, y los recuerdos del propio Semprún, introducidos por medio de la voz narrativa y del personaje de Federico Sánchez, nombre que le servía como seudónimo cuando actuaba como clandestino comunista durante la dictadura de Francisco Franco.

Palabras clave: Jorge Semprún; Novela; Memoria; Ficción; Identidad; Intertextualidad.

Abstract: The aim of this article is to analyse *Veinte años y un día*, a singular work within Jorge Semprún's literary production, published in 2003. It studies three key themes in his production: memory, fiction and identity and, at the same time, it analyses how they dialogue with each other. This is his only novel published in Spanish, set in the middle of the last century, which combines the fictional story of the Avendaño family, in which old traumas from the Civil War still resonate, and the memories of Semprún, introduced through the narrative voice and the character of

* Este artículo de investigación se inscribe en el marco del Proyecto de investigación «I+D Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto», dirigido por el Dr. Emilio Peral Vega y financiado por el Ministerio d Economía y Ciencia (ref. PID2020-113720GB-I0).

Federico Sánchez, the name he used as a pseudonym when he acted as a communist clandestine during the dictatorship of Francisco Franco.

Keywords: Jorge Semprún; Novel; Memory; Fiction; Identity; Intertextuality.

Sumario: Introducción. Texto y contexto. La identidad narrativa y el juego con el yo. La memoria y sus maniobras artísticas. Ficción para hacer de la obra un artificio. Elogio a la intertextualidad.

Summary: Introduction. Text and Context. Narrative Identity and the game with the Self. Memory and its Artistic Strategies. Fiction to make the work an artifice. In praise of Intertextuality.

INTRODUCCIÓN

La novela *Veinte años y un día* (2003) es un trabajo excepcional dentro de la producción literaria de Jorge Semprún. Además de *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993),¹ es el único libro del que fuera escritor, guionista, dramaturgo o ministro de Cultura español que publicó en su idioma natal, pero, a diferencia de sus respectivas memorias como clandestino comunista en la capital de la España franquista y como ministro de Cultura socialista del gabinete de Felipe González, en este texto sí se ayuda de la invención para construir su relato, sin por ello dejar de introducir numerosas situaciones, personajes y escenarios reales que evocan su propia experiencia, lo que suele constituir material narrativo de primera mano en sus escritos, tanto en sus memorias como en sus trabajos más novelísticos. La decisión de no optar por el francés —la lengua del país en que se exilió a los quince años, y en donde vivió mayoritariamente desde entonces y hasta su muerte—, como es costumbre en su proceder literario, se debe, especialmente, al momento histórico en que se contextualiza la trama, en julio de 1956, en plena dictadura y justamente dos décadas después del inicio de la Guerra Civil, cuyas consecuencias sufrió el propio autor y que aún marcan el sino de los protagonistas del relato. Además, Semprún conoció a los personajes reales que aparecen en esta novela durante la época en que se contextualiza la narración, como son Javier Pradera, Domingo Dominguín o Dionisio Ridruejo. Es, por lo tanto, una obra donde la historia contemporánea de su país de nacimiento es objeto de reflexión, citando a algunos de sus protagonistas, entre los que se incluye el propio autor de una manera sutil

¹ Esta obra fue escrita en los dos idiomas por el propio Semprún. En francés apareció en la editorial Grasset, con el título de *Federico Sanchez vous salue bien*, y en español fue publicada como *Federico Sánchez se despide de ustedes*, en el sello Tusquets. Ambas llegaron a las librerías en 1993 (López-Gay, 2008: 157).

e interesante, jugando con la identidad y, por todo ello, se decanta por el castellano para su redacción.

Semprún utiliza el artificio literario como un inequívoco aliado para aproximarse a la realidad de un periodo histórico que vivió, y no renuncia a la ficción para interpretarla y, al mismo tiempo, construir un relato donde lo real y lo fabulado se entremezclan de un modo original. Patricia López-Gay ha referido con acierto este proceder como “el poder desbordante de la *ficción de verdad*”: “La narrativa vivencial insiste en ser novela con su empeño firme de relatar rellenando huecos, esclarecer lo que pudo ser o probablemente fue” (2020: 110). El propio escritor no rehúye esta máxima a lo largo de las páginas que componen *Veinte años y un día*, como llega a expresar la voz narrativa: “Habría que poder decir como Boris Vian: en este libro todo es verdad porque me lo he inventado todo” (Semprún, 2016: 251). Al mismo tiempo, construye un elogio a la memoria en un doble sentido, siendo esta una de las principales temáticas del libro. En primer lugar, porque el autor recurre a originales estrategias mnemónicas para construir el entramado narrativo de su obra, como se analiza en este trabajo, construyendo así un texto literario original, destacado dentro de la dilatada y reconocida producción de un autor que, cuando el libro aparece en comercios, encara el inicio de su octava década de vida. Y, en segundo término, porque Semprún evoca el recuerdo de las heridas que aún quedaban en 1956, veinte años después del estallido de la contienda civil española, así como de las acciones que un grupo de disidentes trataban de desarrollar para hacer caer la dictadura. El escritor consigue plasmar y anexionar episodios de memoria colectiva con su propio recuerdo, pues a mitad de los años cincuenta –y bajo diversos seudónimos que son citados en el libro, pero, sobre todo, el de Federico Sánchez–, Semprún era un miembro del partido comunista que, como clandestino, actuaba en España como agitador en diversos círculos intelectuales opuestos al régimen nacional-católico del dictador Francisco Franco (Nieto, 2014).

La obra completa de Semprún tiene la memoria como una de sus grandes temáticas, como han analizado investigadores como Leuzinger (2016) o Mendieta (2023), y *Veinte años y un día* supone un texto particularmente interesante para analizarla desde el punto de vista literario, ya que, más aún que en trabajos de mayor calado biográfico, como *Aquel domingo* (Quel beau dimanche!, 1980) o *La escritura o la vida* (L'écriture ou la vie, 1994), la ficción mantiene un peso notable, y resulta imprescindible entender la relación que esta mantiene con la realidad narrada. Es una idea que el propio escritor siempre ha defendido, incluso

en sus libros: “No se llega nunca a la verdad sin un poco de invención, eso todo el mundo lo sabe [...] La historia es una invención, e incluso una reinención perpetua, siempre renovable, de la verdad” (Semprún, 2011: 410).

El propósito de este artículo es proponer un artículo de investigación de interés sobre uno de los últimos trabajos publicados por un protagonista del convulso siglo XX europeo, poniendo el foco, especialmente, en el diálogo que se establece entre memoria y ficción, para entender cómo Semprún apuesta por una estructuración artística del recuerdo en su relato y, así, comprobar cómo la memoria evocada de la España franquista dialoga con los propios recuerdos del autor, ya que el “yo” literario sempruniano se cuela de diferentes modos en *Veinte años y un día*. Para la aproximación teórica nos ayudaremos del pensamiento de diferentes autores, especialmente de Paul Ricoeur, quien ha abordado la sinérgica relación entre memoria y ficción en numerosos escritos. Además de ser coetáneos, Semprún estudió y trabajó la obra del filósofo francés, al que cita en su obra y sobre el que llegó a pronunciar diferentes conferencias.²

En primer lugar, se realiza un acercamiento al tema de la obra objeto de estudio y al contexto histórico en el que se pone el foco en la narración. Acto seguido, se estudia el modo en que se inmiscuye el propio autor en el relato, el aspecto biográfico que presenta la novela y la identidad narrativa. Y, por último, el núcleo de la investigación profundiza en las diversas estrategias literarias que toma la memoria y que constatan la importancia de la ficción: la construcción del libro como un artificio donde realidad y ficción van de la mano y, después, la importancia que la intertextualidad —tanto literaria como pictórica— juega. De la obra de Semprún se extrae, por decirlo con Jacques Rancière, la idea de que la literatura es un vehículo no solo para preservar la memoria, sino también para crearla: la memoria como una inequívoca obra de ficción (2005: 181).

1. TEXTO Y CONTEXTO

² Sirva como ejemplo el ciclo de conferencias que el escritor español impartió, en el mismo año en que se publicó *Veinte años y un día*, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en el marco de las XII Conferencias Aranguren de Filosofía. Una de ellas la tituló *Literatura y Memoria del Mal: de Sartre a Paul Ricoeur*.

Veinte años y un día resulta un pertinente ejemplo para analizar la relevancia que el escritor concede en su quehacer a la ficción novelesca sobre la pretensión objetivista de la historiografía. En la combinación constante entre invención y realidad que se produce en esta novela, el mayor contenido ficcional aparece en la historia que sirve como base de la trama. En el pueblo toledano de Quismondo, en la finca La Compañía, se rememora por vigésima y última vez el aniversario del asesinato del terrateniente José María Avendaño, ocurrido el 18 de julio de 1936, a mano de un grupo de campesinos exaltados tras el inicio de la Guerra Civil. Su mujer Mercedes, su hijo Lorenzo, y sus hermanos promueven un festejo consistente en que, cada vez que llega la fecha señalada, los trabajadores de la finca, a modo de penitencia, son obligados a realizar una representación de lo ocurrido aquella trágica jornada. A la localidad llega, en la soporífera jornada de julio de 1956, el profesor norteamericano Michael Leidson,³ quien estudia la Guerra Civil y sus efectos, para entender en qué consiste el grotesco rito capitaneado por la familia. Las primeras páginas en que se desarrolla esta trama son las más ficcionales del libro, ya que, conforme la narración se desarrolla, la historia central pierde peso (Céspedes Gallego, 2005). De hecho, es bien avanzado el relato cuando el personaje de Lorenzo, hijo del asesinado —y sospechoso de mantener contacto con la cúpula clandestina comunista en el interior de España— reconoce cuál es el objetivo de la representación de cada 18 de julio: “Inmortalizar aquella muerte absurda y prolongar, de generación en generación, una mala conciencia de culpabilidad entre los braceros de la finca” (Semprún, 2016: 167).

³ Para la creación de este personaje ficcional, Semprún puede haberse inspirado en el también docente e investigador estadounidense Gabriel Jackson, de la Universidad de California, especialista en la historia de España de los años treinta y autor de *The Spanish Republic and the Civil War*. Jackson es un teórico respetado por Semprún, al que el escritor madrileño entrevistó en su único trabajo como director, el documental *Las dos memorias* (1974). Para una profundización mayor en este trabajo filmico y en todos los entrevistados que aparecen se recomienda el libro *Las dos memorias de Jorge Semprún y los documentales sobre la Guerra Civil española* (2021), de Jaime Céspedes Gallego. Asimismo, cabe apuntar que, en una novela posterior de Semprún, *La algarabía* (L’Algarabie, 1981), el escritor español introduce otro profesor que, en este caso, estudia la ficticia Segunda Comuna de París, con apellido Leibson, y que presenta claras concomitancias con el personaje de *Veinte años y un día* y con el propio Jackson, aunque procedía de una universidad de Boston (Semprún, 1982: 327).

El narrador omnisciente acompaña las pesquisas de Leidson en los primeros compases de *Veinte años y un día*, sin alejarse de su punto de vista, pero conforme la historia del asesinato pierde ritmo y las páginas avanzan, se observa cómo el propio autor —aunque aún camuflado— empieza a formar parte de lo narrado. Semprún se infiltra, especialmente, de dos maneras. En primer lugar, con la cita a Federico Sánchez, principal seudónimo que utilizó durante la decena de años que actuó como infiltrado clandestino del PCE en la España franquista.⁴ Y, en segundo término, asumiendo con rotundidad el papel de actor narrativo principal, citándose como Narrador, pero aun promoviendo cierta intriga en la trama: “Ahora bien, como dicho Narrador aún no se ha identificado, como todavía no sabemos cabalmente quién es, ni por qué lo es, tendremos que contentarnos con esta fugaz alusión” (Semprún, 2016: 82-83). El juego promovido con la voz narrativa es algo habitual en el proceder sempruniano, hasta el punto de mezclar la primera, segunda y tercera persona, como ocurre en su libro *Autobiografía de Federico Sánchez* o cómo introduce en el guion que escribe para Alain Resnais en la película *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, 1966). En su novela de 2003, la relevancia inicial que parece atribuirse al investigador estadounidense se diluye cuando el propio autor entra en escena: “Leidson llega a parecer un personaje secundario o una manera de que el lector se identifique desde el comienzo con una mirada objetiva o al menos con alguien que va al pueblo por primera vez” (Céspedes Gallego, 2005). El propio Semprún se encarga de disipar las dudas sobre la gran relevancia que su “yo” literario posee conforme la obra transcurre y sobre su preponderancia como instancia narrativa, al asociar un recuerdo propio con el del narrador:⁵

⁴ Para un estudio completo de los años clandestinos de Semprún en España se recomienda el documentado volumen de Felipe Nieto *La aventura comunista de Jorge Semprún: Exilio, clandestinidad y ruptura* (2014).

⁵ *Veinte años y un día* aparece en el momento en que avanza de modo imparable ese “giro intimista de la literatura contemporánea española” (Mora, 2013: 166) que supone la autoficción. Somos conscientes de que son diversos los investigadores que han calificado algunas obras de la trayectoria literaria de Semprún con esta etiqueta, como ocurre con *Autobiografía de Federico Sánchez*; Molero de la Iglesia (2000) o López-Gay (2020), pero no creemos pertinente calificar la novela objeto de estudio de esta manera, al menos en su totalidad, y por ello hemos creído pertinente dejar fuera los presupuestos teóricos de la autoficción en la aproximación a la novela publicada por Semprún en 2003. Para mayor profundización en los rasgos teóricos de este fenómeno se recomienda acudir a Casas (2012).

Un recuerdo personal, infantil: el 14 de abril del año 1931, en el barrio de Salamanca de Madrid, cuando oyó cerrarse ruidosamente, como ofendidas, ventanas y contraventanas de las viejas familias del vecindario, al ver las oriflamas tricolores republicanas que su madre —la del Narrador, quede claro— instalaba en los balcones de su casa, en el cruce de Alfonso XI y de Juan de Mena (Semprún, 2016: 174).

Nacido en Madrid en 1923, Semprún vivió sus primeros trece años de vida en el número 12 de la calle Alfonso XI, hasta que se exilió a Francia junto a su padre y sus seis hermanos en septiembre de 1936, con motivo del avance sublevado en la Guerra Civil, y uno de los recuerdos más repetidos en sus textos literarios sobre sus primeros años de vida, —como se constata en la cita anterior o en Semprún (2015: 137)— es aquel en que evoca cómo su madre Susana Maura colgó la bandera republicana en el balcón, ante el enfado de sus monárquicos vecinos, el día en que se proclamó la II República.

De vuelta a la novela objeto de estudio, el decrecimiento del protagonismo del ficcional Leidson coincide con la aparición de los personajes reales, aquellos que el escritor conoció en los años en que se contextualiza la historia. Es el caso de Domingo Dominguín, cuya entrada en el relato, además, mantiene un mayor sentido narrativo, pues fueron sus antepasados quienes vendieron la finca de La Compañía al clan Avendaño. Con este personaje el escritor establece esa constante conversación entre presente y pasado tan habitual de su literatura; un rasgo que se muestra también con el título: dos décadas es el espacio de tiempo transcurrido entre el tiempo actual narrativo y el inicio de la contienda civil, cuyas secuelas aún marcan la historia. Otra pieza clave del falangismo durante la contienda, pero desencantado del régimen en el momento en que Semprún lo conoce en Madrid, Dionisio Ridruejo, también aparece en *Veinte años y un día* en diferentes momentos. Ambos mantuvieron una sincera amistad desde que se conocieron a mitad de la década de los cincuenta hasta que el antiguo falangista falleció en 1975, pero, en la novela objeto de estudio, Semprún recuerda que Ridruejo no quiso reconocer el relevante papel que los comunistas tuvieron en el éxito de las revueltas estudiantiles de 1956. También aparecen en el relato Javier Pradera, Fernando Sánchez Dragó o Pedro Laín Entralgo.

El personaje del Narrador —pero también el propio escritor del libro— conoció a todos estos personajes, opuestos al régimen en la fecha en que se contextualiza *Veinte años y un día*. 1956 resulta un año clave

para Semprún por tres razones, y todas ellas juegan un rol clave en el relato. En primer lugar, porque en febrero de este año se llevaron a cabo unas importantes revueltas estudiantiles en la Universidad Central de Madrid, instigadas en la sombra por Federico Sánchez, y que evidenciaron el descontento de una importante parte de la población hacia el franquismo. Ridruejo o Pradera pasaron unos meses entre rejas al ser detenidos tras las revueltas. Por medio de estos personajes reales y de su participación en las protestas de Ciudad Universidad aparece el personaje secundario de Federico Sánchez. Semprún describe a su literario personaje como un ser de gran misterio que agita a la intelectualidad española y escribe en publicaciones como *Mundo Obrero*, *Cuadernos de Cultura* o *Nuestra Bandera*, y es por eso por lo que el personaje ficcional de Roberto Sabuesa —inequívoco trasunto de Roberto Conesa, temible dirigente de la Brigada Político-Social franquista— le sigue el rastro. El “yo” sempruniano, como se refirió, no solo aparece en el personaje de Federico Sánchez, evocando su más notorio seudónimo. A la manera unamuniana, el Narrador gana protagonismo conforme avanza la obra, y mediante este se evocan algunos recuerdos personales del autor.

1956, en segundo término, es también decisivo para el clandestino Semprún que se retrata de forma literaria en *Veinte años y un día* por los cambios en el seno del PCE en el exilio. Santiago Carrillo se convierte en el líder del partido este año, y ello conlleva nuevas estrategias de actuación en el interior de España. Una de ellas es la táctica de “reconciliación nacional”, cuya formulación final es del propio Carrillo, como ha reconocido el propio Semprún a su biógrafa (Augstein, 2010: 299), aunque la idea de la “reconciliación nacional” procediese de una formulación previa de Dolores Ibárruri, Pasionaria: “Lo novedoso de la propuesta radica en exigir por primera vez públicamente la necesidad de acabar con el espíritu de guerra civil, condición necesaria para establecer un nuevo marco político común entre los españoles” (Nieto, 2014: 294-295). De este modo, creía Semprún, el país empezaría a desprenderse de la polarización habitual propiciada por el conflicto bélico iniciado hace veinte años y, por lo tanto, a hacer partícipes a otros ciudadanos hastiados con el régimen para acabar con él. Incluso, el hecho de que la familia Avendaño también represente por última vez el rito grotesco es una manera simbólica de dejar atrás la rancia costumbre y encarar el futuro de manera diferente.

La trama principal de la novela es, por momentos, un *mcguffin*, una mera excusa del escritor para poder evocar su memoria y repensar el pasado de su país apostando por una reconstrucción de la historia que no

desdeñe las ventajas de la ficción novelesca. En tercer y último lugar, 1956 es un año decisivo en la vida de Semprún —y más aún para el militante comunista que es, por aquel entonces, Federico Sánchez—, porque aparece el Informe Jrushchov, también en febrero, en el que se denunciaba el culto a la personalidad que había creado Stalin durante sus más de dos décadas de mandato y se reconocía la existencia de los campos de concentración soviéticos. Semprún, en 1956, no era aún una voz crítica contra el comunismo como lo será después, sino un arma sumamente importante en la clandestinidad madrileña. Pero sí es muy crítico a inicios del presente siglo, mientras redacta la novela. En *Veinte años y un día* rechaza con contundencia la ideología que tan fervientemente defendió en su juventud, pero no se distancia de las numerosas actuaciones de Federico Sánchez ni de las de los restantes opositores al régimen con los que actuó, sujetos de a pie que actuaron valientemente, según interpreta el escritor, para tratar de acabar con la dictadura. Utiliza el informe Jrushchov de 1956 como el punto simbólico de no retorno, y lo cita en la novela en diversas ocasiones, como el momento en que el ficcional Benigno accede a su lectura:

Benigno se encerró después de la cena en su cuarto para leer de un tirón, estremecido, sobresaltado, atónito, el informe secreto de Jrushchov sobre el culto a la personalidad de Stalin y los crímenes de este. Su primera reacción, una vez atenuada la impresión de sofoco y de cólera que le produjo la lectura, fue, al menos en apariencia, paradójica. Pensó que tan absurdos crímenes, tan irracional estrategia como la que Stalin había desplegado contra los supuestos “enemigos del pueblo”, al ser desvelada y denunciada, aunque fuese de forma primitiva, sin elaboración teórica coherente que explicara las raíces sociales de tanto libertinaje despótico, restablecían en cierto modo una posible racionalidad de la historia de la revolución (Semprún, 2016: 143).

En citas como la referida, Semprún pone distancia con el proceder del Partido Comunista, pero no con la base militante que creyó en la causa y se jugó la vida, como hizo él en su época como Federico Sánchez, y el secundario Benigno es útil para constatar esta idea en la novela, volviendo a establecerse una cercanía entre este sujeto y el propio escritor: “Este personaje sirve también para ejemplificar que, como Semprún, una persona pudo formar parte del PCE y abandonarlo después sin dejar de ser comunista” (Céspedes Gallego, 2005).

Además, no se puede olvidar la importancia que también juega la Guerra Civil, como deja intuir en el título. Las heridas no curadas que aún

sufren los Avendaño es lo que les lleva a haber actuado así durante dos décadas. El personaje de Leidson, en los primeros compases de la obra, le sirve al escritor para tratar de evocar el pasado y lo ocurrido en el pueblo toledano para que sirva como motor de la historia: “Después de haber despachado a algunas amas de casa, Leidson le preguntó si se encontraba en el pueblo hacía veinte años, si recordaba los acontecimientos de aquel día de julio de 1936” (Semprún, 2016: 23). *Veinte años y un día* es uno de los textos escritos por Semprún en los que más espacio dedica a reflexionar sobre la Guerra Civil, aunque no el único en que esta aparece: “Las ideas de Jorge Semprún sobre la Guerra Civil evolucionaron de modo considerable a lo largo de los años y de las distintas coyunturas políticas” (Nieto, 2018: 136).

En realidad, su gran texto sobre la Guerra Civil no es un libro, sino una película, *Las dos memorias* (Les deux mémoires, 1974). Este constituye una *rara avis* dentro de la producción del autor, ya que es su único trabajo como director de cine. Se trata de una película documental formada por los testimonios de algunos participantes en el conflicto, mayoritariamente pertenecientes a las fuerzas que integraron el Frente Popular. Semprún pone el foco en distintos temas relacionados con la guerra: el exilio, el papel de la Iglesia, las disputas en el seno de los defensores de la II República o el papel de la Unión Soviética en el conflicto. Al no haber dedicado totalmente nunca un libro a la Guerra Civil que le obligó a abandonar su país natal junto a su familia, se puede interpretar la realización de *Las dos memorias* como el gran ensayo que Semprún dedica a este capítulo trágico de la historia contemporánea española (Mendieta, 2023: 169).

2. IDENTIDAD NARRATIVA Y EL JUEGO CON EL YO

En sus memorias como ministro de Cultura socialista, *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), Jorge Semprún escribe: “Este otro yo mismo que a veces soy: yo mismo” (2015: 134). La referencia a la identidad es muy recurrente en la poética del autor y, al mismo tiempo, esta temática es una continua área de reflexión en su producción literaria —y que ostenta semejante importancia en su literatura, al parecer de García Alonso (2016: 457), que el tema de la memoria—, como también se observa en *Veinte años y un día*. En esta novela la figura de Federico Sánchez tiene una gran relevancia y, con ella, el escritor pone de relieve, sin desdeñar la trama ficcional, el papel que él tuvo como clandestino en

unos años decisivos en la historia de su país. Defiende que la veracidad creativa es interpretable en la producción literaria como una verdad subjetiva, siempre sometida a la ficción y derivada de su experiencia, por lo que su “yo” literario se somete de forma constante al juego entre lo veraz y lo verosímil, tomando la fabulación un rol clave en el relato. Propone un juego constante entre verdad y artificio en que su vida juega un rol determinante, como deja patente en la obra objeto de estudio:

Por qué me es tan difícil, a pesar de que me empeño, escribir novelas que sean novelas de verdad: porque 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, es la cual hay materia narrativa infinita? (Semprún, 2016: 250).

Uno de los propósitos de Semprún en *Veinte años y un día* es destacar la actuación de Federico Sánchez, especialmente en el decisivo 1956. Para ello convierte a su más conocido seudónimo en un misterioso personaje, sometido a la “verdad de la ficción” —por referir las palabras de Xavier Antich (2003) en un coloquio con el propio escritor—, casi medio siglo después de los hechos narrados, por lo que realiza una interpretación literaria de sí mismo. Paul Ricoeur afirma que una vida no es más que un fenómeno biológico en tanto esta no sea interpretada y, para ello, la invención toma un rol vital: la ficción, principalmente la ficción narrativa, es una reducción irreductible de la “comprensión de sí” (2006: 20). Como se dijo, las ideas del pensador francés son de gran utilidad para entender el juego con la ficción que realiza Semprún y el diálogo que establece con la realidad de los cincuenta en que sitúa el relato. Al exponerse el escritor como protagonista de sus relatos, como en *Veinte años y un día*, y al introducir la ficción en ellos, alcanza la subjetividad que también es cualidad intrínseca de la memoria. La originalidad radica en el modo en que construye su identidad narrativa, noción que debemos a Ricoeur, y que resulta clave para comprender mejor la disposición del “yo” literario sempruniano en términos mnemónicos.

El francés ha sido uno de los grandes teóricos de la identidad en el pensamiento contemporáneo, hasta el punto que toda su filosofía parte, según Jean Grondin, de una pregunta “¿qué soy yo?” (2019: 13). Para él, la identidad se presenta de un modo original, a través de la creación, lo que define como identidad narrativa y, como añade, la cualidad de esta, entendida narrativamente, debe denominarse, por convención del lenguaje,

“identidad del personaje” (Ricoeur, 1996: 139). Con esta noción define aquella identidad “que el sujeto humano alcanza por mediación de la función narrativa” (Ricoeur, 1999a: 215). La trama del relato contemporáneo, según el filósofo, procede del reflejo de nuestras propias experiencias, como puede analizarse en la literatura de Semprún. Como recuerda Enzo Traverso, el pensador francés concebía esta identidad narrativa como algo que ha de tener en cuenta, al mismo tiempo, lo histórico y lo subjetivo (2022: 107). Ricoeur desarrolla que la comprensión que posee el propio creador de sí procede, en gran medida, de las narraciones que lo constituyen y de las que este se apropia sin renunciar a la construcción artística, y que materializa en su “yo” literario, por medio de sus personajes, dando forma a la propia identidad narrativa, donde la ficción siempre es determinante. De este modo, se entiende que la identidad del escritor madrileño queda también expresada conforme a las acciones de sus personajes, ya sean objeto de un recuerdo inequívoco o tamizadas por la imaginación. Por ello, la identidad narrativa en Semprún se manifiesta mediante la ficción, fruto del relato al que somete a sus protagonistas y, así, los personajes funcionan como espejo creativo del propio autor.

Se trata de un mecanismo que se repite en sus memorias, pero también en sus novelas, como ocurre con la obra de 2003. En esta se observa cómo el narrador innominado gana peso conforme avanza el libro, pero, además, la identidad narrativa emerge con la alusión a Federico Sánchez, ya que todo lo que se dice de este misterioso personaje remite a la experiencia pretérita del escritor. A tenor de lo expuesto, Semprún podría hacer suya la sentencia de Charles Taylor, ya que su propia obra le sirve para descubrirse a sí mismo: “Me descubro a mí mismo por medio de mi obra como artista, por medio de lo que creo. Mi autodescubrimiento pasa por la creación, por la realización de algo original y nuevo” (1994: 95). Al plasmar la vida sobre el papel, el relato es lo que constituye el carácter duradero de un personaje, y es esto lo que ha de entenderse como identidad narrativa, pues “al construir la dinámica propia de la historia contada, la identidad de la historia forja la del personaje” (Ricoeur, 1999a: 216-218). En este sentido, esta identidad narrativa, en el caso del escritor español, ha de interpretarse como el relato artístico o literario que ofrece de su propia vida, la estructuración artística de su propio recuerdo o, retornando a la máxima antes aludida del propio Ricoeur, “la vida como una actividad y una pasión en busca de relato” (2006: 18). Un relato donde el escritor puede ser, al mismo tiempo, narrador, autor y protagonista —no

ontológicamente, pero sí, al menos, en su vertiente narrativa—, como ocurre en *Veinte años y un día*.

Semprún no esconde que en su narrativa el juego con el “yo” es indispensable, y que el diálogo ficción-realidad es algo a lo que nunca renuncia. Por ello, cuando el personaje de Leidson pierde peso y se hace notable el ventriloquismo —característica achacable a gran parte de la obra sempruniana, según Ursula Tidd (2008: 712)— de Semprún, el Narrador se aleja de los patrones tradicionales novelísticos, y se define como un “Narrador moderno”, “pasado por las aguas bautismales de la modernidad narrativa” (Semprún, 2016: 82-83). Tras esta singular confesión en la novela, emergen de forma exponencial la aparición de recuerdos propios. Si bien, la mayoría de estos aparecen asociados al personaje de Federico Sánchez. De todos los seudónimos que mantuvo el autor en sus años de escondite en la clandestinidad comunista, el de Federico Sánchez es el más importante, y el propio escritor lo hizo célebre al publicar *Autobiografía de Federico Sánchez*, en 1977. Fue una personalidad muy respetada por los opositores al régimen, y se valoró su trabajo en la sombra para el éxito de revueltas como la de febrero de 1956 en la zona universitaria. No obstante, la desaparición de Federico Sánchez se había producido en 1964: no porque fuese detenido por la policía franquista, sino porque fue expulsado del PCE, tras desavenencias con la cabeza de la organización. A partir de aquí, Jorge Semprún será conocido por su verdadero nombre, pero al inicio de su actividad literaria —la cual comienza, justamente, en 1963 con la publicación de *El largo viaje* (Le gran voyage), con la que cosecha el premio Formentor— recupera sus seudónimos para relatar sus experiencias. Al alejarse de su nombre real, pero al evocar su propia experiencia, consigue aunar ficción y realidad; seña de identidad de todo su proceder. Por ello, los seudónimos son tan importantes en su literatura, y la identidad, un gran campo de reflexión. Escribe Semprún en *Veinte años y un día*, sobre Federico Sánchez —al que vuelve a resucitar medio siglo después—:

¿No va conmigo? Sí, cómo no, me concierne de alguna manera, piensa. Yo fui aquel. Lo fui de verdad, a fondo, tiene que ver conmigo. Puede ser, incluso, que aquel seudónimo tenga más que ver conmigo que mi propio nombre; bueno, tal vez exagere: nunca se sabe de antemano lo que mejor, y más esencialmente, le identifica a uno (2016: 228).

Queda patente que la identidad es una de las grandes temáticas de la escritura sempruniana, y el juego con el seudónimo —con el que remite a sus experiencias pretéritas— es una de las formas más singulares de introducir el “yo” en la narración. Como ha estudiado Amo Sánchez (2015), el heterónimo Federico Sánchez es el de mayor transcendencia, y la revalorización del personaje en el texto que nos ocupa se produce al evocar la vertiente intelectual de sus actuaciones. De hecho, lo primero de lo que habla el Narrador es que el Ministerio de Información del régimen alerta de las consignas enviadas por un tal Federico Sánchez en tres artículos de las revistas *Mundo Obrero*, *Cuadernos de Cultura* y *Nuestra Bandera*, editadas por la juventud comunista española, lo que mantiene en guardia al comisario Sabuesa (Semprún, 2016: 86-87). Más tarde, incluso, refiere la importancia de las reuniones organizadas por el clandestino en la calle madrileña de Doctor Esquerdo, con agitadores del mundo de la cultura como Javier Pradera, Rafael Sánchez Ferlosio o Fernando Sánchez Dragó.

Es evidente que Semprún recurre a lo ficcional para crear la verosimilitud y pintar desde su memoria un retrato histórico de los años en que se contextualiza la historia. Como refiere Torres Rabassa: “El proyecto literario de Semprún persiste en su empeño por transmitir un conjunto de experiencias históricas significativas y por tratar de dar voz a la subjetividad determinada por tales experiencias” (2015: 124). Así, existe una estructuración artística del recuerdo mediante la reflexión sobre la identidad, con los seudónimos como máscaras literarias, donde la fabulación ostenta un notable peso. Como también señala Xavier Pla, el escritor se sirve de un “yo” literario que “evidentemente se nutre de su propia experiencia, pero que a la vez la supera, lo cual le permite introducir la imaginación y, por lo tanto, la ficción” (2010: 141). Y así, la memoria personal y la historia encajan, en esa dialéctica entre el destino individual y el destino de una colectividad con el que se conforman también las memorias, como ha defendido Jean-Louis Jeanelle (2008) y que queda patente en el original “juego de cajas chinas” (Céspedes Gallego, 2012: 192) que constituye *Veinte años y un día*.

3. LA MEMORIA Y SUS MANIOBRAS ARTÍSTICAS

La trayectoria creativa de Semprún tiene en la memoria una de sus temáticas principales, como se refirió, y es tan preponderante su relevancia que, como afirma Carlos Fernández, su obra entera, indistintamente de la

disciplina, “supone una explícita y continua reflexión sobre la memoria” (2005: 254). Si bien, la singularidad de la presencia de lo mnemónico en su escritura radica en las muy diferentes estratagemas en que el escritor se vale de esta temática en su quehacer creativo. A continuación, se focaliza en dos de estas vías, que se consideran fundamentales en *Veinte años y un día*: en primer lugar, en el estudio de la combinación decidida de realidad e invención para hacer de la propia obra un objeto artificio, demostrando cómo el escritor concibe siempre “la ficción como aliada de la memoria” (Mendieta, 2021: 75) y, en segundo término, el análisis la inusitada importancia de la intertextualidad, tanto en su vertiente literaria como pictórica.

3. 1. Ficción para hacer de la obra un artificio

Memoria y ficción constituyen un binomio que va de la mano en gran parte de la producción del autor objeto de estudio, y la reflexión sobre las posibilidades de la fabulación, cuando este recuerda sus propias experiencias, es constante. Semprún se pregunta para qué escribir libros si no se inventa la verdad o, mejor dicho —corrige— la verosimilitud, y concluye: “A veces invento personajes. O en mis relatos les doy nombres ficticios, aunque ellos son reales. Las razones son diversas, pero dependen siempre de necesidades de carácter narrativo, de la relación que hay que establecer entre lo verdadero y lo verosímil” (2012: 222). Con ello el creador no pretende llevar a cabo un rechazo de la realidad ya que, de hecho, en *Veinte años y un día* se define como un escritor realista (Semprún, 2016: 252). Más bien, habría que referir que en su literatura se produce un encabalgamiento de la realidad y la ficción, tornándose ambas necesarias para crear su identidad narrativa y, desde la escritura, establecer una estructuración artística de la rememoración. Como incide en otro de sus trabajos: “No hay arte sin artificios. No hay memoria veraz sin una estructuración artística del recordar” (Semprún, 2015: 88).

Para autores como Rafael Argullol el recuerdo siempre viene determinado, en el acto de rememorar, por la imaginación (2018: 13), lo que se debe a la fragilidad intrínseca a toda memoria, a la imposibilidad de almacenar de forma invariable y eterna el pretérito vivido, como también ha recalcado Ricoeur (1999b: 30). Es algo que asume Semprún desde su primer libro, *El largo viaje*, en el que rememora, casi dos décadas después, su deportación en tren desde las cárceles de la Francia de Vichy hasta el campo de concentración de Buchenwald a inicios de 1944, y lo hace

acompañado en el vagón por un personaje llamado Chico de Semur que, en su experiencia real, nunca existió. Alain Brossat defiende que en la obra de Semprún toda la verdad está en hacer ficción, esto es, “en reinventar” (2010: 197). No son pocas las veces que el escritor ha justificado las ventajas de la fabulación con gran rotundidad, y defiende el constante juego entre lo real y la invención, la necesidad de apostar por la imaginación y construir el recuerdo como una obra de ficción. Semprún considera que, como escribió Maurice Blanchot, escribir de uno mismo es dejar de ser (2015: 61) y que, por lo tanto, someter la propia vida y experiencias a los designios de la literatura y el arte deriva en una confusión entre lo cierto y lo menos cierto, entre lo real y lo ficcional. Verdad y mentira no son antagónicos ni se traducen en blanco y negro: la escala de grises puede resultar ilimitada: “Todo era real porque lo había inventado yo” (Semprún, 2011: 88), escribe en *Adiós, luz de veranos...* (Adieu, luz de clarté, 1998). Como recuerda Mayka Lahoz —quién dedicó su tesis doctoral a Jorge Semprún— “hacer memoria significa crear, inventar, recrear y reinventar” (2022: 14).⁶

Además, el escritor añade que la fabulación de la propia experiencia es fundamental para la construcción del sí, y que el relato de una vida está incompleto sin la estructuración artística aludida y sin el poder infinito de la imaginación. No son pocos los teóricos que se sitúan en esta vía y que consideran la identidad narrativa como algo inseparable de la personal. Es el caso de George Steiner, que desarrolla la idea de que la ficción se valida en virtud de la apertura y la empatía de su recepción que habita en la memoria individual y en la transmisión cultural (2011: 174); y en el panorama literario contemporáneo hispánico, Miguel Ángel Hernández —autor que combina lo real con lo ficcional en sus novelas— explica que “la realidad se convierte en ficción cada vez que se transmite” (2015: 187). No obstante, es, de nuevo, Ricoeur quien desarrolla una teoría útil para leer la relevancia que la fábula tiene en el tema de la memoria en el trabajo sempruniano. El francés, en su obra *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (*Temps et récit III. Le temps raconté*, 1985) plantea un término original que denomina “representancia” —diferente al término representación, más enfocado en las imágenes— y con el que desarrolla la refiguración que un autor hace del pretérito por medio del relato (Ricoeur,

⁶ Con el título de Historia, memoria e interpretación. La aporía de la palabra o la diáspora del sentido. (otra mirada a la educación desde la antropología filosófica de Jorge Semprún.), defendida en la Universitat Autònoma de Barcelona, en el año 2011.

2009). Como también desarrolla en otros volúmenes posteriores, esta noción hace referencia “a la mezcla opaca del recuerdo y de la ficción en la reconstrucción del pasado” (1999b: 81). Es el modo en que la ficción entra en el relato de la historia. Esta “representancia” se da en *Veinte años y un día*, ya que Semprún no propone una separación nítida entre realidad y ficción, sino que ambas forman parte del entramado narrativo sin entrar en conflicto. No solo importa el qué, sino también el cómo. Así, los ficcionales Benigno, Sátor o los Avendaño pueden relacionarse con Dominguín o Pradera e, incluso, el Narrador puede cambiar y entrar en el relato sin complejos, al igual que se incluyen constantes alusiones a Federico Sánchez, y aparecen los recuerdos personales del propio escritor, sin que por ello se pierda la verosimilitud. Semprún cuida el modo en que se reconfigura lo relatado, y la estructura es algo imprescindible para alcanzar esta anhelada verosimilitud.

Si Ricoeur refiere el concepto de “representancia”, no menos importante resulta otra noción defendida, en este caso, por el propio Semprún: el “artificio”. Con ello alude a la relevancia de la disposición artística en la narración para que lo real y lo ficcional encajen, y es un término que invoca en reiteradas ocasiones. Escribe que concibe “el artificio en los dos sentidos habituales del término según los diccionarios: en el sentido de ‘procedimiento hábil e ingenioso’ y en el de ‘dispositivo pirotécnico destinado a arder más o menos rápidamente’” (Semprún, 2011: 131), y en obras como *La escritura o la vida*, tras reflexionar sobre el modo de relatar algo tan terrible como su experiencia en los campos de concentración nazi, concluye: “¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable, si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio!” (Semprún, 2018: 141). El artificio en *Veinte años y un día* se construye conforme avanza la narración, y resulta incuestionable cuando el Narrador toma protagonismo en el relato, pues el “yo” creativo se inmiscuye en el entramado ficcional, y la memoria individual hace que lo real se inserte en la trama ficcional inicial en Quismondo. El potencial de artificio reside en que se difuminan las fronteras entre realidad e invención. Así lo expresa el autor en la obra objeto de estudio: “La novela auténtica es un acto de creación, un universo falso que ilumina, sostiene y acaso modifica la realidad” (Semprún, 2016: 250-251).

Todo ello nos lleva a deducir que Semprún entiende que no puede reinterpretarse el pasado sin ayuda de la invención, ya que la memoria es por naturaleza lábil y maleable, y la imaginación juega un notable rol en

el acto de recordar. Para el escritor, por decirlo con Rancière, la ficción es una vía ideal para “la construcción, por medios artísticos, de un «sistema» de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden” (2005: 182) y, por lo tanto, en personajes como el Narrador de *Veinte años y un día* se observa claramente ese juego entre la exigencia de fidelidad y los imperativos de la fabulación que permiten la creación del artificio. Por todo ello, estamos de acuerdo con Jordi Gracia cuando defiende que en la escritura de Semprún existe una condición teórica previa: la superioridad de las lecciones de la ficción novelesca, y define su poética como la de “la invención de la memoria, la del artificio de la memoria como género propio” (2010: 98).

3.2. Elogio a la intertextualidad

El enorme entramado de citas y referencias a otros creadores, ya procedan del ámbito de la literatura, la pintura o de cualquier otra disciplina artística, no solo demuestra la erudición del escritor, sino que, con su inclusión, pretende una reflexión sobre alguna de las temáticas expuestas en cada uno de sus trabajos y, en la mayoría de las ocasiones, muchos de estos intertextos evocan la propia experiencia del autor, por lo que su estudio resulta decisivo en términos de memoria. Ignacio Ramos Gay defiende que la recurrente intertextualidad detectable en la obra sempruniana actúa como “trampolín mental para la recreación de sus itinerarios biográficos” (2017: 27), y Alicia Molero de la Iglesia expone que en sus citas suele existir una intención especular, y que son los propios intereses de su exposición los que le llevan a convocar el texto de un ajeno (2000: 270-271). De este modo, lo intertextual actúa como otra original vía para dar entrada a sus recuerdos en el relato, lo que no se puede despreciar a la hora de analizar *Veinte años y un día*. En esta toman relevancia creadores como Artemisia Gentileschi, Federico García Lorca, Benedetto Croce, Rafael Alberti o Caravaggio, entre otros. No obstante, el propósito de este bloque, dado el espacio del que se dispone, no consiste en realizar un inventario de todos los creadores citados en la obra de 2003, sino estudiar los principales intertextos y analizar el motivo de su inclusión en la narración, para entender la razón por la que la intertextualidad es tan destacada en el proceder literario de Semprún. En primer lugar, se pone el foco en los ecos literarios y, acto seguido, en los pictóricos, ya que son las dos ramas artísticas más referidas en la novela.

Invocar en el proceso de escritura la voz de los maestros no es señal de agotamiento creativo, sino de un enorme conocimiento de la tradición y de un gran reconocimiento de los grandes creadores, “una forma de tributo a la escritura misma” (Martínez Rubio, 2015: 225). Como recuerda George Steiner, hasta el más original de los artistas abraza la polifonía al incorporar a los maestros vivos y muertos que invita a su taller interior (2011: 95). Semprún es plenamente consciente de que navega en un laberinto de influencias que no puede desdeñar, por lo que son muchos los creadores que se cuelan en la madeja de resonancias semprunianas. Lo ya realizado por sus referentes, sus lecturas y aprendizajes pretéritos, condicionan, de manera irrefutable, su idiosincrasia creativa. La introducción de citas le sirve para despertar un recuerdo personal, al que accede tras una determinada lectura, pero también incorpora al autor citado de un modo reflexivo. La intertextualidad es una técnica recurrente en toda su carrera y el escritor cita a sus correligionarios literarios “porque es su manera de recordar, pero, más importante aún, Semprún cita porque recuerda a través de otros autores” (Ramos Gay, 2017: 31).

Una señal de identidad de la intertextualidad en sus textos es que, en numerosas ocasiones, los escritores citados retrotraen a la memoria del escritor a un determinado momento que le tocó vivir. En *Veinte años y un día* ocurre con la referencia a Federico García Lorca. El poeta granadino le hace viajar a esos días previos al inicio de la Guerra Civil, pues, según evoca el escritor en su novela, este habría estado en su casa familiar, leyendo una obra que acababa de concluir, *La casa de Bernarda Alba*, escrita, justamente, en el trágico 1936: “Lorca habló aquella noche de irse a Granada, allí estaría más tranquilo, decía, más seguro que en una ciudad tan áspera como Madrid si pasaba algo” (Semprún, 2016: 54). Con esta alusión combina su propia memoria y la crónica histórica de un tiempo, ya que informa de la decisión que el poeta habría tomado de alejarse de la capital, dado lo convulso de las jornadas previas al golpe, para obtener una mayor seguridad y, al mismo tiempo, Semprún evoca su casa familiar, la que dejó atrás tras exiliarse a Francia con el estallido de la guerra. Además, con la referencia al granadino, incluye la trama principal en el relato de la historia; de nuevo el encabalgamiento entre realidad e invención: “Esa opinión de García Lorca hizo reflexionar a José María y volviendo a casa, le dijo a Mercedes, «¿Por qué no nos vamos a la finca unos días, a ver qué ocurre? Estaremos mejor que en Madrid, de cualquier forma»” (129). Semprún une así, por lo tanto, lo real y lo ficcional, y no es casual que el hermano mayor del clan protagonista de la novela fuera asesinado el 18 de

julio de 1936, y que Federico García Lorca corriese la misma suerte tan solo un mes más tarde, pero en la realidad.

También son referidos en el relato autores coetáneos al autor granadino, como Rafael Alberti o Miguel Hernández,⁷ pero si García Lorca toma una relevancia mayor es, además de por el paralelismo con el protagonista ficcional, por la importancia que toma en relación con el recuerdo del propio Semprún. Más allá del ámbito nacional, también son citados otros escritores, aunque, por el peso que España tiene en la trama, son menores en comparación con otros libros del propio Semprún. Un caso relevante es el de William Faulkner. En su trabajo defiende que, en términos mnemónicos, el escritor que más le ha influido es el norteamericano. En *Veinte años y un día* le sirve para hacer una reflexión sobre el orden no cronológico en el que él, como Narrador, dispone sus relatos. Tras evocar que pudo leer *¡Absalón, Absalón!* (Absalom, Absalom!, 1936) en la biblioteca del campo de concentración de Buchenwald, el ficcional Leidson le echa en cara, como historiador, su estilo narrativo: “Como soy historiador —dice Leidson— te lo voy a contar como lo cuentas tú, en desorden, por asociaciones de ideas, de imágenes o de momentos, hacia atrás, hacia delante; te lo voy a contar por orden cronológico, un artilugio divino” (Semprún, 2016: 244). Al mismo tiempo, con estas palabras, ese Narrador ya desvelado que es Federico Sánchez se distancia de la primera instancia narrativa, Leidson, y, sobre todo, de su quehacer académico: la objetividad a la que aspira el norteamericano como historiador no es reivindicada por Semprún que, como literato, puede hacer uso sin complejos de la ficción (Katona, 2012: 113).

En cuanto a los ecos pictóricos, se ha de referir que este arte significa mucho más que un mero pasatiempo o deleite estético para el escritor objeto de estudio, como han profundizado Carlos Fernández (2011) o Leuzinger (2016). En su obra se denota una semiótica de la pintura que se abre a distintos análisis iconográficos, ya que Semprún interpreta los valores simbólicos que tiene una obra de arte y extrae de ella temáticas que la hacen inseparable de sus propias experiencias. Así, concede un nuevo relato al intertexto pictórico y, por consiguiente, el lienzo toma otro cariz.

⁷ La investigadora Rita Rodríguez Varela (2021) ha estudiado la importancia de la poesía española y de autores como los referidos Lorca, Alberti o Hernández para Semprún en un artículo, aunque, en este caso, centrado en la literatura concentracionaria del superviviente de Buchenwald.

Para Semprún, la obra de arte ha de entenderse como un conjunto de signos que él mismamente se dispone a decodificar en sus libros, uniendo la interpretación a su propia memoria. “Como de costumbre en Semprún, el elogio del cuadro se realiza explicando la fascinación que uno de los personajes siente ante la contemplación del cuadro original” (Céspedes Gallego, 2012: 196). En la novela estudiada el cuadro *Judith y Holofernes* (1612-1613) de Artemisia Gentileschi posee tanta relevancia que se puede considerar, incluso, como un protagonista más. Mercedes Pombo, la viuda de José María Avendaño, es quien se topa con el lienzo en una visita al Museo di Capodimonte, en Nápoles. En la novela se incluye el texto que la mujer escribió en una postal cuando vio el cuadro en la ciudad partenopea, en junio de 1936: “Me acerqué para ver el nombre del pintor y era una pintora, una mujer, Artemisia Gentileschi. Me quedé absorta ante el lienzo, inmóvil, como fulminada” (Semprún, 2016: 58). A priori, el mito bíblico representado por la artista romana poco tiene que ver con la historia de representación y evocación de la muerte del patrón a manos del campesinado rebelde que se relata en *Veinte años y un día*. No obstante, uno de los motivos que le evoca la pintura se conecta con un recuerdo personal —esto es, del propio Semprún— de la Guerra Civil que es lo que le conduce a escribir la novela de 2003. De nuevo, de la memoria de un personaje literario se pasa a la del propio creador:

Volvía a ocurrir un día de otoño en 1985, unos quince años después, en el palacio de Villahermosa ante un cuadro de Artemisia Gentileschi: como una diosa griega surgida del océano materno o del cerebro paterno, la novela de aquella antigua muerte de 1936 surgió en su mente, de pronto, de cuerpo entero (Semprún, 2016: 231-232).

El lienzo es un artilugio semántico-pragmático cuyo potencial Semprún aprovecha en *Veinte años y un día*, y son varios sus libros que toman un cuadro como el espacio privilegiado en el que repensar el pretérito y evocar la memoria personal como sucede, por citar otro caso paradigmático, en su novela *La segunda muerte de Ramón Mercader* (La deuxième mort de Ramón Mercader, 1969) con el cuadro *La vista de Delft* (1660), de Johannes Vermeer. La intertextualidad pictórica funciona como un mecanismo reflexivo y autorreflexivo, por lo que la imaginación y el arte, de nuevo, vuelven a engarzar con la memoria. Para Semprún, por decirlo con Marc Augé, “el recuerdo se construye a distancia como una obra de arte” (2003: 13).

CONCLUSIONES

Jorge Semprún despliega todo el potencial de la memoria en su trabajo, ya sea como temática o como mecanismo literario, para confeccionar una obra que construye a modo de artificio, noción que él mismo desarrolla en su obra. *Veinte años y un día* confirma la idea sempruniana de que no puede reinterpretarse el pasado sin la ayuda de la invención y la reinvención, y el proceder mnemónico se convierte así en un claro aliado, pues la memoria es frágil, y la verosimilitud no puede alcanzarse, según defiende, sin apostar por la imaginación. Así, en su trabajo de 2003 combina la ficcional historia del clan Avendaño, la representación grotesca del asesinato de José María a mano de los campesinos sublevados en la jornada de inicio de la Guerra Civil, con sus propios recuerdos de la época en que se contextualiza el relato, años decisivos en el devenir del escritor, cuando era un miembro de la clandestinidad comunista. En 1956, dos décadas después del estallido del conflicto civil, como reza el título, Semprún aún no podía imaginar que sería un escritor reconocido y galardonado, pero vive una época decisiva de la que luego se valdrá para componer sus relatos. Inserta un “yo” literario donde se cuele su propia experiencia, introduciendo la imaginación en la narración. Se trata, como ha definido Jordi Gracia, de la estética de la invención de la memoria (2010: 98).

En el singular proceder que confecciona en la novela, ficción y memoria entran en diálogo de manera constante, y en este binomio no se puede dejar fuera la identidad. Esta última es objeto de reflexión conforme avanza el relato de *Veinte años y un día*, especialmente, mediante dos personajes: el Narrador y Federico Sánchez, que, al final, acaban demostrando ser la misma entidad actancial. Con la voz narrativa propone un juego original, ya que cambia el protagonismo inicial omnisciente que tiene el ficcional Leidson conforme avanzan las páginas hasta tomar el mando un director de orquesta propio “de la modernidad” —como escribe Semprún—, denominado como el Narrador, cuyo misterio inicial deja paso a evocaciones que demuestran que es el propio escritor quien maneja los hilos del relato. Por su parte, con la reiterada alusión a Federico Sánchez introduce la reflexión sobre la identidad también por medio del seudónimo, ya que este era el nombre que usaba Semprún en sus misiones ocultas por la España franquista. En *Veinte años y un día*, sin duda, el escritor resucita esta figura para poner en valor las acciones que, hace medio siglo, él

realizaba para ahuyentar a la policía franquista y tratar de atacar al régimen. Y en este ejercicio de tributo 1956 no es casual. Su peso simbólico reside en que ese año ocurrieron varios hechos decisivos para el propio Semprún, y todos ellos se rememoran en el libro: la revuelta universitaria de febrero, la táctica de la “reconciliación nacional” y la lectura del Informe Jrushchov.

Mediante Sánchez, Semprún construye su propia identidad narrativa, la cual no puede manifestarse, como desarrolla Ricoeur, sino mediante la ayuda de la ficción. Construir la propia identidad narrativa constituye, además, un descubrimiento artístico de sí mismo, donde la memoria personal se combina con la crónica de lo acaecido. Este es otro de los grandes rasgos de *Veinte años y un día*, también presente en buena parte de sus escritos, el encabalgamiento de realidad y ficción como medio privilegiado de alcanzar la verosimilitud. Por ello, Semprún define y apuesta por el referido artificio, es decir, la relevancia de la estructuración artística del recuerdo para que lo real y lo fabulado encajen, difuminándose la frontera entre realidad y ficción. El pasado aún inunda el presente, y como la memoria es voluble y cambiante, alcanzar la verdad pasa por hacer ficción.

La capital relevancia de la memoria no solo procede de la constante evocación que realiza en todos sus trabajos, donde se mezcla la crónica de los años rememorados con sus propios recuerdos, sino por usarla como herramienta literaria. Así es como construye el artificio literario. Además, en *Veinte años y un día* también juega un rol determinante como estrategia la intertextualidad. El recurso constante a la referencia literaria y pictórica es destacado en toda su obra, y significa mucho más que un mero ejercicio intelectual o de erudición. Las citas tienen una relevancia determinante al funcionar como un mecanismo para la reflexión y autorreflexión, introducidas, en la mayoría de las ocasiones, con una intención especular. Decisiva resulta la alusión a Federico García Lorca, ya que, con ello, vuelve a conseguir ese juego sutil entre su memoria personal y la memoria colectiva: de una parte, el recuerdo de cuando el poeta estuvo en su casa natal, en el barrio del Retiro, recitando párrafos de *La casa de Bernarda Alba* el mismo año en que él tuvo que exiliarse y, al mismo tiempo, la rememoración del trágico destino sufrido por el granadino, lo que se une, en clave ficcional, con el asesinato sufrido por José María Avendaño, todo ocurrido en 1936.

Por todo ello, se ha creído necesario estudiar una de las obras menos trabajadas y contemporáneas del escritor español, y hacerlo a través de las

temáticas más recurrentes de su corpus literario, pero que en la obra de 2003 se despliegan de una manera tan original. *Veinte años y un día* es una gran demostración de la conveniencia de no separar lo literario de lo histórico, especialmente, en un autor que se puede considerar como un protagonista del convulso siglo XX. Baste acabar con una reflexión que el propio autor, no sin cierta sorna, cuestiona en la obra estudiada:

Por cierto, ¿cómo pretendes evitar que tu memoria o tu imaginación novelesca no desemboquen tan a menudo en la memoria histórica, si ambas están, en lo que se refiere al menos a este siglo XX, totalmente entrecruzadas, entreveradas? (Semprún, 2016: 253).

BIBLIOGRAFÍA

- Amo Sánchez, Íñigo (2015), *El heterónimo Federico Sánchez en la obra de Jorge Semprún*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/11849>
- Antich, Xavier (2003), “La necesidad de la memoria: Coloquio en torno a *Veinte años y un día*”, *Letras Libres*. Disponible en: <https://letraslibres.com/revista-espana/la-necesidad-de-la-memoria-coloquio-en-torno-a-veinte-anos-y-un-dia/> (fecha de consulta: 10/01/2024).
- Argullol, Rafael (2018), *Maldita perfección: escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona, Acantilado.
- Augé, Marc (2003), *El tiempo en ruinas*, trad. de Tomás Fernández Aún y Beatriz Eguibar Barrena, Barcelona, Gedisa.
- Augstein, Franzeska (2010), *Jorge Semprún y su siglo. Lealtad y traición*, trad. de Rosa Pilar Blanco, Barcelona, Tusquets.
- Blanchot, Maurice (2015), *La escritura del desastre*, trad. de Luis Ferrero Carracedo y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta.

Brossat, Alain (2010), “Retórica de la sinceridad y ‘mentir vrai’ en la obra de Jorge Semprún”, en Xavier Pla (ed.), *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, Kassel, Eva Reichenberger, pp. 190-201.

Casas, Ana (ed.) (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.

Céspedes Gallego, Jaime (2005), “La dimensión biográfica de *Veinte años y un día* de Jorge Semprún”, *Tonos: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 10, pp. 134-158.
<https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/F-b-Cespedes.htm>

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

Céspedes Gallego, Jaime (2021), *Las dos memorias de Jorge Semprún y los documentales sobre la Guerra Civil española*, Sevilla, Renacimiento.

Fernández, Carlos (2005), “Memoria e Historia en la obra de Jorge Semprún”, *Minius. Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, 13, pp. 253-268. Disponible en: <https://revistas.uvigo.es/index.php/mns/article/view/3067/2855> (fecha de consulta: 22/01/2024).

Fernández, Carlos (2011), “Pintura y memoria en las novelas de Jorge Semprún”, *Historia, antropología y fuentes orales*, 46, pp. 47-60. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/44646074> (fecha de consulta: 22/01/2024).

García Alonso, Rafael (2016), “Jorge Semprún: conflictos de la identidad personal y de la identidad europea”, *Sociología Histórica: Revista de investigación acerca de la dimensión histórica de los fenómenos sociales*, 6, pp. 457-473. Disponible en: <https://revistas.um.es/sh/article/view/278781/203131> (fecha de consulta: 19/01/2024).

- Gracia, Jordi (2010), “Novelar la memoria o la libertad del escritor”, en Xavier Pla (ed.), *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, Kassel, Eva Reichenberger, pp. 87-109.
- Grondin, Jean (2019), *Paul Ricoeur*, trad. de Antoni Martínez Riu, Barcelona, Herder.
- Hernández, Miguel Ángel (2015), *El instante de peligro*, Barcelona, Anagrama.
- Jeanelle, Jean-Louis (2008), *Écrire ses memoires au XX siècle. Déclin et renouveau*, París, Gallimard.
- Katona, Eszter (2012), “¿Autobiografía de quién? Búsqueda de la identidad entre Federico Sánchez y Jorge Semprún”, *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 3, pp. 107-116. Disponible en: <https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj/article/view/108> (fecha de consulta: 15/01/2024).
- Lahoz, Mayka (2022), *La trama de la memoria. Una filosofía del recuerdo y del olvido*, Barcelona, Tusquets.
- Leuzinger, Mirjam (2016), *Jorge Semprún: memoria cultural y escritura, vida virtual y texto vital*, Madrid, Verbum.
- López-Gay, Patricia (2008), “Conversación con Jorge Semprún. Sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura”, *Quaderns: revista de traducció*, 16, pp. 157-164. <https://www.recercat.cat/handle/2072/461432>
- López-Gay, Patricia (2020), *Ficciones de verdad: fiebre de archivo y narrativa de vida*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Martínez Rubio, José (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.
- Mendieta, Elios (2021), “Un recorrido por la Europa del XX: Jorge Semprún y la importancia de la memoria en *La escritura o la vida*”

(1994)”, en Marta Fernández Bueno y Johanna Vollmeyer (eds.), *Repensar el pasado. La memoria (trans)cultural europea*, Madrid, Dykinson, pp. 77-88.

Mendieta, Elios (2023), *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.

Molero de la Iglesia, Alicia (2000), *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, Peter Lang.

Mora, Vicente Luis (2013), *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid.

Nieto, Felipe (2014), *La aventura comunista de Jorge Semprún. Exilio, clandestinidad, ruptura*. Barcelona, Tusquets.

Nieto, Felipe (2018), “Jorge Semprún y la Guerra Civil. Historia y memoria”, *Revista Universitaria de Historia Militar*, 13 (7), pp. 134-158. <https://doi.org/10.53351/ruhm.v7i13.383>

Pla, Xavier (2010), “Jorge Semprún, la densidad transparente y la verdad literaria”, en Xavier Pla (ed.), *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, Kassel, Eva Reichenberger, pp. 126-143.

Ramos Gay, Ignacio (2017), “Jorge Semprún, o la literatura contra la memoria”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, pp. 25-38. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i39.5065>

Rancière, Jacques (2005), *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción*, trad. de Carles Roche, Barcelona, Paidós.

Resnais, Alain (Director), (1966), *La guerre est finie* [Film], Europa Film, Sofracima.

Ricoeur, Paul (1996), *Sí mismo como otro*, trad. de Agustín Neira, Ciudad de México, Siglo XXI.

- Ricoeur, Paul (1999a), *Historia y narratividad*, trad. de Gabriel Aranzueque, Barcelona, Paidós.
- Ricoeur, Paul (1999b), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, trad. de Gabriel Aranzueque, Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, Paul (2006), “La vida: un relato en busca de narrador”, *Ágora. Papeles de Filosofía*, 25 (2), pp. 9-22.
- Ricoeur, Paul (2009), *Tiempo y narración III. El tiempo narrador*, trad. de Agustín Neira, México DF, Siglo XXI.
- Rodríguez Varela, Rita (2021), “La poesía española en las obras sobre Buchenwald de Jorge Semprún: memoria, sustento y diálogo”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 22, pp. 80-102. <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2022.449>
- Semprún, Jorge (Director), (1979), *Las dos memorias* [Film], Aldebarán Films S.A, Fildebroc, Les Films Molière, Uranus Productions.
- Semprún, Jorge (1977), *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta.
- Semprún, Jorge (1982), *La algarabía*, trad. de Adolfo Martín, Barcelona, Plaza y Janés.
- Semprún, Jorge (2011), *Adiós, luz de veranos...*, trad. de Javier Albiñana, Barcelona, Austral.
- Semprún, Jorge (2012), *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Austral
- Semprún, Jorge (2015), *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Austral.
- Semprún, Jorge (2016), *Veinte años y un día*, Barcelona, Austral.

Reinventar la verdad. Memoria, ficción e identidad en *Veinte años y un día...* 53

Semprún, Jorge (2018), *La escritura o la vida*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Austral.

Steiner, George (2011), *Gramáticas de la creación*, trad. de Andoni Alonso, Madrid, Siruela.

Taylor, Charles (1994), *La ética de la autenticidad*, trad. de Pablo Carbajosa Pérez, Barcelona, Paidós.

Tidd, Ursula (2008), “Exile, Language and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprún”, *The Modern Language Review*, 103, pp. 697-714. <https://doi.org/10.2307/20467906>

Torres Rabassa, Gerard (2015), “Intertextualidad y dialogismo en la obra autobiográfica de Jorge Semprún: la escritura del yo como diálogo con el otro”, *Revista Caracol*, 10, pp. 118-149. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/106865> (fecha de consulta: 10/01/2024).

Traverso, Enzo (2022), *Pasados singulares. El “yo” en la escritura de la Historia*, trad. de Belén Gala Valencia, Madrid, Alianza.