REVISTA TEMAS

Expresión de la complejidad

Referencia al citar este artículo:

Mejía, O.H. (2016). Leer a Semprún, los límites entre la literatura en estado puro y la literatura ancilar: la supervivencia del escritor, el arte y su memoria. *REVISTA TEMAS, 3*(10), 155-162

Leer a Semprún, los límites entre la literatura en estado puro y la literatura ancilar: la supervivencia del escritor, el arte y su memoria[1]

Óscar Humberto Mejía Blanco[2]

Recibido: 5/2/2016 Aceptado: 16/5/2016

Resumen

Este artículo de reflexión tiene por objetivo presentar los resultados del análisis de algunas fronteras discursivas, literarias y creativas que confluyen en *La escritura o la vida* (1995), de Jorge Semprún; para este fin, el método crítico-literario contemplado aquí se concentrará en observar tres linderos temáticos: el primero se ocupa de establecer la literatura ancilar presente en esta narración, según los planteamientos hechos por el crítico literario Alfonso Reyes en su obra *El deslinde* (1944); la segunda explora las estéticas y lecciones de creación literaria para la escritura de los conflictos presentes en este relato y, finalmente, la tercera se enfoca en un breve examen de la escritura como ejercicio terapéutico y resiliente, desde la mirada de un lejano lector latinoamericano. De esta manera, esta argumentación se perfila como una de las primeras aproximaciones analíticas sobre la obra de este escritor español, realizadas desde la crítica literaria latinoamericana.

Palabras clave

Escritura, conflicto, narración, arte, memoria.

Read to Semprun, the boundaries between pure literature and ancillary literature: survival of the writer, art and his memory

Abstract

This reflection aims to present the results of the analysis of some discursive, literary and creative boundaries that come together in *La escritura o la vida* (1995) by Jorge Semprun; to this end, the contemplated literary-critical method here will concentrate on observing three thematic boundaries: the first deals with establishing the ancillary literature present in this narrative, according to the statements made by the literary critic Alfonso Reyes in his work *El deslinde* (1944); the second explores the aesthetic and lessons of literary creation for writing conflicts present in this story, and finally, the third focuses on a brief examination of writing as a therapeutic exercise and resilient, from receipt of a distant Latin American reader. Thus, this argument is emerging as an analytical approach to the work of this Spanish writer.

Keywords

Writing, conflict, narration, art, memory.

1 Artículo de reflexión resultado de una propuesta desarrollada dentro del grupo de investigación Cuynaco, UIS, y apoyada por el programa de Movilidad Internacional de la Vicerrectoría de Investigación y Extensión, UIS, para que fuera presentada y sustentada en el marco del II Simposio Internacional Jorge Semprún: pensar las fronteras, llevado a cabo en la Universität Passau, Alemania, en febrero de 2016.

2 Magíster en Literatura por la Universidad de los Andes. Correo electrónico: orestesatrida@hotmail.com

Introducción

La escritura de Jorge Semprún hace parte de un conglomerado de obras de ficción y no ficción, cuyos temas generales se ocupan de la resistencia y supervivencia del hombre en conflictos e ideologías como la Segunda Guerra Mundial y el fascismo español. Así como lo hicieron figuras relevantes de la talla de Primo Levi, el español desarrolló una extensa obra que en su momento tuvo resistencia y poca difusión dentro de la sociedad española, dada su filiación política de izquierda. Esta última circunstancia fue uno de los factores que llevó a que Semprún desplegara su escritura, sino en otras lenguas con las que tuvo mayor contacto en sus años de estudios de Filosofía en París y durante su detención en el campo de concentración de Buchenwald, durante la Alemania nazi. Su obra es basta, se compone de más de una veintena de títulos que se mueven entre los géneros de la novela, el testimonio, el teatro y el cine. Y ese movimiento entre géneros, de por sí arbitrario y transgresor de esos mismos modelos de expectación, se ha inclinado más a disertar sobre una ética-estética de la narración de los conflictos: de cómo la palabra literaria puede superar la propia violencia que permanece en la memoria del sujeto que la padeció. Dados estos rasgos, este análisis se ocupa del libro *La escritura o la vida* (1995), que en un *flashback* sostenido recuenta las circunstancias históricas y personales que llevaron a Jorge Semprún a inclinarse por el arte literario en una constante intermitencia genérica.

Metodología

La lectura y análisis que se propone aquí parte de los planteamientos de crítica literaria propuestos por Alfonso Reyes en *El deslinde* (1944). Así, bajo los preceptos conceptuales que el mexicano construye, se revisitarán algunos de los problemas que la narrativa de *La escritura o la vida* (1995) plantea, dado que esta se sostiene como una suerte de obra total, que pugna por narrar lo inefable, por organizar, reconstruir y exponer un hecho histórico (la vida durante y después del campo de concentración de Buchenwald) bajo fórmulas y procedimientos que no le son propios a la disciplina de la Historia; son estas coordenadas de lectura las que llevarán a la consideración general de que hay en la construcción de este libro una sólida arte poética que puede rastrearse, objetivarse y señalarse; de que esta obra se crea a sí misma, se escribe a sí misma, y deja en su corporeidad –o más bien en el cuerpo del sujeto que la enuncia– una reflexión sobre la violencia, la memoria y el cómo contar esa violencia. En este sentido, es fundamental el concepto de la *función ancilar* que propone Reyes en *El deslinde* (1944), porque, bajo esa perspectiva, puede establecerse el criterio con el cual el autor formula el programa narrativo y ético que quiere llevar a cabo. Así las cosas, en el programa de esta obra, se busca superar *el ver* (el simple mostrar los hechos, la sordidez de los sucesos, el sensacionalismo) para reflexionar sobre la configuración de un arte narrativa que le permitiera al lector *comprender* aquellos sucesos; en otras palabras, como si no interesase mostrar la violencia *per se,* sino la experiencia del mal y la muerte en la palabra, en los artificios literarios que están al servicio de la construcción de una narración de la realidad.

El problema de la función ancilar[3]. Como es característico en su estilo críptico y clásico, Alfonso Reyes esboza una filosofía de la literatura. Metafóricamente el pensador propone que hay un estado primario de la literatura, y es aquel que se enfoca en la ficción y en la estética, en otras palabras, en el arte de la palabra. Estarían en ese nivel los géneros literarios canónicos: la Lírica, la Épica y la Dramática y otros en que los anterio-

3 f. p. us. Sierva, esclava, criada (RAE).

res han evolucionado, por ejemplo, la novela o el cuento. Por otra parte, en un estado secundario, estaría otra forma de la literatura que es prosaica, y que está al servicio de otros propósitos y disciplinas, por ejemplo, de la Filosofía o de las ciencias en general: este sería el nivel de lo no literario. Reyes resume esto en la escisión entre lo que es la literatura en estado puro (la ficción y la poesía, como formas del lenguaje mimético) y lo no literario (lo científico, por ejemplo, como un lenguaje instrumental). Un ejemplo muy general podría ser el de La *Odisea*, como caso del primer nivel, y el comentario crítico-literario con el que se abre una edición de lujo de La *Odisea*, como caso del segundo nivel (Reyes, 1944, p. 48).

Así las cosas, la literatura ancilar cumplirá la función de enlace, para poner al servicio de algo no literario las sustancias o atributos de la forma literaria en estado puro. De este modo, un texto no literario puede echar mano de la literatura pura haciendo una suerte de préstamo, y este puede darse cuando se articulan los usos de la literatura pura (la poética de una determinada forma literaria, por ejemplo, el uso de los tropos…) a otra forma cuya naturaleza y fines no son necesariamente literarios. O asimismo en el caso inverso: cuando la literatura en estado puro pide prestados elementos no literarios para satisfacer una necesidad; pongamos el caso de la novela científica, que debe ajustarse a ciertos criterios de verosimilitud y dispone, para ello, de hipótesis y tesis de las ciencias duras con tal insistencia, que enriquecen el argumento narrativo. En el teorema de lo ancilar de Reyes, cuando la literatura pura entrega mecanismos de estilo a la literatura impura estamos ante un préstamo; cuando es el caso contrario, estamos ante un empréstito –un empeño– (Reyes, 2006, p. 46). Sin embargo, hay que dejar claro que Alfonso Reyes deja estos usos, en el sentido que fuese, *al criterio y propósito que quiera cumplir el autor.* Y, además, sugiere que la ancilaridad no es un asunto exclusivo de lo literario y lo no literario. Ella podría darse, dado el caso, entre la matemática y la no matemática o la agricultura y la no agricultura: ambas dicotomías tendrían que participar entre sí, prestando y empeñando sus atributos, dependiendo del efecto que desee conllevar y proyectar el texto o producto que se esté construyendo. En este sentido, el pensador mexicano formula unas reglas para el empleo de la función ancilar de la literatura:

> Generalmente se piensa en la literatura aplicada cuando se piensa en la literatura ancilar. Hay que penetrarse bien de que la "literatura aplicada" es término que solo puede convenir a) al préstamo de lo literario a lo no literario; b) de carácter poético y no semántico; y c) de alcance total y no esporádico. Es literatura aplicada la historia escrita con belleza literaria de estilo y forma, la historia que merece ser "considerada como obra artística" (Reyes, 1944, p. 48).

Es decir, *la función ancilar* sería aquella manifestación del lenguaje que sirve para designar y definir cosas del plano real, de lo no literario, empleando el arte de la palabra, usando elementos narrativos o retóricos que desautomatizan las formas rígidas y estáticas del lenguaje transaccional cotidiano o de las propias disciplinas. Para profundizar un poco más, cabe traer a la discusión el caso de un ensayo de Michel de Montaigne (1595) titulado "La tristeza". En esta argumentación, el francés se ocupa de analizar el verdadero peso de esta pasión, sugiriendo que aquel que sufre mucho y exterioriza ese dolor realmente no padece tal afecto, pues la tristeza, la verdadera, sobrecoge tanto al alma de quien la padece, que este puede simplemente morir en silencio, fulminado o acongojado; quiere comprobar (y mostrar) que las tristezas escandalosas harían parte de causas menos nobles, banales e injustificables (Montaigne, 1595, p. 15). El

aporte a nuestra discusión es que, para ejemplificar su tesis, Montaigne emplea figuras retóricas y tropos acertadamente a lo largo del ensayo. Y, no contento con ello, argumenta por medio de ejemplos, que en últimas son pequeñas historias a estilo de *Las mil y una noche*, en los cuales príncipes y reyes –y personajes de la mitología griega y de la historia– mueren de tristeza sin pronunciar palabra alguna o de exaltaciones como la alegría o la ira, sin proferir mayor escándalo: mueren estoicamente. En su ensayo, Montaigne ha empleado inteligentemente la narración, el acto de contar, para ponerlo al servicio de un argumento, dentro de otro modelo de expectación (género) cuyo fin no es la narración *per se*: fueron estos procedimientos ancilares –ancilares ahora bajo la lupa de Reyes– con los que el francés le dio la identidad de género literario a sus disertaciones, que eran el *ensayo* de sus facultades mentales (Skirius, 1994, p. 9), en los que empleaba la naturaleza ancilar: expresar literariamente ideas, es decir, la expresión de lo científico o racional mediante una forma literaria. Esta abstracción podría llevarnos entonces a considerar el papel que desempeña la figura del autor, ya que es su intención la que marca el empleo de la ancilaridad que llegase, y necesitase, a convocar. Para exponer este punto, la teoría de la función ancilar propone los siguientes tipos intencionales de empleo: a) la necesidad interna (que el asunto propuesto no se pueda abordar de otro modo), b) la comodidad de la exposición (cuando la materia de la que está compuesta el asunto no ha podido construir su lenguaje propio), c) el deseo de amenidad y atractivo (cuando para el autor la experiencia estética es fundamental y está por encima de otros intereses) y, finalmente, d) la necesidad pedagógica (cuando se busca educar en el sentido escolástico) (Reyes, 1944, p. 54). Revisitados los puntos metodológicos importantes, en el análisis que se construye aquí se ha encontrado que en *La escritura o la vida* (1995) participan los tres primeros motivos, y es ese paso siguiente del que se ocupará esta breve reflexión.

Resultados

El programa poético de Semprún, a través de la ancilaridad

Jorge Semprún ha comenzado a contar. Cuenta, entre muchísimos otros procedimientos. Narra, metaforiza, compara y reflexiona sobre su experiencia en el campo de concentración de Buchenwald: son los zarpazos que un tigre lastimado le hace al olvido y al temor de que su relato sea incomprendido, de que los lectores de ese libro posible (que aún no puede escribir) no puedan ir más allá de las palabras, de lo que hay dentro de las palabras, y se queden en el hecho de la muerte: muchos han muerto y nada más. Sobre el humo de los hornos crematorios, un símbolo de esta obra, Semprún reflexiona:

> [N]o pueden comprender de verdad. Habrán captado el sentido de las palabras probablemente. Humo: todo el mundo sabe lo que es, cree saberlo. En todas las memorias de los hombres hay chimeneas que humean. Rurales ocasionalmente, domésticas: humos de los dioses lares.
>
> Pero de este humo de aquí, no obstante nada saben. Y nunca sabrán nada de verdad. Ni supieron éstos, aquel día. Ni todos los demás desde entonces. Nunca lo sabrán, no pueden imaginarlo, por muy buenas intenciones que tengan (1995, p. 19).

El español quiere contar, pero se debate en el cómo reconstruir su vida luego de la liberación del campo, porque parece que aquello, esa sustancia del tiempo que no puede dormir en su memoria, le está reclamando una manera, una no novelada (ancilar) para organizar los re-

cuerdos y poner en orden el letargo de la vida, fuera del campo de concentración. Y es este uno de los primeros rasgos ancilares dentro del relato de Semprún: son numerosos los pasajes, como el ejemplo señalado atrás, en que el autor no se concentra inicialmente en agotar el suceso en el relato, sino que hace largos paréntesis en los cuales se dedica a reflexionar en parte sobre tales sucesos, en ensayar cómo puede establecerse una manera de relatar –un arte poética– que pueda dar cuenta de la experiencia de la muerte, o en palabras que él cita de Malraux, en cómo comunicar la esencia de los días oscuros en que el *mal* se opuso a la fraternidad (Semprún,1995, p. 67). Por tal razón, en el capítulo I, la mirada es lo único que tiene Semprún para contar: sus ojos testigos, que han visto los horrores de la guerra, pero a la par también tiene el silencio como un peso que carga jornada tras jornada, en su vida de hombre liberado. Sus ojos ahora son los únicos que podrían dar una idea de lo que fue la experiencia con la muerte, mas su boca no está lista. Sabe que puede contar, pero el suceso le exige demasiado:

> No podrían comprenderlo, realmente no podían estos tres oficiales. Habría que contarles lo del humo: denso a veces, negro como el hollín en el cielo variable. O bien ligero y gris, casi vaporoso, flotando al albur de los vientos sobre los vivos arracimados, como un presagio, una despedida.
>
> Humo para una mortaja tan extensa como el cielo, último rastro del paso, cuerpos y almas, de los compañeros.
>
> Se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para dar cuenta de una forma aproximada (1995, pp. 24-25).

Y Semprún ha dicho: "Humo para una mortaja tan extensa como el cielo". No ha hablado de los muertos ni de la muerte, ni de la mecánica del horno crematorio, ni de los preparativos; no ha hecho referencia a la industria del homicidio en masa. Ha optado por recrear el silencio que recuerda; ha hablado de la imposibilidad de contar, de mostrar, y esa experiencia se ha filtrado en la forma de la poesía, en el símbolo de la mortaja, que es la imagen del silencio y muerte sobre Buchenwald. Ha hablado sin patetismo, sin mostrar. Él ha sobrevivido, pero se siente callado, sin herramientas formales para reconstruir el suceso. Así, el grado de afectación se agudiza, y el lector, en el plano de la recepción, en la actualización del texto, muchos años después, desligado afectivamente de la experiencia con la muerte y la guerra, puede empezar a reconstruir aquello inefable que hay detrás de estas palabras. De este modo, asoma la primera regla de Alfonso Reyes: a) la necesidad interna del autor. En síntesis, pareciera que el hecho histórico aún no posee una forma de contarse, y las formas ancilares empiezan a manifestarse como posibles canales instrumentales para echar a rodar la narración. Para ahondar en esta última idea, el siguiente pasaje es propicio:

> [U]na duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esa sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un espacio artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio (1995, p. 25).

Este último es el estado de conciencia al que alude Alfonso Reyes para la justificación de los préstamos ancilares. Y tal es la razón por la cual constantemente aparecen rastros del arte poética en que está construida esta obra, hecho que

ha llevado a proponer en esta reflexión que este es un libro que se escribe a sí mismo; o en términos más concretos, que *La escritura o la vida,* además reconstruir algunos pasajes de la vida de Semprún antes, durante y después de Buchenwald, también ensaya sobre cómo contar la experiencia del mal, su contacto con la muerte y, desde luego, con la vida. Verbigracia, a riesgo de caer en la repetición, *La escritura o la vida* diserta: "¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo? ¿Podrá hacerse alguna vez? ¿Tendrán la paciencia, la pasión, la compasión, el rigor necesarios? La duda me asalta desde ese primer momento" (1995, p. 26). La repuesta a estos interrogantes la figurará Semprún muchas páginas más adelante cuando concluye: "Contar bien significa: de manera que sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!" (1995, p. 140). Así las cosas, la presencia de la ancilaridad era necesaria para proveer un estilo y alcanzar la primera directriz del programa sempruniano: la palabra debe evocar, no simplemente mostrar. Esta dicotomía evocar/ mostrar es resultado de una variante evidente en uno de los pasajes más fuertes del libro. Recuérdese el instante en que Semprún está acompañado de dos mujeres jóvenes de la Mission France en Bunchenwald. Recuérdese también que una de ellas, dado que no tiene idea de cómo era la vida en el campo, confunde la chimenea del horno crematorio con una cocina. Esa confusión ingenua provoca la reacción de Semprún: frustración y rabia, dado que en esos momentos hay cierto grado de culpabilidad por sobrevivir y no poder, como se ha dicho antes, contar lo ocurrido. Pues bien, él en respuesta, las lleva a un paseo frenético por los hornos crematorios, un tour sórdido por la muerte de los muertos, por los restos humanos que están carbonizados y al alcance de la vista. ¿Qué obtiene Semprún de todo aquello?: "¿Enseñar? Tal vez la única posibilidad de hacer comprender fuera, efectivamente, hacer ver. Las muchachas de uniforme azul, en cualquier caso vieron. Ignoro si llegaron a comprender, pero lo que se dice ver, vieron" (1995, p. 137).

A cambio recibió el silencio. Al mostrar los restos humanos, los ganchos y herramientas de tortura, obtuvo el silencio. Así, queda en el aire otro requisito del arte poética sempruniana; pareciera, entonces, que la apuesta del programa narrativo del español es abandonar la violencia en el lenguaje y responder con la vida. La violencia no puede ser superada al contar en la forma estéril del mostrar/ver, no por una prohibición caprichosa, sino porque Semprún, según este pasaje oscuro, pudo comprobar que no cumpliría ninguna finalidad práctica en el lector (en estas muchachas que fueron una clase de experimento de cómo podría reaccionar un lector). Jugando cruelmente a ser un narrador omnisciente que puede ver más allá que sus personajes, el español mostró a estas jóvenes la realidad del campo, la verdad del campo, de que no se trataba de una simple cocina, que en realidad allí fueron torturados y cremados muchos seres humanos. No obstante, la acción de llevarlas, de hacerlas descender a ese infierno, fue algo que generó violencia y necesitó aquella primera violencia histórica. Y, si hubo un resultado inmediato de esta, fue el silencio, ese que desemboca fácilmente en el olvido. Este es el primer obstáculo que un testimonio debe superar: no se debe olvidar; se cuenta para no olvidar. En el arte de la palabra, cuando el escritor logra transformar la experiencia de la muerte en una experiencia estética, a la par trabaja por el perdón, por la reconciliación del género humano con su propio cuerpo, esa masa nerviosa herida por su misma mano. Semprún continúa reflexionando:

> [Y] me dije que aquellas muchachas nada tenían que hacer aquí. Era una idiotez tratar de explicarles. Más ade-

> lante, dentro de un mes, dentro de 15 años, en otra vida, podré *explicarle* todo esto a cualquiera. Pero hoy, bajo el sol de abril, entre el rumor de las hayas, estos muertos horribles y fraternales no necesitaban ninguna explicación. Necesitaba que viviéramos con todas nuestras fuerzas con la memoria de su muerte: cualquier forma de vida nos separaría del arraigo de ese exilio de cenizas (1995, p. 138).

Y Semprún ha hablado de un exilio de cenizas: una metáfora justa y sobria, que hace mucha más justicia a la verdad que una parrafada técnica, no literaria y descarnada de procedimientos, tiempos y recovecos de la industria de la muerte de los hornos crematorios. Estos pasajes traídos a esta reflexión también desentrañan otras dos características más para poner al servicio de lo no literario la literatura pura: b) la comodidad de la expresión y c) el deseo de amenidad y atractivo. Leer *La escritura o la vida* muestra a un Semprún maduro, dominador de los recursos literarios, sabio: no en vano el libro se publica hasta 1995. Esa comodidad que señala el teorema alfonsino, y que se ha visto aquí, obedece a una constante acción de reflexión de dos aspectos cruciales: el impacto del suceso histórico en el lector y la reflexión profunda de las formas literarias y filosóficas sobre las cuales el relato se construye así mismo. Esto permitiría objetivar otra característica del conjunto de la obra: la honestidad. La honestidad poética genera amenidad y atractivo: ese no huir, no guardar silencio como las jóvenes que Semprún espetó señalando la realidad cruda del campo de concentración. Estas son las lecciones de la creación literaria de los conflictos que hay que estudiar y propiciar, gracias al legado de Jorge Semprún.

Conclusiones

–Y una breve coda–

Si se tuviese que buscar un argumento en *La escritura o la vida,* habría que seguir una secuencia narrativa nuclear macro: a) la salida del campo de concentración de Jorge Semprún, b) el regresar a la vida, c) entender nuevamente el papel en la vida que ahora más parece un sueño, o mejor: una pesadilla, d) el regreso del autor al lugar donde empezó todo. Semprún, luego de pensar mucho en si valdría la pena volver o no, regresa, desanda sus pasos, los lugares, se entera de que le han salvado la vida por haber sido matriculado como estucador y no como estudiante, y empieza a caminar entre la nieve, rejuvenece su corazón, porque regresa al pasado, porque vuelve a tener 20 años. Entonces, al girarse, la imagen, el recurso que ningún informe técnico sobre la guerra podría elaborar, el artificio literario que condenaría a cualquier historiador por extrema subjetividad: "En la cresta del Ettersberg, unas llamas anaranjadas sobresalían de lo alto de la maciza chimenea del crematorio" (1995, p. 330). Una imagen y Semprún ha tomado prestados de su vida la experiencia de la muerte y de la poesía, la belleza. Y en una forma ancilar, ha limpiado su memoria de un exilio de cenizas; la ha limpiado no para desecharla, sino para no hacernos a nosotros, los lectores y estudiosos de su obra, huir despavoridos ante el *mal* que el hombre se infligió así mismo, tal como sucedió con ese par de muchachas en el campo de concentración de Buchenwald.

Breve coda

Hace unos meses, para el tiempo en que surgió la posibilidad de ir a Alemania a compartir los resultados de esta reflexión, se presentó la oportunidad de trabajar con reclusos que han sido judicializados bajo la figura de la Ley de Justicia y Paz. Se me pidió entonces que trabajara

con ellos, dando algunas clases de creación literaria: en realidad, en estos talleres se elaboran ejercicios que promueven la imaginación y espacios propicios para contar historias. Al principio no funcionó. Yo no lograba que las narraciones y poemas que llevaba a la cárcel pudieran tocar a los reclusos, que están allí por delitos de lesa humanidad, desaparición forzada y otros. Para ellos, no eran historias que les aportara en la tarea que algunos de ellos se habían propuesto: contar su historia en el marco del conflicto colombiano. Ellos tampoco sabían cómo hacerlo; muchos de ellos no saben incluso leer y escribir. Sus primeros borradores se concentraban en el mostrar de la violencia, de los combates, de las víctimas, una suerte de sensacionalismo que no era literario. No obstante, yo me fijaba mucho en las dinámicas del patio, en quiénes eran, no quiénes habían sido: quiénes eran los artistas, los comerciantes, los apostadores; quiénes se amaban en secreto, quiénes siempre estaban ocupados tejiendo o estudiando. Había una vida que, a pesar del pasado y el ensordecedor encierro, había continuado. Sentía que eso ya lo había vivido antes, sentía que lo podía comprender y analizar de manera cercana: sin lugar a dudas estaba releyendo a Semprún en una cárcel colombiana, con un océano de por medio de distancia, en otros hombres y mujeres que vivieron la guerra. Fue así como les propuse la lectura en voz alta de varios pasajes de *La escritura o la vida.* "La mirada" fue el capítulo de mejor aceptación, y entonces noté un cambio en la escritura, en los temas de la escritura, pues partí de la pregunta generadora: ¿qué le gustaría que supieran los demás de usted, de su vida en la cárcel; qué haría para que ellos entendieran la vida en la prisión? Me conmueve cómo la escritura decanta las experiencias adversas, el dolor y la presencia de la muerte, no para desaparecer o negar esa realidad, sino para poder entenderla, o como se ha repetido aquí, comprenderla.

Referencias

De Montaigne, M. (1595). La tristeza. En J. B. Brau (Ed.). *Ensayos* (pp. 17-18). Barcelona: Acantilado.

Reyes, A. (1944). II. La función ancilar. En *El deslinde* (pp. 45-74). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida.* T. Kauf (trad.). Barcelona: Tusquets Editores.

Skirius, J. (1994). Este centauro de los géneros. En J. Skirius (Ed.). *El ensayo latinoamericano del siglo XX.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.