

otros fantasmáticos que nos habitan, que conforman nuestro pensar, nuestra reflexividad, nuestro saber, nuestro lenguaje. Aun nuestros monólogos son siempre diálogos.

Arrojado al destierro, Semprún toma conciencia de su extranjerismo, de su perpetuo extrañamiento, en el episodio en que no logra hacerse entender por una panadera parisina que reacciona al penoso francés de Semprún maldiciendo a los españoles. Al asumir conscientemente ese rechazo, al hacerlo integralmente suyo, Semprún resuelve que esa condición de extranjerismo sea una «virtud secreta», no ostensible, lo cual logrará con una asimilación total de la lengua francesa (pág. 117). Bajo el ciudadano francés aparente Semprún esconderá el fantasma del extranjero, del extraño que será también un extrañador de la realidad y de sí mismo. La ayuda inestimable de la lectura de *Paludes* de Gide le hace entrar en una nueva patria, la lengua francesa, nueva nación desprovista de los horrores del nacionalismo. Y, habría que añadir, carente también de un territorio del que poder ser expulsado, como lo fue Semprún de España. El diálogo con los escritores franceses, sobre todo con los muertos, introduce nuevas huestes espectrales en Semprún, que se suman a las que arrastra desde la expulsión de España y de la infancia, y con las que va a establecer un diálogo personal y siempre definitorio.

Consecuentemente, serán los escritores (sobre todo Baudelaire, pero también Rimbaud y, en medida menor, varios otros) los que le servirán de guías orientadores en sus primeras experiencias de París. Si la guía Baedeker le permite orientarse en el espacio parisino y le resulta más útil inicialmente que los poetas, serán estos los que le permitan descifrar París, tener una experiencia de la ciudad. Aunque Semprún escribe que la Baedeker le fue de más ayuda que Baudelaire, esa guía no es más que una brújula que si bien le sirve para «leer» el espacio de París e incluso aprender sobre su pasado, nunca podrá ofrecerle significado alguno a sus experiencias, mientras que los versos de Baudelaire y Rimbaud le permiten llegar a un entendimiento de su despertar sexual en París. El poema «A una transeúnte» le lleva a preferir los paseos por París a cualquier otro medio de desplazamiento, en busca de un posible encuentro con una paseante similar a la de Baudelaire. De hecho, Semprún encuentra repetidamente a esa paseante, y bajo diversos disfraces. Cuando descubre los barrios de prostitutas, la Baedeker se muestra inservible; sin embargo, con ese descubrimiento confirma Semprún el hechizo infernal de París cuyo primer aprendizaje había hecho en los versos de Baudelaire y Rimbaud: aprendizaje incompleto e incomprendible (porque antecede a la experiencia) hasta que la realidad y los versos se iluminan mutuamente, momento en que las palabras de los muertos

dan sentido a la realidad presente, a una realidad que en su mera fenomenalidad le resulta indescifrable a Semprún hasta que el recuerdo de los versos, las palabras de los otros (ausentes pero presentes), constituyen esa realidad, pues en eso consiste darle sentido.

La transeúnte también se le aparece como la mujer rubia que en el metro se entrega con placer a los restriegos de un obrero, escena que, inicialmente inexplicable para Semprún, adquiere sentido para él por la mediación de la literatura (*Belle de jour*), aunque tanto en este caso como en el del descubrimiento de los barrios de prostitutas queda claro que, como siempre, la realidad excede toda explicación, toda mediación: siempre excesiva, siempre inabarcable, la realidad deja perpetuamente un residuo de extrañamiento. Si las primeras experiencias o posibilidades sexuales procuradas en su deambular parisino son iluminadas (parcialmente) por las palabras de los poetas, mostrando por lo tanto que la realidad adquiere sentido para el sujeto a través de los otros, la conclusión final que Semprún deriva, un poco más adelante, de esas aperturas al mundo sexual confirman de modo incontrovertible la dislocación última del sujeto, la deferencia hacia el otro que lo constituye como sujeto: «Con E. aprendí, en una sola clase, cuanto es preciso saber antes de inventar lo esencial: la felicidad del otro. Frágil, efímera, amenazada por doquier, arrancada a la nada,... certeza de estar por fin en el mundo: placer de ellas, nuestra felicidad» (pág. 192). La felicidad del otro produce la autoafirmación, la certeza de ser: la autorreflexión siempre tiene que dar un rodeo por el otro. Aún más, de la relación sexual que un poco más tarde tiene con una mujer experimentada que le promete su aprendizaje sexual, Semprún concluye que lo esencial del sexo no se aprende sino que se inventa. Y, de nuevo, esa invención, ese aprendizaje del yo, es una afirmación de la alteridad: «He tenido que inventarlo para mí mismo [lo esencial del sexo], guiado por el recuerdo del rostro, convulso de placer, de una joven desconocida, en el tropel de un vagón de metro» (pág. 229). Del placer del otro aprende Semprún el placer propio, pero ese placer personal sólo lo alcanzará cuando logre el placer del otro.

Conformado por las huellas del otro, constituido por esas trazas, el sujeto es a la vez exceso y defecto. Es exceso en cuanto que todos los fantasmas que ha interiorizado, y sin los que no podría tener conciencia de sí, se añaden a lo que el sujeto aspira a considerar como yo propio, como propiedad personal, como singularidad. Y es defecto en cuanto que, constituido por las marcas de los otros, la autoconciencia sólo puede ser una no coincidencia, un auto-extrañamiento, una falta (pero no una carencia) y, sobre todo, una deuda (o su reverso, la culpa), pues el sujeto sólo se puede autopercebir por medio de ese diálogo con sus huéspedes fantasmáticos. Y

el diálogo más terrible, consecuente e inevitable se da con los muertos, de quienes aprendemos nuestra dislocación temporal, nuestra propia muerte (igual que en el rostro convulso de una joven, Semprún aprende la realidad del placer sexual propio). De ahí que el sujeto se constituya como conciencia de pérdida sin origen, como memoria de plenitud: la pérdida siempre lo es de un espacio fuera del tiempo, de un paraíso que el sujeto nunca ha habitado a pesar de que la memoria lo pueda representar del modo más vívido.

De ahí que una forma esencial de autoextrañamiento en *Adiós, luz de veranos...* se de como conciencia de tiempo perdido. La muerte de la madre y el desarraigo causado por la guerra civil es una doble expulsión del espacio de su infancia o, mejor dicho, del tiempo de su infancia: pero esa expulsión fuera del tiempo es la que constituye el tiempo mismo, pues todo tiempo es un destierro, todo discurrir temporal siempre encierra en sí la memoria de un paraíso pretemporal. Esas dislocaciones previas, asumidas como propias con su decisión de ser perpetuamente extranjero tras el rechazo de la panadera parisina, parece intentar revocarlas Semprún con el afán de alcanzar un conocimiento detallado del espacio parisino en sus paseos de la adolescencia, en los que el aprendizaje sexual y la aprehensión del espacio van unidas. La «conquista» de París podría parecer un afincamiento seguro, pero también ese espacio está infectado por el tiempo, no deja de remitir a un tiempo pasado. Por una parte, la Baedeker que utiliza Semprún es una edición de 1931 y contiene información sobre París (líneas de tranvías) que ya no es pertinente en el momento en que el adolescente Semprún se vale de esa guía para orientarse por las calles parisinas (ya no hay tranvías en París en el tiempo de los paseos de Semprún). Por otra parte, en esa ciudad encuentra Semprún, fugazmente, un olor del Madrid de su pasado, que él describe como olor del campo en la ciudad, un olor que él asocia con algunos lugares y momentos del Madrid de su infancia, de una ciudad de otro tiempo. Del mismo modo, Baudelaire y Rimbaud, poetas de los que Semprún se vale para dotar de significado a París, son poetas muertos, poetas que parecerían hablar de un París anterior al presente.

La dislocación personal y temporal alcanza su expresión más significativa en *Adiós, luz de veranos...* como dislocación espacial. Tres años antes de escribir esta obra Semprún finalmente encuentra, tras varios intentos anteriores, la casa de Santander en la que su familia solía pasar las vacaciones, lugar cuyos recuerdos están ligados especialmente a su madre. Pero ésta es una falsa resolución (Semprún no llega a ver la casa completa por dentro a pesar de la invitación que se le hace), un encuentro falsamente clausurante con un espacio privilegiado de la infancia, ya que no hay tiempo recobra-

do (el modelo de Proust, otro fantasma, se dibuja sutilmente bajo *Adiós*) ni retorno posible al espacio de la infancia, aunque al descubrir la antigua casa de veraneo Semprún dice tener la «fugaz certeza de haber remontado el curso del tiempo. En medio del laberinto de nuevas edificaciones, el paisaje que circundaba el chalé había quedado preservado» (pág. 241). Se puede retornar al mismo lugar y encontrarlo como era físicamente, tal como Semprún dice encontrar la casa de Santander, pero faltan la madre, los hermanos, los poemas del padre al atardecer. Cuando Semprún escribe que «todo era como antaño» (pág. 242). Era antaño implica necesariamente que los ausentes están presentes pero como pueden estarlo los espectros, los cuales no sólo guían los pasos persistentes de Semprún en su búsqueda del chalé de las vacaciones infantiles, sino que se revelan constituyentes de su ser, de una identidad que resulta indisociable de las huellas dejadas por todos esos ausentes. «Indisociable» es un término demasiado impreciso: la identidad de Semprún *es* la traza dejada por esas ausencias. Semprún dice tener una foto del chalé que puede mirar cuando quiera: «Puedo imaginar todo lo demás» (pág. 242). Pero en ese «imaginar» radica la diferencia con el pasado, pues esa recuperación imaginativa de lo ido apunta precisamente a lo que de imaginario tiene la memoria del sujeto. Ese imaginar el pasado no consiste en una simple representación, debido a que la rememoración de una antigua presencia está marcada por las huellas de la ausencia: toda memoria es memoria de la ausencia, y mucho más la memoria de Semprún en *Adiós, luz de veranos...*, relato autobiográfico paradigmático en éste y en muchos otros sentidos.

La terraza de Biriattou desde la que Semprún contempla en numerosas ocasiones a lo largo de su vida el territorio español es el puesto de observación desde el que, en 1939, toma primera conciencia de la pérdida: España es un lugar cercano pero inaccesible, el territorio de la infancia le está vedado, la vida familiar ha quedado reducida a la nada (pág. 197). De manera consecuente, a Semprún le gustaría ser (idealmente) enterrado en Biriattou, «lugar fronterizo, patria posible de los apátridas, entre los dos ámbitos a los que pertenezco... Ese es el lugar, a mi entender, que mejor perpetuaría mi ausencia» (pág. 213). Los versos de Baudelaire que cierran la obra parecerían afirmar la conformidad de Semprún con una muerte que podría no estar lejana, pero más allá de mostrar una aceptación de la caducidad, la ausencia a la que se refiere Semprún no es simplemente la que provocará su muerte, sino también la ausencia que él siempre ha sido, la ausencia convocada en *Adiós, luz de veranos...* cada vez que intenta afirmar su identidad: el otro espectral que se dibuja tras la conciencia de sí como fallida presencia ante sí mismo.

