

Trotskisme? Antiestalinisme?

Una novel·la d'espionatge en francès

de Jorge Semprún

Joan Manuel VERDEGAL i CEREZO
Universitat Jaume I

1969

Durant el primer trimestre de l'any 1969, el paisatge polític de França havia canviat més que en el transcurs dels deu anys precedents, malgrat les conseqüències de la fi de la guerra d'Algèria, malgrat —inclús— els violents conflictes socials de l'any anterior.

Havia passat només un any des del Maig del 68 i, en aquell moment, abril del 69, el president francès De Gaulle fixava la data del diumenge 27 per a una consulta popular sobre la reforma de l'estructura política regional. En realitat, el General s'ho jugava tot en aquella convocatòria de referèndum: «Si j'étais désavoué par une majorité d'entre vous, je cesserais aussitôt d'exercer mes fonctions. . . ». Finalment, amb el vot negatiu del 53% del francesos, De Gaulle abandonava i es retirava a Colombey-les-Deux-Églises. En conseqüència, Georges Pompidou, primer ministre des de 1962 fins a 1968 (per bé que apartat del seu càrrec després dels esdeveniments de maig de 1968), era elegit president de la República en els comicis del 16 de juny de 1969.

Així les coses, els francesos ocupaven aquell estiu llegint la novel·la *Papillon*, d'Henri Charrière, tremend èxit popular i editorial¹. Però hi havia moltes altres novetats dins l'univers de les lletres. François Mauriac, per exemple, als seus vuitanta-tres anys, havia publicat allò que pensava que seria la seua darrera novel·la: *Le Dernier Bloc-Notes*; Patrick Modiano coneixia l'èxit amb la novel·la *La ronde de nuit*; era traduïda al francès l'obra de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*. L'actualitat teatral es centrava en l'obra *Cher Antoine*, de Jean Anouilh.

Algun temps després que l'home fes —aquell estiu— els seus primers passos sobre la lluna, un escriptor estava a punt de conèixer una de les aventures més sorprenents del món editorial francès: era Robert Sabatier, de quaranta-sis anys, amb moltes possibilitats de guanyar el premi Goncourt, una recompensa

¹ D'aquesta novel·la, veritable èxit editorial i —després— cinematogràfic, es van vendre 1.354.000 exemplars en només cinc anys (entre 1969 i 1974).

acariciada des de feia molt de temps. Efectivament, Sabatier acabava de publicar al setembre la seua novel·la *Les allumettes suédoises*, obra que no rebría cap dels guardons que, setmana rere setmana, omplien l'estació literària de final d'any. No obstant, el fenomen es produïa quan —fet probablement únic en l'edició francesa— a mesura que aquella novel·la era relegada a segons i successius plànols, abastia unes tirades extraordinàries, fins el punt de superar les xifres de vendes obtingudes pels premis literaris, i això un mes rere l'altre, sempre al capdavant dels premis literaris, fins arribar a un total de 650.000 exemplars el 1974.

De forma prèvia als comentaris sobre els diferents premis literaris de 1969, cal mencionar el canvi de calendari en la concessió del Goncourt. En efecte, després de la polèmica dimissió d'Aragon de l'Acadèmia Goncourt² per diferències en la concessió del premi de 1968, els nou acadèmics de la plaça Gaillon, i amb la finalitat de deixar passar el temporal i que els ànims anaren refredant-se (*les têtes se refroidir*), prenien la decisió d'eliminar les reunions del primer dilluns de desembre —tal com estaven fent des de feia nou anys a l'hora de proclamar oficialment el seu premi—, amb la qual cosa recuperaven la tradició inicial abandonada el 1959 amb motiu de les discrepàncies amb el jurat Fémina, un jurat literari compost exclusivament per dones escriptores i que s'havia fundat un any després del Goncourt, el 1904. Per això, a partir del 1969, el premi Goncourt, com havia ocorregut entre 1903 i 1958, es concediria en un sol acte —i de manera regular i definitiva— el penúltim dilluns de novembre, és a dir, una setmana abans que el competidor Fémina.

En aquest punt, la concessió dels més prestigiosos premis literaris francesos constituïa, aquella tardor —com sempre—, un esdeveniment de singular relleu intel·lectual, i havent en aquella ocasió especials resonàncies, tant pel que feia a les discussions sorgides al voltant de les obres com per la variada significació dels seus autors. Estudiem, doncs, ambdós aspectes a partir d'un esquema inicial que sempre resulta aclaridor:

Grand Prix du Roman: Pierre Moustiers, *La paroi* (Gallimard).

Prix Goncourt: Félicien Marceau, *Creezy* (Gallimard).

Prix Renaudot: Max Olivier-Lacamp, *Les feux de la colère* (Grasset); 150.000 exemplars.

Prix Fémina: Jorge Semprún, *La deuxième mort de Ramón Mercader* (Gallimard).

Prix Intérrallié: Pierre Schoendoerffer, *L'adieu au Roi* (Grasset); 250.000 exemplars.

Prix Médicis: Hélène Cixous, *Dedans* (Grasset).

² Tercera dimissió en 65 anys de vida de l'Acadèmia, després de les de La Varenne i de Sacha Guitry. Cal recordar també els assumptes Céline en 1932, Gracq en 1951 i Horia en 1960.

La comissió d'onze membres de l'Acadèmia Francesa, reunida en sessió plenària el 30 d'octubre de 1969, concedia —no sense ardents discussions— el Grand Prix du Roman a la novel·la *La paroi*, de P. Moustiers. Aquest llibre havia aconseguit el primer lloc enfront de *Guerrier de pierre*, de Marcel Schneider i *L'Éternité plus un jour*, de Georges-Emmanuel Clancier.

Per la seua banda, el grup de gastrònoms —vuit en aquella ocasió— de l'Acadèmia Goncourt, atribuïen el guardó de 1969 (dilluns 17 de novembre) a la novel·la titulada *Creezy*, de Félicien Marceau, amb la declaració inclosa de l'acadèmic i president Roland Dorgelès: «Si nous sommes arrivés si vite à dégager une majorité, c'est parce que nous avons bon appétit.»³ No obstant això, per tal d'arribar a la majoria, *Creezy* va necessitar tres votacions, en les quals altres obres eren considerades: *Les allumettes suédoises*, de Robert Sabatier, *La ronde de nuit*, de Patrick Modiano, *Une colère blanche*, de Michel Bataille, *Le tour de ville*, de Roger Bordier. Així doncs, amb la relativa indiferència reflectida pel semblant del secretari Philippe Hériat, el veredicté era anunciat al públic: «Félicien Marceau a obtenu le Prix Goncourt 1969 pour son livre *Creezy*, au troisième tour par six voix. . .».⁴ També en aquella ocasió, com en tantes altres al llarg de la seua història, hom acusava el jurat d'atorgar un premi de consagració, més que de revelació d'un escriptor jove, i així podia llegir-se en els comentaris periodístics posteriors,⁵ per bé que les declaracions (que traduïm) de dos destacats membres del jurat resultaven significatives:

Philippe Hériat: «No, no es tracta d'un premi de consagració. Félicien Marceau és molt conegut com autor dramàtic. Aquesta reputació ha fet ombra a la seua novel·la *Creezy*, que ningú no ha remarcat, quan és la millor de l'any. És una gran novel·la d'amor, en la tradició de la princesa de Clèves. . .».⁶

Roland Dorgelès: «Enguany hi havia un bon grapat de llibres molt bons. Tot el que podem reprotxar al senyor Marceau és de ser famós, però no prou jove».⁷

Segons comentava el crític Francisco Caravaca en la «Revista General de Investigación y cultura» *Arbor*,⁸ *Creezy* és «una obra conformista. [...] Así pues, declarando solemnemente que la lectura de *Creezy* nos ha causado estupefacción, indignación, enojo y aún asco, sólo a medias podemos suscribir el juicio

³ Declaració enregistrada a la publicació ARBOR núm. 292, volum LXXV, pàg. 410, Madrid, 1970.

⁴ *Arbor*, op. cit., pàg. 411.

⁵ Anotem dos d'aquells comentaris recollits per ARBOR (op. cit., pàg. 411). El primer, publicat a *Le Provençal* del 18 de novembre: «En discernant leur prix à Félicien Marceau, homme de théâtre célèbre, les jurés Goncourt n'ont pas répondu à la vocation des fondateurs: désigner à l'opinion un romancier méconnu.». El segon comentari, aparegut a *La Marseillaise* de la mateixa data: «Une fois de plus, le prix Goncourt a été un prix de confirmation.»

⁶ *Arbor*, op. cit., pàg. 411.

⁷ *Arbor*, op. cit.

⁸ *Arbor*, op. cit., pàg. 412-413.

de Jacques Jaubert: «En somme, les Goncourt ont été fidèles à leur tradition en couronnant un excellent écrivain, mais pas pour son meilleur livre». ⁹

El mateix dia de la proclamació del Goncourt, hom atribuïa, en primera votació, al periodista-escriptor Max Olivier-Lacamp el premi Théophraste Renaudot, per sis vots contra quatre: dos a Lucien Elia per *Les ratés de la Diaspora*, un a Jorge Semprún per *La deuxième mort de Ramón Mercader* i un també a Rachild Boudjedra per *La Répudiation*. Amb *Les feux de la colère*, el reporter de *Le Figaro* Max Olivier-Lacamp veia publicada la seua primera novel·la, saludada positivament per la crítica, narració històrico-novel·lesca que, segons F. Caravaca ¹⁰ «merecía el Goncourt mil veces más que Creezy», tenint en consideració que —aquell any— el descobriment d'un nou valor venia del Renaudot i no del Goncourt.

Una setmana més tard, el dilluns 24 de novembre, el jurat Fémina, sota el deganat de Madame Simone (92 anys) i el «benjaminat» de Françoise Mallet-Joris (39 anys), ¹¹ atorgava el seu guardó —en una sola votació— a Jorge Semprún, per set vots contra quatre concedits a Robert Sabatier (*Les allumettes suédoises*). El «clan» Semprún estava format per: Madame Simone, Françoise Mallet-Joris, Jeanne Galzy, Edith Thomas, Zoé Oldenbourg, Elisabeth Barbier i Dominique Aury. El «clan» Sabatier reunia els sufragis de la duquessa de La Rochefoucauld, la comtessa de Pange, Agnès de la Gorce i Germaine Beaumont. Total 11. L'anècdota (recollida per F. Caravaca ¹² compta que «*Jorge Semprún, un fort bel homme, l'œil noir, le regard âpre, la tempe argentée, etc., etc.*», al rebre la distinció se arrodilló ante la decana, Mme. Simone, y besó la mano de la benjamina, F. Mallet-Joris. . . Seguidamente, Semprún se prestó a las confidencias.»

Per a l'escriptor François Nourissier, el qual publicava a *Les Nouvelles Littéraires* ¹³ un extens article dedicat a aquesta obra de Jorge Semprún, l'elecció per part de les dames del Fémina era ambiciosa, perquè era un autor que sempre anava associat a empreses de qualitat:

⁹ La crítica de J. Jaubert es publicava a *Le Figaro* del 18-11-1969.

¹⁰ Arbor, *op. cit.*, pàg. 415.

¹¹ Cal recordar que Françoise Mallet-Joris va obtenir el premi Fémina el 1955 per *L'empire céleste*.

¹² Arbor, *op. cit.*, pàg. 418. A més a més, F. Caravaca afegeix en nota a peu de pàgina: «*A este respecto del apoyo prestado por ciertas damas del Jury Fémina a la candidatura de Semprún, preguntamos, muy respetuosamente, a dichas damas si han apreciado particularmente, además de las «plages» de Semprún, tres capítulos o pasajes de La deuxième mort de Ramón Mercader. Son: a) el capítulo semántico-salaz de las páginas 125 a 133; b) la escena lesbiana de las páginas 291-92, y c) el «a la francesa» por una italiana, en Roma, págs. 316-17.*»

¹³ Nourissier, F. «*Les prix. La deuxième mort de Ramón Mercader. Le prix Femina*», *Les nouvelles littéraires*, 27-nov-1969, núm. 2201, pàg. 6.

Le désigner aujourd'hui à l'attention du grand public est donc une excellente initiative, dont il faut féliciter les dames du prix Femina. [...] En effet, *La deuxième mort de Ramón Mercader* [...] est un beau livre, mais passablement difficile.

[...] Quand un prix couronne un livre de cette intensité et de cette ambition, il faut rendre hommage à qui l'a décerné.

Els salons del Cercle Intérrallié eren testimonis també dels dos darrers premis literaris d'aquella tardor. El premi Intérrallié recauria en l'escriptor i cineasta Pierre Schoendoerffer per *L'adieu au Roi*, en enverinada lluita contra altres tres obres: *Les allumettes suédoises* (una altra vegada!), *Un cow-boy en exil*, de Jean Yvane, i *Galpa*, de Marcel Cohen. D'altra banda, el Médicis recaia en *Dedans*, de la jove Hélène Cixous (en tercera votació) per sis vots contra tres a Pierre Silvain, per *La promenade en barque* i un a Pierre Bourgeade, per *New York party*.

En recobrar el fil del premi literari que estudiaré tot seguit, caldria avançar un esbós de la personalitat humana i artística de Jorge Semprún, molt abans que (qui ho haguera dit!) arribara a ocupar el càrrec de ministre de Cultura de la Monarquia espanyola, i formant part —precisament— d'un govern socialista.

Jorge Semprún, que gaudia —quan va ser guardonat— des de feia dos anys de l'estatut de refugiat, cosa que li havia permés de viajar de tant en tant a Espanya (la primera vegada el 1967, emprant el pseudònim clandestí de Federico Sánchez, que inclouria al títol de la novel·la guanyadora del premi Planeta 1977: *Autobiografía de Federico Sánchez*), havia nascut a Madrid el 1923. En arribar a França el 1937, coneixia l'idioma alemany. Son pare era diplomàtic de la República, catòlic i liberal, antic governador de Toledo. En parlar de son pare, diu Semprún: «— *Mi padre era, antes de la guerra, corresponsal en España de la revista «Esprit». En compañía de Emmanuel Mourrier, del que era amigo, fue uno de los primeros católicos de izquierda... Mi padre era un burgués de izquierda por amor a los pobres. . .* ».¹⁴ Després d'haver après el francès al Lycée Henri IV de París, pateix la deportació (1943) als camps de Compiègne i de Buchenwald, de la qual naix el seu primer llibre, *Le Grand Voyage*, escrit a l'edat de quaranta anys, amb el qual va obtenir el Prix de la Résistance i el Formentor (1964). Aquest llibre es caracteritza per ser un gran esforç de reconstrucció memorativa, i va ser adaptat a la televisió pel realitzador Jean Prat. En 1966 publica *La guerre est finie* i, un any després, *L'Évanouissement*. La novel·la premiada pel Fémina havia estat —any i mig abans— un guió cinematogràfic per al realitzador britànic Karel Reisz. Durant aquells anys d'activitat literària (traductor a la UNESCO, etc.), Jorge Semprún

¹⁴ Arbor, *op. cit.*, pàg. 418-419.

escriu guions per a pel·lícules d'Alain Resnais, com *La guerre est finie* (interpretada per Yves Montand), *Stavisky*, i *Z* de Costa Gavras, que es la narració de la mort del diputat grec Teodor Lambrakis. Per aquelles dates de 1969 acabava de realitzar l'adaptació al cine d'*Au-dessus du volcan*, de Malcolm Lowry. El 1981 escrivia la novel·la *L'Algarabie*, veritable desmitificació de la utopia revolucionaria i homenatge a Eugène Sue.

Si calguera definir en una paraula la seua trajectoria literària, aquesta seria cinematogràfica. Els seus herois, prestats en la major part al folklore de les revolucions llatines, són els portaveus de l'esquerranisme militant, immersos en la vella esperança progressista, i la novel·la premiada pel jurat Fémina el 1969 representa un gènere difícil que no era habitual de veure a les llibreries.

VALORACIÓ DEL DISCURS NARRATIU

En la voluntat de Semprún estava deixar constància de l'espanyolisme intrínsec de la seua novel·la. El primer indici el trobem —ja al primer capítol— en la contemplació del crani d'un bou en un quadre del museu de L'Haia, per passar després a una disquisició sobre la lletra de l'himne nacional holandés, reminiscència d'una fidelitat dels prínceps d'Orange a la corona espanyola, i també la inclusió del relat referent a l'hispanista doctor Brouwer, en el qual s'endeuina un profund coneixement crític de la vida política contemporània espanyola.

Aquesta novel·la està plena d'allusions als fets històrics propers a la guerra del 36-39. Sobretot serà la tia Adela el personatge que complexca la funció de testimoni d'uns esdeveniments que marcaran la línia tràgica de la família Mercader. A una visió aparentment feliç de la curta etapa republicana, sense que manquen —no obstant— algunes citacions negatives d'aquell període revolucionari, hom oposa la qualificació més obscura i crítica d'un «Alzamien-to» i una postguerra demolidors de la dèbil i esperançadora República. Per a un millor estudi, acotarem aquestes crítiques segons la institució a la qual van dirigides.

— La monarquia (p. 127):

(...) une grande tente de toile rayée —sang et or— abritait du soleil et des regards les enfants royaux et hémophiles, sourds-muets et difformes, qui portaient sur leurs épaules rougies par les brûlures de l'iode et du grand air le misérable destin des Bourbons gâteux et fêtards dont le long règne touchait à sa fin;

pàg. 128:

(...) des décombres d'une monarchie fastueuse et corrompue.

— La bandera monàrquica pàg. 130:

(dos ríos de sangre y uno de oro, (. . .); fleuves de sang, en effet, d'une longue histoire sanglante et dérisoire, héroïque et grotesque; fleuve d'or, en effet, d'une longue histoire de pillage colonial, de gaspillage somptuaire et arrogant: on ne pouvait vraiment pas mieux dire).

— El pensament catòlic i la religiositat: pàg. 123:

(la promenade avec Sonsoles au Retiro, une conversation avec Marta, les dernières sottises de Pemán dans l'A. B. C., n'importe quoi).

pàg. 151:

«(on pourrait faire une digression sur le contenu presque rituel de ce langage chargé de sexualité, de cette mise en question de la Mère, couverte de mots orduriers, blasphématoires —car, en effet, de la mère réelle, charnelle, on passait bientôt à la mère mariale, madre de Dios, putain de Vierge— précisément parce qu'elle incarnait toutes les nostalgies et les horreurs d'un passe révolu.

L'autor vol establir també lligams entre el passat fictici del protagonista i la seua ascendència jueva. Efectivament, mentre deambula per la ciutat de Praga —el 1960— i a la recerca de la tomba de Frank Kafka, l'heroi manté una conversa en un cementeri amb una dona d'origen sefardita i que, per tant, parla espanyol, un castellà arcaic amb una pronúncia i uns girs en les frases que no impedeixen que Mercader es senta imbuït d'un afecte envers una pàtria retrobada, emoció absurda si de cas però capaç de connectar amb el seu veritable origen jueu. L'autor explota aquesta circumstància aprofitant al màxim les possibilitats que s'ofereix a ell mateix de denúncia d'un passat antisemita.¹⁵

Motius recurrents

De la lectura dels tres primers capítols, podem destacar la reiteració d'algunes frases completes o de termes solts que —de manera intencionada— pretenen instruir el lector en el devenir de la trama o — simplement — de rellançar-los en el context.

Un d'aquests motius és el que al·ludeix a la sang, al sobtat moviment circulatori que denota sorpresa i pànic; ho trobem a les pàgines 101 («*ayant senti son sang se précipiter de surprise*») i 163 («*et son sang ne fait qu'un tour*»). El mateix terme, però, serveix per il·lustrar la pertorbació enfront d'una escena

¹⁵ En observar l'emplaçament de certes tombes situades de forma irregular, Guinsburg (= Mercader) rep l'explicació que es tracta de soterraments de gossos que els cristians llançaven per damunt de les tàpies del cementeri: «Ces stèles marquaient précisément les endroits où les chiens juifs reposaient, à côté des hommes juifs de Prague, et il pensait à tous les chiens juifs qui n'avaient même pas laissé ce témoignage misérable de leur passage sur terre.» (pàg. 457).

amorosa a la pàgina 211 («*Le sang n'avait pas afflué, il était lisse.*») o la rememoració d'una notícia a la 218 («*Comme du sang qui sèche.*»). Com es veu, tant l'activitat com el descans poden presentar-se eficaçment amb un mateix vestigi.

El lector es veu obligat a retornar sobre les seues passes envers el terme «sang» i tot allò que ha representat a partir del capítol IV. El sentiment de pànic de Felipe de Hoyos (pàg. 274: «*comme si son sang n'avait fait qu'un tour*»); la imperturbabilitat, el caràcter fred i insensible de Mercader malgrat tenir la impressió que no tornarà a veure Inés (pàg. 307: «*son sang n'enfaisait pas qu'un tour*»); l'angoixa davant la percepció d'un error propi que pot posar en perill la vida d'Inés (pàg. 316: «*Tout à coup, son sang ne faisait qu'un tour.*»).

Al capítol VI, aquestes al·lusions es refereixen a fets i esdeveniments concrets, i no solament a sensacions interioristes del protagonista. La sang que per aquí corre és la dels revolucionaris bolxevics,¹⁶ o la del poema d'Essenin escrit amb la pròpia sang abans de suïcidar-se,¹⁷ la de la tia Adela fluir en contemplar un quadre que porta per títol «La primavera».¹⁸ Però el missatge d'una possible esperança per la humanitat es representa sota dos interrogants especialment significatius i molt al final de la novel·la, reflectint ambdós la tragèdia de dos testimonis de la mort, el de Felipe de Hoyos i el de Natacha Sedova respectivament:

pàg. 498:

A cet instant précis, sur la véranda de la maison de Cabuérniga, Felipe de Hoyos avait oublié le souvenir ancien. Le sang aurait-il séché, le sang des Mercader?

pàg. 499:

Natacha Sedova avait un regard calme de désespéré, fixé sur lui (Ramón Mercader del Río), en ce jour lointain, dans la maison de l'avenida Viena.

Le sang séchera-t-il, un jour? Ce n'est pas certain.

Encadenaments textuais, puntuació i tall de línies

A banda de l'ús abundant de parèntesis, cal remarcar en aquesta novel·la la presència d'alguna aparent translació d'escena, en intercalar espais en blanc

¹⁶ pàg. 450: «*Le sang rouge des révolutionnaires tombés pour la Révolution devenait le sang noir des révolutionnaires assassinés par la Révolution.*»

¹⁷ pàg. 466: «*Il s'était souvenu du dernier poème qu'Essenine avait écrit avec son propre sang, juste avant de se pendre, dans une chambre de l'Hôtel de l'Angleterre.*»

¹⁸ pàg. 488: «*Elle avait senti fondre dans sa poitrine ce caillot de sang noir et glacé, de sang boueux. LA PRIMAVERA.*»

després dels quals hom recupera el fil, però començant amb minúscula i amb una frase que repeteix alguns elements de la redacció. Així succeeix, per exemple, entre les pàgines següents:

pàg. 117:

Mais le vent souffle en rafales, sur la plage de Zandvoort, immense et déserte, le vent (Zaanvoort)

pàg. 118:

et elle entend le bruissement des feuilles qu'un vent léger, subitement, fait frémir. (Cabuérniga)

pàg. 138:

les feuilles des arbres frémissaient, comme chaque jour à cette heure, dans un vent léger venu de lamer, peut-être, (Cabuérniga)

pàg. 139:

et le vent de la mer soufflait en rafales, sur la plage, immense et déserte.» (Zandvoort)

Tal com es veu, l'acció —amb aquest recurs— es trasllada d'un lloc a un altre; la primera vegada de Zandvoort a Cabuérniga, i la segona en sentit contrari.

Amb la utilització i redacció de frases soltes, a la manera de línies curtes o versos, Jorge Semprún explota alguns diàlegs sense incloure ni grafies majúscules ni guions que solen delimitar el començament de la intervenció d'un personatge (pàg. 122, 123, 134).

Però el procediment més emprat en aquesta novel·la és el del «telegrama», amb el qual els canvis d'escena entre ambdós paratges (Zandvoort i Cabuérniga) apareixen amb la naturalitat i la rapidesa d'un enviament telegràfic instantani. Per això, en aquest cas no és necessari un canvi pròxim en el text (entre episodi i episodi, per exemple), sinó que és utilitzat quan hi ha algunes o moltes pàgines entre mig (pàg. 137, 140, 141).

L'organització del discurs: seqüències, escenes, episodis

El capítol III és precisament el marc en el qual el novel·lista prefereix d'exposar de manera escalonada les seues consideracions argumentals. Amb l'ajuda d'uns títols, cada seqüència aglutina una visió parcial de la realitat, on el lector se sent reconfortat molt abans que es produeixen els desenllaços escaients.

En efecte, després de la posada en escena de la família Boutor (la presència

de la qual és introduïda ja al capítol I, pàgina 30), que serveix per a infiltrar enginyosament algunes discussions sobre *La vue de Delft* del pintor flamenc Johannes Vermeer i altres pintures, així com certes opinions contradictòries sobre Proust o Malraux,¹⁹ a partir de la pàgina 193 —i sense ordre aparent— són inclosos els següents títols i temes (n'excloc els que anteriorment han fet referència al narrador):

- Natacha Sedova (esposa de Lev Davidovitch Trotski)
- William Klink (director cinematogràfic que investiga la mort de Trotski per a la seua pel·lícula)
- Ramón Mercader del Río (l'assassí, que malviu ingratement a Rússia; conegut també per Jacson i Mornard)
- Inés Alvarado (esposa del Ramón Mercader protagonista)
- Felipe de Hoyos (espanyol que coincideix amb Ramón Mercader a Amsterdam; casualment, va formar part del grup que va afusellar José María Mercader y Bulnes)

Amb aquest ordre aparent és elaborada tota una xarxa de relacions entre personatges, tota una estructura que és del tot útil per poder desvetllar el consegüent fil conductor de la intriga. Vull remarcar ací les connexions onomàstiques, així com les relacions que aquest novel·lista estableix, sense cap impediment, en barrejar el propi cognom amb el del protagonista.²⁰

Cal destacar com a nota característica d'aquest capítol III l'estructuració en apartats, encapçalats sempre per un nom propi: el del personatge a través del qual serà presentada l'acció. D'aquesta manera hom facilita la lectura i introdueix un discurs molt més esquemàtic, cosa que contrasta amb el començament del llibre, sobretot el primer capítol. És com si l'autor se n'haguera adonat de la necessitat d'un capítol que connectara amb el segon gran bloc de la novel·la, és a dir, els capítols IV, V i VI, on pren cos el nus de l'acció, que es fa més viva i dinàmica.

Elements còmics i refranys

El recurs a la comicitat i a allò risible no abunda precisament en aquesta obra. Ni tampoc la descripció dels duaners belgues i dels seus uniformes, que hom vol ridiculitzar, presenta elements que puguem qualificar de jocosos, més ocupat

¹⁹ René-Pierre Bouteur i la seua esposa Denise discuteixen acaloradament sobre la paternitat de la frase que parla del «petit pan de mur jaune» d'aqueixa *Vue de Delft*.

²⁰ Hi ha una relació d'amistat entre Semprún Gurrea i José María Mercader y Bulnes

l'autor —en aquest cas— en deixar palés el seu odi i ressentiment. No obstant això, cal remarcar al primer episodi del capítol III —referent a l'entorn de la família Boutor— dos paràgrafs molt significatius i típics del caràcter del ciutadà francès mitjà; em referesc a la conversa i al regateig de Boutor amb el seu mecànic de confiança (pàg. 178-179) durant la revisió del seu automòbil, i la descripció força divertida que Camille ofereix de la vestimenta turística del seu marit (pàg. 189-190)²¹.

Pel que fa als refranys, n'he localitzats només dos i al capítol III. El primer desencadena precisament les ires de Camille, quan rep de boca del seu home el dit que sol proferir el pare d'ella: «*Ciel pommelé et femme fardée, ne sont pas de longue durée*» (pàg. 188).

Una altra dissimulada presència de refrany es constata a la pàgina 209, on la frase Elle n'était pas un *tiens*, mais deux *tu l'auras evoca* Il vaut mieux un *tiens* que deux *tu l'auras*.

Discurs atributiu i relat

La novel·la de Semprún que estudie presenta una altra particularitat: una presència parca en varietat del discurs atributiu ²² respecte al relat propiament dit. En efecte, cal remarcar la gran escassetesa de les locucions i les frases que acompanyen el discurs directe i que regeixen parcialment la circulació de les veus dels personatges, contribuint a situar el seu origen, el seu context i el seu destinatari. Per bé que aqueix tipus de discurs no és evidentment necessari en qualsevol relat, sí que crida l'atenció el fet de constatar que, ací, es redueix a alguns clixés molt repetitius i vulgars, cosa que no ajuda, per exemple, a la caracterització indirecta dels personatges. El rendiment de l'economia narrativa pateix la mancança, doncs, de possibilitats combinatòries amb altres categories de signes (verbs, adverbis, adjectius, per exemple) que podrien determinar la «naturalesa» d'un individu, revelar els seus sentiments, la seua actitud envers una situació donada, àdhuc la seua mímica.

Donat que, per a tot lector, quan un personatge parla acompanya la seua funció d'actor, de creador de fets i d'estats, la supremacia del relat en *La deuxième mort de Ramón Mercader* ve a significar la postergació del discurs directe a un segon plànol, cosa que denota un ordre ja establert pel narrador heterodiegètic, el qual prefereix utilitzar el discurs atributiu únicament quan són necessàries unes

²¹ Cal recordar ací, sense que això supose emulació, a Pierre Daninos en les seues *Vacances à tous prix* (Le livre de poche n° 3349, París, 1973), reflexe fidel d'aquests i d'altres tòpics nacionals francesos.

²² El terme *discours attributif* és emprat per Gerald Prince en *Poétique* n° 35, «*Les discours attributifs et le récit*», Seuil, setembre 1978.

rèpliques dels personatges que vivifiquen el text, aportant el to, la veu del subjecte, l'elocució, el sentit i la situació de les paraules.

Només prenent com a mostra el capítol I, i dins aquest les 43 primeres pàgines, estic en condicions de demostrar allò que he dit anteriorment amb la simple comptabilització de les fòrmules emprades en els diàlegs:

	nombre de vegades	pàgines
— <i>avait dit. . . / avait-elle dit</i>	3	26, 35
— <i>disait. . . / disait-il/ disait-elle</i>	18	32, 35, 37, 38, 40- 43
— <i>a-t-il pensé</i>	1	33
— <i>demandait. . .</i>	3	41, 43
— <i>murmurait. . .</i>	1	42
— <i>ajoutait. . .</i>	1	42.

LA CONSTRUCCIÓ DESCRIPTIVA DEL PERSONATGE PRINCIPAL ²³

No he trobat pròpiament cap «retrat» detallat de Ramón Mercader, ni tan sols com a factor capaç d'operar una classificació en un espai intertextual. Però aquesta mancança quantitativa aporta al relat un efecte d'esquematzació molt

²³ He evitat deliberadament l'anàlisi particularitzada de cada personatge, perquè resultaria poc valuós en aquest estudi. No obstant això, la inclusió en aquesta nota d'un inventari esquematitzat (amb la grafia original de la novel·la) mostrarà la seua magnitud i complexitat, aparellades amb allò que he dit als apartats anteriors.

Personatges de Cabuérniga (present)

Adela Mercader, Inés Alvarado Lima, Sonsoles Mercader Alvarado, Remedios, El niño del telegrama.

Personatges de Cabuérniga (records)

José María Mercader y Bulnes, Sonsoles Avendaño de Mercader, José del Río Sanz, José María Semprún Gurrea, Susana Maura, Alberto Bulnes, Agustín Larrea.

Progenitors paral·lels

David Semionovitch Guinsburg, pare d'Ievgueni Davidovitch Guinsburg; José María Mercader y Bulnes, pare de Ramón Mercader Avendaño.

Personatges-record (ficticis?)

Doctor Brouwer, K. S. Karol, G. Nicol.

Família Boutor

René-Pierre Boutor, Denise Boutor, Philippe Boutor.

Agents del KGB

Walter Wetter i el seu fill Rudy, Hans Menzel, Klaus Kaminsky, Arthur Frommer, Herbert Wettlich i Anna, Gueorgui Nicolaïevitch Oujakov (Le Vieux), Arkadina Grigorievna, Piotr Nicanorovitch Kokscky.

Agents de la CIA

George Kanin, O'Leary, Herbert Hentoff, Chuck Folkes, Floyd, Elliot Wilcok, Stanley Bryant.

Contactes comercials o casuals

Henk Moedenhuik i Béatrice, Meyer i la seua esposa, William Klinke, Felipe de Hoyos, Franz Schiltius, Bertha Gutschli, Heidi Grünhl.

variable, definint la posició estratègica de l'heroi dins una jerarquia en la qual ocupa un rang funcional de primer ordre. Els únics valors descriptius directes de la seua persona seran unes simples al·lusions al seu esguard penetrant (pàg. 84, 86, per exemple) o a la fermesa de la seua presència física.

Com a personatge central de la novel·la, al primer capítol comença a desvetllar-se que s'hi conjuguen un passat tràgic (propi d'un nen deportat a la Unió Soviètica) i una coincidència onomàstica amb l'assassí de Trotski. Nogensmenys, ni l'aparició d'alguns dels seus records ni la lectura del seu dossier personal són mostra fidel d'una personalitat unívoca, sinó que deixen entreveure la possibilitat d'un enigma encara irresoluble en aquests moments de la novel·la: primer és O'Leary (agent de la CIA) qui manifesta estranyesa envers un nom que li recorda alguna cosa (pàg. 41 i 43); després serà el seu company Moedenhuik qui comentarà la coincidència del nom i farà una glossa de les aventures de l'altre Ramón Mercader (pàg. 79). Amb la reiterada frase de «On ne meurt plus» que acompanya una rialla del protagonista (pàg. 80) i la sorpresa dels espies O'Leary i Folkes en sentir-la en la gravació magnetofònica, l'enigma és servit: «Ça n'avait pas de sens, que tout cela arrive à un nouveau Ramón Mercader» (pàg. 98). Al mateix temps, aquesta frase pot aparellar-se amb moltes altres, d'entre les quals en destacaré en nota²⁴ només dues: una, profetida per Walter Wetter (agent del KGB) i l'altra per l'agent holandès Franz Schilthuis.

Caldrà deixar pas a la lectura de moltes pàgines per tal d'adonar-se de la falsa personalitat de l'espia Ramón Mercader, en realitat agent soviètic infiltrat a Espanya després del retorn de molts «nens de la guerra» exiliats. Però l'autor ha volgut establir una analogia total entre el nen deportat (i mort després a l'URSS) i l'individu que suplanta la seua figura al cap dels anys. Efectivament, si el pare

Acostats a Trotski

Natacha Sedova, Ramón Mercader del Río = Jacques Mornard = Jacson.

Escriptors citats

Miguel de Unamuno, José María Pemán, Paul Claudel, Carlos Fuentes, Marcel Proust, Anatole Lounatcharski, Frénaud, Jean Cortot, Pearl Buck, Orwell, A. Frommer, Kafka, Isaac Deutscher, Essenine, Maïakovski, Spinoza.

Pintors citats

Ter Borch, Johannes Vermeer, Velázquez, Carel Fabritius, Egbert van del Poel.

Polítics citats

Lenine, Staline, Ulbrich, N. S. Krouchtchev, Janos Kadar, Gomulka, L. Brejnev, L. B. Jonson, Elisabeth II, Gustave Adolphe VI, Ch. De Gaulle, Heinrich Luebke, Giuseppe Saragat, Gustavo Díaz Ordaz, Mao Tsé-Toung.

²⁴ «*Quoi qu'il en soit, c'était insensé que cet homme s'appelle aussi Ramón Mercader. On provoquait le destin, avec un nom pareil.*» (Walter Wetter, pàg. 295).

«*(. . .) vraiment, quelle maladresse, ou quel orgueil, peut-être de choisir un type avec un nom pareil;*» (Franz Schilthuis, pàg. 386).

del primer d'ells (José María Mercader y Bulnes) moria afusellat en la guerra d'Espanya, també ho era David Semionovitch Guinsburg, pare d'Ievgueni Davidovitch Guinsburg, i durant la repressió estalinista.

La insistència en l'ús d'aquest nom i les seues connexions amb l'homònim i assassí de Trotski arriben inclús a presentar de forma tergiversada el propi títol d'aquesta novel·la, una vegada el protagonista és mort,²⁵ cosa que mostra també la cara oculta d'un autor que s'amaga rere el personatge de William Klinke per tal de presentar una idea de posada en escena d'una apassionada història sobre el magnicidi i la vida misteriosa de Ramón Mercader del Río, tot això producte d'una investigació minuciosa en arxius espanyols i holandesos (pàg. 380, 388).

Un argument de les característiques d'aquesta novel·la de Jorge Semprún pot necessitar, als ulls del lector, una justificació capaç de compensar la mort del seu autèntic protagonista. El narrador la troba en les paraules i en la defensa que un personatge —Walter Wetter— fa de la trajectòria i actes de Ramón Mercader durant el seu periple a Amsterdam, Zuric i L'Haia. El risc que comporta batre's per un home que ja és mort, al qual ell considera innocent (pàg. 483: «C'était étrange de se battre ainsi pour un cadavre qui avait porté le nom de Ramón Mercader») ve compensat per una satisfacció personal i una coherència ideològica a prova de tot (repressió, presons, deportacions).

He dit abans que la circumstància d'anomenar-se Ievgueni Davidovitch (igual que Lev Davidovitch *Trotski*) i portar el nom del seu assassí (Ramón Mercader) havien marcat profundament el futur de l'heroi. No obstant, el seu malson es fa doblement cruel quan rememora la seua infantesa, ja que no guarda records ni fotografies de son pare, al qual van afusellar quan ell tenia l'edat de cinc anys. D'aquí que la imatge de José María Mercader (pare del seu homònim), afusellat també, haja estat el motiu d'aqueixa estranya fraternitat que ha unit les dues morts: la de l'advocat catòlic espanyol i la del bolxevic jueu, afusellats amb un any d'interval (pàg. 458: «Et lui, bien sûr, doublement orphelin»).

Però allò que és evocat continuament al capítol VI és la mort del propi Ramón Mercader, al qual hom cita cada vegada més amb el seu veritable nom (Ievgueni o Guinsburg). Serà el seu protector i amic, G. Nicolaïevitch Dujakov («Le Vieux»), qui acompleisca la missió de contar la seua història (pàg. 450: «Ce n'était pourtant qu'une façon détournée d'évoquer cette mort»), i la seua mort «*inexplicable et sarcastique*» (pàg. 450). Però aquest recordatori portarà també a establir un paral·lelisme amb l'assassí de Trotski i les seues darreres paraules d'amor envers la seua companya (pàg. 452: «Natacha, je t'aime»). Ara, al final del camí de la seua vida, Dujakov sent juntament amb Arkadina Grigorievna que

²⁵ Pàg. 380: «Franz Schilthuis regardait le visage de Ramón Mercader, le deuxième Ramón Mercader.»
pàg. 388: «William Klinke se demandait ce qui avait pu arriver à ce deuxième Ramón Mercader.»

l' hora de morir ha arribat, i que és el moment d' escriure una carta de dimissió en la qual defense la innocència del seu pupil Mercader enmig de la falsa «escenificació» muntada pel KGB. Aqueixes meditacions, carregades d' un amarg pessimisme, posaran en dubte la bondat del règim soviètic.

Per altra banda, del bloc dels personatges acostats a la família Mercader de Cabuérniga podrien deduir-se elements autobiogràfics de Jorge Semprún. Cal remarcar la inclusió d' un tal Semprún Gurrea, amic de José María Mercader (pare de Ramón), i primer governador republicà de Santander, casat a més a més amb un altre personatge cèlebre: Susana Maura (filla del propi ministre de l' Interior, Miguel Maura).²⁶

CONCLUSIONS

Com a novel·la «teòricament» d' aventures, *La deuxième mort de Ramón Mercader* s' inscriu en el bloc de les novel·les d' espionatge, cosa que suposa una especialització de la trama a l' hora d' obeir certes regles, molt pròpies de tota narració d' espies. Em referesc al factor polític (amenaces mútues entre diverses potències estrangeres), la figura humana dels quals pren la forma de l' espia o agent doble, i que comporta un «joc de taula» en el qual cada camp —o cada país— té el seu secret: un secret que els agents intenten desvetllar. És propi també d' aquesta novel·la el *suspense*, així com el factor itinerari, els indicis que desemmascaren la intenció dels adversaris, i el desenllaç final, mil vegades retardat, i que dóna tot el seu sentit a la història; a més, els esdeveniments i les informacions (falses o no) s' amunteguen a mesura que el relat avança.

Si coincidesc amb Jean-Yves Tadié²⁷ en anomenar «technique narrative à tiroirs, les récits dans le récits» a les novel·les d' aventures, vull també remarcar que la complexitat estructural, la pluralitat de significacions, la juxtaposició de cadenes i estrats narratius no sempre ajuden a una lectura gratificant, més encara quan és escassa «l' aventura» que hom proposa.

El fenòmen de la intertextualitat està —ho he demostrat— explícitament present en el contingut formal de la novel·la: és el cas de tots els textos que mostren la seua relació amb altres textos, on es reflecteix el gust de l' autor per les citacions al peu de la lletra, els muntatges, les paròdies o les crítiques. Hom introdueix amb això una forma de lectura que fa esclafir l' aparent linealitat del text, fins a tal extrem que el lector arriba a plantejar-se l' alternativa de proseguir la lectura com si es tractara de qualsevol altre fragment, o bé d' intentar recuperar costosament el text d' origen, solució aquesta més difícil perquè hi operen un

²⁶ El parentiu amb Jorge Semprún Maura és perfectament evident.

²⁷ JEAN-YVES TADIÉ, «Le roman d' aventures», PUF, «Ecriture», Introduction, pàg. 20, París, 1982.

mund de bifurcacions que despleguen en forma de ventall l'espai semàntic de la novel·la i alteren el marc narratiu. Com a fruit d'un suport ideològic molt ben assentat, Jorge Semprún utilitza un discurs que correspon a la seua vocació crítica i exploratòria dins la literatura.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland (1963), *Le Degré zéro de l'écriture*, París, Seuil.
- CARAVACA, Francisco (1970): «Los premios literarios franceses de 1969», *Arbor*, abril, Madrid, v. LXXV, núm. 292 (en el volum), núm. 75 (en cita bibliogràfica)
- COHN, Dorrit (1981): *La transparence intérieure*, París, Seuil, Col. «Poétique».
- COMÍN COLOMER, Eduardo (1977): *Historia del Partido Comunista de España. Primera Etapa I*, Madrid, Editora Nacional.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, Col. «Poétique».
- DANINOS, Pierre (1973): *Vacances à tous prix*, París, «Le livre de poche», 3349.
- EGRI, Peter (1969): *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust-Déry-Semprun*, Debrecen, K. L. Tudományegyetem, 1969.
- FUENTES, Carlos (1982): *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Biblioteca Básica Salvat.
- JENNY, Laurent (1976): *La stratégie de la forme*, París, Seuil, Col. «Poétique», 27, Intertextualités.
- NOURISSIER, François (1969): «Les prix. La deuxième mort de Ramón Mercader. Le prix Femina», *Les nouvelles littéraires*, 27-nov-1969, 2201.
- POULET, Georges (1979) *Les métamorphoses du cercle*, París, Flammarion, «Idées et recherches».
- PRINCE, Gerald (1978), *Les discours attributifs et le récit*, París, Seuil, Col. «Poétique», 35.
- SEMPRÚN, Jorge (1977): *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta.
- SEMPRÚN, Jorge (1969): *La deuxième mort de Ramón Mercader*, París, Gallimard, «Folio», 1612.
- TADIÉ, Jean-Yves (1982): *Le roman d'aventures*, París, PUF, «Écriture».