dice en «Las claves de Adán Buenosayres», «... bajo las apariencias de sus conflictos, quería manifestarse una "realización" espiritual o una "experiencia" metafísica» (20).

Lo que el joven protagonista busca, a través de la belleza de la naturaleza primero, y luego en la gracia de la mujer amada, es el logro pleno de sus aspiraciones, la satisfacción de su ser de infinito.

La elección de la Mujer, como símbolo de la Belleza Ideal y del amor contemplativo como movimiento de ascensión hacia ella, tienen destacados antecedentes en la historia de la literatura universal: Dante, Bocaccio, Petrarca, parten también de una mujer concreta que resuelven finalmente en la mujer única y simbólica, signo del Amor trascendente y absoluto.

El mismo Marechal nos dice que la trasmutación que describe en el «Cuaderno de Tapas Azules» tiene su filiación, precisamente, en la Vita Nuova del maestro florentino.

Adán Buenosayres es, en definitiva, la historia de un viaje, el itinerario místico del alma hacia su creador. Las angustias y dolorosos desasosiegos del personaje, señalan las dificultades y oscuridades del camino. La esperanza final es fruto de la luz permanentemente vislumbrada en el horizonte y que alimenta los crecientes anhelos del viador. «... rosa evadida de la muerte, flor sin otoño, espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día, si, como espero, hay un día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial» (21).—*CARMEN VALDERREY* [*French 2934 (2.º-7). 1425 Buenos Aires. Argentina*].

(20) Leopoldo Marechal: *Las claves de Adán Buenosayres*, Ed. Azor, Mendoza, Argentina, 1966, p. 9.

(21) Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, p. 404.

INTRIGA, ESTRUCTURA Y COMPROMISO EN «LA SEGUNDA MUERTE DE RAMON MERCADER», DE JORGE SEMPRUN

Por la fecha de nacimiento (1923) y año de aparición de su primera novela (1963), el escritor español Jorge Semprún pertenece a la llamada «Generación de Medio Siglo» (1), es decir, aquellos escritores que, habiendo vivido la guerra civil como niños, hacen de este trauma psicosocial uno de los temas centrales de sus escritos. Sem-

(1) Ana María Matute, miembro de esta «Generación de 1950», la denomina «Generación herida», *The Nation*, November 1965, p. 423.

prún, que vive en el extranjero desde 1939, sufre, como Max Aub, Michel del Castillo, Amat-Piniella, etc., la persecución nazi durante la segunda guerra mundial en el exilio francés. La aparición de las obras de Semprún es tardía —su primer libro, *Le Grande Voyage*, es de 1963—, y, como otros escritores en el exilio francés, especialmente Arrabal, se plantea en la obra de este autor el problema del bilingüismo. *La segunda muerte de Ramón Mercader*, aparecida primero en francés, tiene una segunda versión en español (2), y la última narración de este autor se anuncia en español (3).

LA INTRIGA

La acción inmediata de *La segunda muerte de Ramón Mercader* (4) se limita a los últimos días de la persecución y misteriosa muerte del agente soviético de origen español Ramón Mercader, asesino de Trotsky. Este es el incidente que marca la continuidad necesaria del relato, pero el número y complejidad de las acciones polarizadas por Mercader, así como las distintas perspectivas de los muchos personajes que intervienen en la narración dificultan la labor de comprensión que el autor exige del lector. La ruptura de las leyes espacio-temporales y la alteración de todo sincronismo habitual en *La segunda muerte*... apuntan a la relación entre Semprún novelista y guionista (5).

Los personajes que discontinua y yuxtapuestamente aparecen y reaparecen en virtud de la plurimensionalidad exigida por la historia podrían agruparse así:

---

(2) «El escritor Jorge Semprún, que además de español es, por cierto, como ustedes saben, más bien rojo y algo exiliado, escribió la versión inicial de su novela, en efecto, en francés ("¿en efecto?"); pero, para satisfacción de chovinismos culturales aunque sean moderados como el de ustedes y mío ("Pero, hombre, también José-María-Heredia-por-ejemplo-era-español-y-sin-embargo-etcétera"), a estas horas ha acabado ya la segunda versión en español de su novela; de modo que todo parece permitirnos afirmar que *La segunda muerte de Ramón Mercader*, novela española, se está insertando en la historia de la novela española con el mismo derecho con que *La deuxième mort de Ramón Mercader*, novela francesa, se inserta en la historia de la novela francesa», José Martín Artajo, «*La segunda muerte de Ramón Mercader*, de Jorge Semprún», *Papeles de Son Armadáns*, vol. 62, 1971, p. 68. La segunda parte de este trabajo apareció en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, «Reseña del Ramón Mercader con divagaciones sobre la revolución permanente», 36, abril-mayo 1972, pp. 24-30.

(3) *Una noche de junio, no la de San Juan.* Novela inédita en español, de la cual apareció un fragmento en *Marcha* (París), 2, diciembre 1966-enero 1967, pp. 54-80. Entre las obras de Semprún aparecidas en Gallimard (París) se incluyen: *Le Grand Voyage* (1963); *La guerre est finie* (1966); *L'évanouissement; La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969); *Le «Stavisky» d'Alain Resnais* (1974).

(4) Citamos por la edición de Editorial Tiempo Nuevo, S. A., 3.ª ed., Caracas, 1971.

(5) *La guerre est finie*, guión literario de un filme de Resnais; *Le Stavisky; L'aveu; Z, L'attentat.*

I. Ramón Mercader y homónimos: Jacques Mornard y Ievgueni Davidovitch, hijo de David Semionovich. Tres distintas personificaciones del asesino de Lev Davidovitch (Trotsky).

II. Personajes-símbolo: Georgui Nicolaievich (sustituto ideológico del padre de Mercader); Felipe de Hoyos, heredero espiritual de Mercader.

III. El guionista William Klinke, que trabaja sobre la figura del asesino de Trotsky.

IV. La familia Boutor (René-Pierre, Denise, Philippe), cuyo itinerario turístico se cruza con el destino de Mercader.

V. Moedenhuik, representante de la sociedad holandesa intermediaria por cuenta de la COMESA (para la que trabaja Mercader), en negocio de importación de maquinarias polacas a España.

VI. La familia de Ramón Mercader: esposa (Inés), padres (José María Mercader y Bulnes y Sonsoles Avendaño), hija (Sonsoles), tía (Adela).

VII. Servicios de Seguridad:

1. Equipo de espías de la Alemania Oriental (W. Wetter, Menzel, Kaminsky, Herbert Wettlich).

2. Grupo de espionaje de la CIA (Kanin, O'Leary, Herbert Hentoff, Floyd, Wilcock, Bryant, Chuck Folkes).

3. Franz Schilthuis: servicio de inteligencia holandesa.

A través de la reflexión y recuerdos de todos estos personajes, los cuales entran de alguna forma en relación con Mercader, la acción de *La segunda muerte...* sufre un continuo entrecruzamiento que afecta especialmente al juego de los planos temporales de presente, pasado y futuro.

El mismo escritor nos sale al paso en numerosas ocasiones a través del relato (6) para prevenirnos de las dificultades que el movimiento de la acción va a tener: «un engranaje minucioso de trampas y de alardes de marchas y contramarchas, de movimientos de piezas sobre un tablero del cual nadie tendría bajo los ojos el conjunto de casilleros ni la disposición de todas las figuras, que reuniría, hasta la explosión final, a todos los personajes del relato, en Amsterdam, en el curso de los días de Pascua del año 1966» (p. 56). Aunque el creador (autor) nos advierte que la técnica del espionaje no es su objetivo (7), es obvio que la intriga, junto a los planos estructural

(6) «Era para simplificar, para no desconcertar al lector. Bastante trabajo tendrá ya para ubicarse en este embrollo» (p. 255); «historia insensata, en la que lo inverosímil, parece, se acrecienta a cada página que se vuelve, tornándose así, por su mismo espesor, por su opacidad inextricable, cada vez más parecida a una realidad posible» (p. 267).

(7) «Pero no tenemos la intención de entrar en la enumeración, ciertamente fastidiosa, de esos mil detalles. El lector habrá comprendido desde hace mucho tiempo que la técnica del espionaje es la menor de nuestras intenciones» (p. 234).

y político, constituye uno de los niveles fundamentales de la obra. Personajes, autor, narrador, hablante implícito y lector desconocen la verdad y sólo una inteligente articulación de las perspectivas que encontramos en la obra pueden arrojar alguna luz a este «relato imposible de hacer, cuya verdad se había dispersado por demasiado fragmentada, rota en mil trozos de vidrio, de los cuales cada uno no reflejaría nada más que una minúscula parcela de verdad posible, verdaderamente insensata» (p. 193). Los personajes, a veces, convertidos en narradores eventuales, ignoran datos de las figuras u omiten información por recelo, todo lo cual tiende a complicar la verosimilitud del relato. Este último caso se ilustra cuando Schilthuis cuenta a Moedenhuik el fortuito encuentro en un bodegón español de Amsterdam con Felipe de Hoyos, un refugiado español que participó en el asesinato del padre de Mercader: «y todavía más insensato de lo que podría suponer aún, porque ni Schilthuis, en efecto, que había relatado esa historia —al menos en parte, puesto que no le convenía librar a Moedenhuik ciertos detalles o episodios, bien por confidencia, bien porque demasiado reveladores de sus propias intenciones—, ni tampoco Moedenhuik, que había escuchado, y que con las migajas recogidas había reconstituido en su mente una historia —una ficción, pues, relato, narración o fábula—, ni tampoco los personajes principales de aquella peripecia nocturna —Felipe de Hoyos, Ramón Mercader, Herbert Hentoff, George Kanin y otros más— podían siquiera tener conciencia de lo que había en esa historia de verdaderamente insensato» (p. 193).

La limitada y esporádica aparición de Ramón Mercader y la oscuridad y misterio que envuelve a esta figura mantienen el interés por el personaje de un relato típicamente policíaco. Los vínculos causativos entre las distintas escenas e incidentes aparecen frecuentemente suprimidos en *La segunda muerte...*, y el lector, como en la novela de misterio, ha de sustituir las elipsis, elipsis que técnicamente se resuelven, como más adelante veremos, mediante el montaje cinematográfico. Otro elemento de la novela policíaca que también se encuentra en este relato es el comienzo de la historia por el fin, pues el título nos pone en antecedentes de la muerte de Mercader, cuyos últimos y enigmáticos pasos seguimos a través de la narración.

Las claves de intelegibilidad de *La segunda muerte...* exigen una síntesis de la cronología y sucesos que permita establecer con cierta claridad el sentido de los incidentes que fragmentariamente van apareciendo, especialmente la aventura de Ramón Mercader, personaje

que polariza las acciones, pensamientos y recuerdos de los otros participantes en la intriga.

Una cronología de los sucesos de la acción inmediata de *La segunda muerte* .. abarcaría las siguientes fechas, personajes y acciones:

12 marzo 1966:	Ramón Mercader es llamado a la Dirección General de Seguridad (Madrid) para ser examinado por Herbert Hentoff (CIA).
15 marzo 1966:	Mercader, perseguido por la CIA en Madrid.
6 abril 1966:	El equipo alemán sigue las huellas de Kanin en Amsterdam.
8 abril 1966:	Menzel y Káminsky espían a Kanin en el Museo Mauritshuis (La Haya) para implicar a Mercader.
10 abril 1966:	W. Wetter se hace cargo del espionaje de Mercader.
11 abril 1966:	Entrevista Moedenhuik-Schilthuis.
13 abril 1966:	(Mañana) Mercader es espiado por O'Leary en el Museo del Prado.
13 abril 1966:	(11,30) Mercader toma avión Madrid-Amsterdam. Con él viajan Klinke y Hentoff.
13 abril 1966:	(19,30) Mercader y Moedenhuik cenan en el Bali (Amsterdam). Espionaje de O'Leary (19,40).
14 abril 1966:	(11-11,30) Mercader y Kanin (CIA) son fotografiados contemplando *El Jilguero,* de Fabritius (La Haya).
14 abril 1966:	(21,15) Mercader cena con Felipe de Hoyos.
14 abril 1966:	Klinke es confundido en el hotel con Mercader.
15 abril 1966:	Moedenhuik informa a Schilthuis de su cita con Mercader a las once. Mercader telefonea a las diez treinta desde el aeropuerto de Shifol para aplazarla. A las diez cuarenta y cinco toma el avión para Zurich.
15 abril 1966:	(12,45) Kanin, mandado por Floyd, espera a Mercader en Zurich. (12,45) Wilcok-Bryant, en Cabuérniga, para hacerse con el informe que Mercader ha enviado a Inés. (12.45) La familia Boutor, ante el cuadro *La calleja,* de Vermeer, en el Riksmuseum.
15 abril 1966:	Mercader manda telegrama a su mujer a las once cincuenta y cinco, después de su regreso a La Haya. Al alba aparece el cadáver de Hentoff.
16 abril 1966:	Wilcok-Bryant llegan a Cabuérniga a las once treinta y cinco. Al mediodía, Inés recibe el último telegrama.
16 abril 1966:	Azafata cita a Mercader a las dieciocho treinta. A las ocho a. m., Klinke tiene noticia de la muerte de Mercader.

16 abril 1966: Inés, a las doce diecisiete, se escapa en coche y muere en accidente.

1 mayo 1966: Felipe de Hoyos, última persona que vio a Mercader, va a Cabuérniga.

19 junio 1967: Por artículo de *Le Soir* (Bruselas) reproducido en *Le Monde*, sabemos que Jacques Mornard (nacido el 17 de febrero de 1908) ha muerto.

PLANO DE COMPOSICION

En este nivel, Ramón Mercader funciona primordialmente como «actante», es decir, como hilo conductor y unitivo de las múltiples acciones. La realidad esencial de este personaje reside en su presenteidad. Los datos físicos, psicológicos y biográficos son escasos y se nos dan esporádica e indirectamente. La primera vez que se menciona su nombre es por boca de la empleada del alquiler de automóviles («Bienvenido a Amsterdam, señor Mercader», p. 20). El mismo narrador-testigo en tercera persona da objetivamente, es decir, sin interpretar la interioridad del personaje, algunos datos sobre Mercader: nacido en Santander (15-IV-1931), evacuado a Rusia (1937), repatriado en 1956 y mantenedor de una red de espionaje desde 1958 (p. 70). Ni la misma Inés, su mujer, puede aportar información sobre la misteriosa personalidad de su marido (8). De esta forma se mantiene el carácter misterioso del relato, así como una objetividad típica del *nouveau roman* (9), donde más que la profundización en la psique de los personajes interesa la situación óptica, así como una elaboración fragmentaria de la realidad. La no pertenencia de Ramón Mercader respecto a su identidad, la ignorancia de los personajes respecto a las motivaciones de las acciones con todos los que entran en contacto, explican igualmente que los únicos datos verdaderos que el narrador pueda aportar sean únicamente los que están ahí, los presentes.

La visión limitada que de sus personajes tiene el narrador explica que en ocasiones los personajes adquieran plena autonomía escapando del control del narrador: «Yo creía haberlo previsto todo, no siendo ya posible ninguna sorpresa. Es decir, era yo quien dominaba las

(8) «Ni siquiera Inés hubiera podido vivir en la memoria de él, y no solamente porque había, en esa memoria de Ramón, cosas, imágenes, acontecimientos que para ella eran totalmente extraños» (p. 266).

(9) Con el «nouveau roman» *La segunda muerte...* presenta diversos puntos de contacto: pérdida de la omniscencia del narrador; falta de información sicológica y utilización de recursos cinematográficos que refleja la estrecha relación del cine y la literatura a partir de 1950. La diferencia primordial es que el carácter de intriga de la historia es básico en *La segunda muerte...* mientras que en el *nouveau roman* la intriga no cuenta

posibles sospechas, yo quien las manejaba, llegado el caso, todo a lo largo del relato, con la astucia aparentemente desenvuelta de una peripecia bien articulada. Sin embargo, me había olvidado de Jacques Mornard» (p. 151).

El narrador ocasionalmente se identifica con el guionista, William Klinke, quien trata de reconstruir, con la información que ha recogido durante quince días en España y su imaginación, el asesinato de Trotsky: «Así, ese día de agosto, Mornard habría estacionado su automóvil a lo largo de la acera. De pie, el impermeable bajo el brazo, habría mirado largamente la casa. Se podrían imaginar movimientos amorfos, de ameba, esponjosos, en su cabeza» (p. 149). Klinke, en la soledad de su insomnio y a través del condicional tiempo de la duda, trata de recomponer el asesinato de Lev Davidovitch en la persona del asesino Mornard, de cuyo fallecimiento se entera por la noticia necrológica de *Le Monde*. Este personaje se sitúa, pues, en el relato en virtud de ese carácter fortuito y, a veces, fatalista que rige las relaciones entre los seres de ficción de *La segunda muerte...*: «Mornard acaba de invadir el relato. Se instala en él del modo más violento, más irreparable, siendo el anuncio de su existencia real simultáneo con la noticia de su muerte» (p. 152).

Texto épico, pues, *La segunda muerte...*, donde el autor figura, está presente, como narrador, adoptando múltiples actitudes hacia los personajes y la historia. Ante el cadáver de Mercader el narrador implícito (10), siempre presente y responsable de la organización del relato, irónicamente comenta la inutilidad de velarlo («nadie se interesa más en el cadáver de Ramón Mercader», p. 262), pero a continuación se desmiente esta afirmación para introducir innumerables posibilidades o pistas típicas de todo relato policíaco: «Sería necesario sentarse alrededor de él, forma inmóvil bajo el sudario níveo de la sábana, para velarlo, para juntar sus recuerdos» (p. 263). Y a continuación se recopilan las posibles rememoraciones que sobre el muerto habrían tenido: Moedenhuik, Walter Wetter, Felipe de Hoyos e Inés. El denominador común de todas estas reminiscencias es el carácter trágico de Mercader.

El elemento dinámico de la cámara provoca un continuo desplazamiento del narrador. Del relato en tercera persona con acotación valorativa del autor («no le gustan los abedules», p. 160) se pasa, en

(10) «Es necesario considerar que el mundo de la narración supone la presencia de un hablante implícito —distinto del narrador y del lector ficticios—, cuya voluntad estructuradora dibuja, en términos de lenguaje, una perspectiva que el lector ideal o implícito debe aprehender para darle verdadera significación y sentido al universo del relato». René Jara y Fernando Moreno, *Anatomía de la novela*, Chile: Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972: p. 21.

el mismo párrafo, a la narración personal: «detesto los abedules». A veces la narración se hace objetiva y el narrador se identifica con el lector para registrar los hechos: «Ramón Mercader acaba de descender del avión de Amsterdam. Camina con paso vivo, precediendo al grupo de viajeros, hacia el edificio de la aeroestación. Cualesquiera que sean las intenciones de George Kanin, tenemos allí algunos minutos durante los cuales no puede pasar nada» (p. 225). El narrador incluso detiene el relato, mediante el artificio de una música de flauta («Ahora, en esta historia, hay una especie de descanso. Como si alguien se pusiera a tocar la flauta de pronto», p. 225), a las 12,45, para darnos simultáneamente el acontecer de otros personajes y episodios relacionados con Mercader. El narrador simula, como antes lo hiciera con Kanin, el espía de Mercader, un posible diálogo con Moedenhuik a las 12,45 (p. 227), hora en que los agentes de la CIA Wilcock y Bryant están camino de Cabuérniga para rescatar el informe que Mercader mandó a Inés (pp. 228-229). La azafata del avión en que vino Mercader, Heidi Bruhl, tiene en este momento un episodio amoroso con una compañera (p. 230), y los Boutor, en el Riksmuseum, contemplan *La calleja,* de Vermeer (pp. 250-251).

Vueltos a Ramón Mercader, cuando éste entrega su pasaporte en las aduanas, se verifica otra transgresión temporal en forma de rápidos *flash-backs* o imágenes superpuestas en relación a su visita a la Dirección General de Seguridad, en la Puerta del Sol, el 12 de marzo de 1966 (pp. 231-236). A esta imagen se une, una vez pasado el control aduanero, la de su hija Sonsoles y la de Georgui Nicolaievitch: «Otras imágenes, una lluvia de imágenes. Pero ya es demasiado tarde. Algunos hombres empiezan a moverse, en la aeroestación de Zurich, ese 15 de abril. Extrañamente, son siempre las doce y cuarenta y cinco, pero ningún viajero escuchará ya el aire de la flauta en cuestión» (p. 236).

A este dinamismo de la narración se contrapone una técnica proustiana basada en la morosidad, lentificación y profundización del tiempo que se refleja en largas y minuciosas descripciones (pp. 130-131, 160-161, 182-186, 245, 264-265, etc.).

La secuencia del capítulo IV (pp. 209-223) constituye un buen ejemplo de yuxtaposición de planos o montaje durante el breve recuerdo de Mercader en el avión que le lleva a Zurich. El sincronismo es alterado mediante una serie de cortes que, sin embargo, mantienen el tema dominante o unidad de la cosa narrada: la revolución traicionada. La sintaxis de esta secuencia integra mediante la técnica cinematográfica del *crossing-up* (oscilación de un suceso actual a otro pasado) y la alternancia temporal los siguientes planos:

a) Recuerdo de hace dos años, cuando Mercader pregunta a Georgui Nicolaievitch Oujakov, en Zurich, datos sobre su identidad humanístico-revolucionaria.

b) La azafata de la Swissair, línea en la que Mercader viaja de Amsterdam a Zurich, le hace pensar en el destino trágico que nunca le permitirá ver a Inés.

c) Retorno a Oujakov y el tema de la revolución frustrada. Este personaje, a su vez, evoca su historia en Europa como funcionario de la Komintern en la década de los veinte. Transversalmente, Oujakov, discutiendo la oposición hombre-técnica, nos retrotrae al día anterior cuando vio en Ginebra el filme francés *Alphaville.*

d) El pensamiento de Mercader se proyecta al cercano futuro y a la urgencia de depositar, cuando aterrice, la carta a su mujer.

e) La azafata nuevamente le trae el recuerdo de Inés e imagina lo que hará ésta para preservar el informe de las manos de la CIA.

f) El vodka que le sirve la azafata le lleva al recuerdo de Oujakov y a las deportaciones sufridas por éste. El sitio de la evocación —el restaurante Ermitage en Kusnacht— resulta ser la patria chica de la azafata. A la rememoración sobre Oujakov se superpone la del padre de Mercader a través del relato del recuerdo de la tía Adela.

g) El vodka enlaza nuevamente con Oujakov dos años antes (1964), en los días de la inminente caída de Kruschev.

h) El mal del país, es decir, la adulteración de los principios revolucionarios, transporta a Mercader a la cena del día anteiror (14 de abril) con Felipe de Hoyos, cuya canción rusa le transporta a la Rusia que Mercader conoció como repatriado en 1941, cuando tenía veinte años.

i) Mercader termina su vodka. Llegada a Zurich, donde le espera el espía Kanin.

La estructura dinámico-plástica dada a través de una pluralidad de perspectivas se ejemplifica en el capítulo III (pp. 127-165). La división o secuencias de este segmento viene marcada por los siguientes títulos:

René-Pierre Boutor.—Irónicamente, es decir, con plena libertad, el autor nos confiesa que es el «único de mis personajes que tal vez ignorase completamente los acontecimientos» (p. 127). Este personaje se cruza varias veces en la vida de Mercader. Primero cuando la pareja de los Boutor con su hijo interrumpen la contemplación de Mercader de la *Vista de Delft* en el Mauritshuis, La Haya (p. 26). A este primer contacto con la familia Boutor se refiere posteriormente el narrador: «Philippe Boutor, ese hijo de unos diez años del que ya hemos hablado» (p. 128). El azar hace que René-Pierre Boutor

y Mercader no se hablen en el museo, pues si así hubiese sido, Boutor habría usurpado el puesto a Kanin, el espía de la CIA cuya foto junto a Mercader es la base de la condena de éste. Boutor tropieza con Mercader en el Zeedijk (Amsterdam) y posteriormente es testigo de un atentado que Mercader comete posiblemente contra el espía Herbert Hentoff (pp. 248-250).

Esta secuencia, encabezada por René-Pierre Boutor, se caracteriza por una gran morosidad en torno a unos secundarios personajes que discuten sobre una nimiedad: si fue Proust o Malreaux quien dijo que la *Vista de Delft,* de Vermeer, es la tela más bella del mundo (11). El narrador nuevamente interviene para «justificar» este incidente: «Era una vieja historia y verdaderamente no me es posible entrar en detalles, sobre todo si trato de mantenerme fiel a las necesidades de la estructura dramática propia de las novelas de aventuras, que no parecen recomendar una especial atención a los personajes secundarios del relato» (p. 130).

Estas páginas en torno a la estética proustiana están en íntima relación con la función artística de *La segunda muerte...*, en tanto en cuanto el narrador de este relato está probando que el verdadero arte para él es hacer revivir en el lector una lejana realidad, unos instantes pasados que sólo la intuición del artista es capaz de comunicarnos (12). La novela de Semprún representa un intento de recuperación de los instantes pasados que animaron las acciones de los que directa o indirectamente intervinieron en el asesinato de Trotsky. Esta posibilidad de recuperación de esa vivencia nos lleva al siguiente personaje.

Natacha Sedova.—La cámara se traslada a la mujer de Trotsky, personaje desde el que se nos describen los movimientos que precedieron al asesinato de su marido: «se habría aproximado a la ventana; habría visto, en el fondo del patio, a Lev Davidovitch dando de comer a los conejos...» (p. 136). El condicional mantiene el aire de intriga y misterio de la cercana tragedia, pero la verosimilitud exigida por la historia de ese hecho particular hace que el autor refleje lo más verídicamente posible este incidente que constituye el fundamento de una toma de conciencia. Por otro lado, este principio uni-

---

(11) Esta polémica tiene un paralelismo en la discusión que Georgui Nicolaievitch y Arkadina Grigorievna mantienen sobre la correcta terminación e interpretación de un poema de Essenin (pp 315-316).

(12) La referencia a Proust es la de «Pages sur Vermeer» en *Vermeer,* de Delft (París, Gallimard, 1952). El autor, a través de los personajes, trata de captar y recuperar esos instantes perdidos de los que vivieron directa o indirectamente el drama de Trotsky, así como la recuperación de sus propias señas de identidad. Este objetivo es el que Proust otorga al arte de Vermeer: *Ressaisir notre vie et aussi la vie des autres; car le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision.*

tario de credibilidad se integra hábilmente en las posibilidades imaginativas de la novela de aventuras. Los fragmentos de la descripción que precedieron al asesinato de Trotsky están tomados de *The Prophet Outcast* (13), cuyo texto inglés reproducimos en paréntesis: «Un poco después de las cinco de la tarde, acercándose al balcón, Natacha Sedova habría verificado la presencia del anciano junto a las jaulas... En ese momento ella habría visto a un hombre que atravesaba el patio, caminando hacia el viejo, y habría reconocido a Mornard» (p. 138). *(Shortly after 5 p. m. he was back at the hutches, feeding the rabbits. Natalya, stepping out of a balcony, notices an 'unfamiliar figure' standing next to him. The figure came closer, took off the hat, and she recognized 'Jacson'*, pp. 502-503.)

Infringiendo toda ley temporal, la próxima secuencia nos traslada al

19 de junio de 1967.—El narrador nos informa, por una nota necrológica del periódico, de la muerte de Jacques Mornard en Bélgica, ciudad que evoca en el narrador el exilio europeo en 1939 como fugitivo en Europa después de la caída de la República española. El recuerdo de la muerte de este asesino le lleva al momento del atentado contra Trotsky, retomando la visión de

Natacha Sedova.—La narración prosigue en torno a la figura de Jacques Mornard según la versión de Deutscher: «La tez de Jacson era verdosa, su mirada vacilaba», p. 142 *(His face was grey-green, his gestures nervous and jerky,* p. 503). La secuencia termina con la entrada de Mornard en el escritorio de Trotsky, momento en que el guionista, que inicia la siguiente escena, cree ideal para empezar el proyectado filme.

William Klinke.—Con el texto *The Prophet Outcast* en la mano (p. 142), Klinke cree, despreciando irónicamente las leyes aristotélicas, que la obra debe comenzar por el final: en Coyoacán (México), el 20 de agosto de 1940.

William Klinke.—El mismo personaje rememora su fortuito contacto con Mercader en la historia, pues incluso el guionista ha de participar en una historia que moralmente afecta a todos. El personaje del asesino se le impone como motivo central de su guión: «Sabía desde días atrás que iba a reescribir su guión. Sabía desde días atrás que el personaje central de ese asesinato, del cual debía escribir el guión, era justamente ese asesino» (p. 144). Sin embargo, el interés de Klinke recae sobre la desviación de los valores morales

(13) Las citas en inglés provienen de Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast* Trotsky: 1929-1940, London, Oxford University Press, 1963.

que convirtieron al militante en asesino, el cual, en su prisión de México (1956-1960), a pesar de mantener el fiel silencio a su causa, ve disolverse las razones políticas de su crimen. La escena termina cuando Klinke, en el vestíbulo del hotel, se recupera emocionalmente del incidente en que el empleado le confundió con Mercader. Este acto fue el que provocó las anteriores consideraciones de Klinke sobre su guión.

Ramón Mercader.—Camina por el Zeedijk abstraído en la contemplación de una prostituta en la vitrina, momento en que descubre el identificable rostro de su espía de turno, Herbert Hentoff.

William Klinke.—El guionista retoma la acción de Mornard desde que estaciona el coche en la avenida Viena y se dispone a entrar en la casa-fuerte de Trotsky.

19 de junio de 1967-24 de noviembre de 1967.—Se retrotrae la acción nuevamente a la nota necrológica sobre Mornard, noticia que fuerza al autor a aceptar la presencia de este personaje en la historia: «Se instala en él del modo más violento, más irreparable, siendo el anuncio de su existencia real simultáneo con la noticia de su muerte» (p. 152). La última entrada (24 de noviembre de 1967) refleja la obsesión del autor por desentrañar las motivaciones de Mornard: «Una larga exploración, minuciosa, maniática, comienza» (p. 153).

Inés Alvarado.—En su soledad lee la carta de Mercader y las instrucciones para su envío secreto, mientras se contempla en el cristal donde «no habría visto nada más que ella misma» (p. 106). De esta incomunicación a que ha sido condenada por la profesión de su marido la sacará Felipe de Hoyos, el personaje que asume el sacrificio y la muerte de Mercader.

Felipe de Hoyos.—Raptado por la CIA, organización que sospecha que, por haber intercambiado unas palabras en ruso con Mercader, éste pertenece a una red de espionaje comunista. A la imagen de Mercader hablando en el puerto con Felipe se superpone la imagen de Cabuérniga (Santander) en 1937, cuando Felipe formó parte del pelotón de ejecución que fusiló a José María Mercader.

Ramón Mercader del Río.—En la *datcha* rusa de los Servicios de Seguridad rusos, Ievgueni Davidovitch Guinsburg (el cual adoptó el nombre de Mercader) se cuestiona sobre el acto que cometió en 1940, crimen inútil, cuya sangre nadie quería compartir y que lo había condenado al anonimato: «ya no tenía nombre, ya no tenía pasado» (página 162). La compañera de Guinsburg, Sedova, introduce la última secuencia.

Natacha Sedova.—Esta figura femenina nos lleva a los momentos que precedieron el asesinato de Trotsky. Son las 5,30 y el capítulo se cierra intertextualmente recogiendo la información de Deutscher: «¿Preferiría una taza de té? / No, no. Comí demasiado tarde. Siento que la comida todavía está aquí», p. 165. *(She offered him tea. / No, no. I dined too late and I feel the food up to here»*, p. 503.)

IDENTIDAD POLITICA Y COMPROMISO LITERARIO

Evidentemente existe en Semprún, como en la mayoría de los escritores de su generación, una preocupación por ahondar en las coordenadas personales que marcaron el trauma de su desposesión, falta de identidad personal y política, cuyas raíces se encuentran en la Guerra Civil. El trasfondo personal es claro en *La segunda muerte...* (14), y en el personaje Mercader pueden rastrearse datos biográficos del novelista. La figura delgada y angustiada del personaje encargado de negocios en Holanda, José María Semprún y Gurrea (p. 181), que fue ministro sin cartera en el Gobierno de la República en el exilio, correspondería al padre de Semprún.

Esta búsqueda de las perdidas señas de identidad de Ramón Mercader se remonta a sus primeros años: «en la ranura del marco de madera del espejo algunas fotografías amarillentas habían sido deslizadas, veías a un muchachito de cinco años, en traje marinero, eras tú, Ramón Mercader» (p. 81), y se prolonga hasta la última vez que aparece Mercader vivo, cuando «está escribiendo sobre la tarjeta de desembarco los datos de identidad solicitados» por el aduanero. En esta escena se nos descubre su imposibilidad para recuperar la identidad perdida: «ese personaje que él simula ser (pero ¿dónde y cuándo deja de simular que es un personaje cualquiera?)» (p. 231).

El carácter de intriga de la fábula, así como la función histórica de ésta, explican algunas de las variantes biográficas, como la muerte de los padres de Mercader al principio de la Guerra Civil y el nacimiento de Ramón el día de la proclamación de la Segunda República. La doble orfandad del personaje se relaciona con el supuesto fusilamiento del padre José María Mercader (p. 310), imagen que se confunde con la muerte de David Semionovicht, el padre de Guinsburg, personaje que usurpó la personalidad de Ramón Mercader. Guinsburg (Ramón Mercader del Río) medita sobre la soledad a que

(14) «En las tres novelas que he escrito hasta ahora me interesa la relación entre los problemas de la literatura y la experiencia personal», Jorge Semprún en «Jorge Semprún, en un vaivén», entrevista de Montserrat Roig, *Triunfo* (Madrid), 570, 1 septiembre 1973, p. 34.

ha sido condenado por el asesinato de Trotsky, atentado político que nadie quiere actualmente compartir: «Ya no tenía nombre, ya no tenía pasado, ya no tenía nada más que ese crimen que nadie quería aceptar con él para no tener que negarlo... Y él, el hombre sin nombre, sin rostro, ni Jacson, ni Mornard, ni siquiera Ramón Mercader del Río, helo aquí volviendo de la muerte con el peso de ese crimen inútil» (p. 162).

El asesinado, Trotsky, constituye la figura trágica, elemento dialéctico contra el que se abate el destino, pero del que, a la vez, surge el grito de rebelión contra el estalinismo y los que, siguiendo el ejemplo del dictador, contribuyen al estancamiento del progreso socialista en el mundo. Tragedia humana del hombre solitario que vivió en comunión con los sufrientes de la humanidad y cuyas últimas horas se nos relatan en *La segunda muerte*... Homenaje, pues, a Lev Davidovitch, el comunista que nunca renunció a un verdadero socialismo y que valientemente denunció la perversión del comunismo estalinista (colectivización, autocracia, dogma único, despotismo).

La problemática trágicamente revolucionaria de Trotsky aparece encarnada por Georgui Nicolaievitch Oujakov, mentor político de Mercader, quien confiesa que el papel del revolucionario es esencialmente trágico: «¿Y cuál es nuestro papel en esta farsa? Oujakov lo miraba fijamente. No parecía verlo. Lo miraba fijamente sin verlo. Miraba fijamente hacia otra parte, en su propio pasado. 'Un papel trágico —decía al fin—. Trágico e irrisorio. No somos más que la caricatura de los funcionarios de la revolución. Ya no hay profesionales de la revolución mundial, no hay más que agentes del extranjero, funcionarios de servicios especiales'» (p. 210). Esta concepción trágica del personaje es compartida por el guionista Klinke, el cual concibe la película sobre Mercader de esta forma: «De golpe, con mecanismos sutiles que se encadenan, las secuencias de ese filme se ponen en su lugar, en su espíritu, en el desorden aparente de una progresión que no es cronológica, cuyo rigor se sitúa a otro nivel, el del tiempo trágico» (p. 143).

En lo trágico no desaparece la realidad, pues el personaje no imita, sino que asume las consecuencias de sus acciones. Junto a la poesía, es decir, lo que puede ocurrir (y que aparece explicitado por el uso del condicional), está la historia, el hecho particular, o sea, la historia de los últimos días de Trotsky según la versión de Deutscher.

El problema del realismo está en íntima correspondencia con la cuestión pictórica que abre (*Vista de Delft*, de Vermeer) y cierra (*La*

Primavera) el relato. Existe una crítica de cierto tipo de espectador, tipificado por la burguesa familia de los Boutor que, ante la *Vista de Delft,* discuten sobre la importancia apriorística de haber leído a Proust para gozar el cuadro. Pero la importancia de la pintura radica, según el novelista, en una luminosidad implícita que sólo la participación subjetiva del espectador (lector) puede descubrir: «Y bien parecía que, en efecto, el astuto triunfo de esa tela consistiera precisamente en eso, que ella manara de la ausencia, ciertamente querida, deliberada, de toda fuente de luz —sol, mirada divina, artificio equívoco— exterior a los objetos representados, que ocultaban todos, como una cualidad quizás velada, o escondida a una mirada desatenta, pero esencial, su propia luminosidad, en grados diversos, eso se entiende» (p. 239).

Semprún, en *La segunda muerte...,* capta la realidad sin disociar su ideología. Su realismo se presenta, pues, como posición crítica ante la realidad histórico-social (15). La conciencia humanístico-revolucionaria del autor le lleva a hacer en su novela la historia del movimiento comunista a través de sus propias experiencias en el campo marxista, y como heredero también de la ideología de una familia prominentemente republicana (16) que después de la caída de la monarquía había puesto su ilusión en la instauración de un sistema democrático en España: «Los dos (Semprún Gurrea y Mercader) eran juristas, católicos, pero ferozmente republicanos, con toda la pasión de un sueño de justicia que creían poder realizar, en esa España efímera e hirviente que emergía, en abril de 1931, de los escombros de una monarquía fastuosa y corrompida» (p. 95).

A través de varios personajes, Semprún proyecta su posición revolucionaria. Walter Wetter, detenido entre 1948-1956 por sospechoso de heterodoxia revolucionaria, sufre la persecución de los dirigentes estalinistas que no pudieron confrontar su proyecto con la realidad de la acción (17). El hijo de Wetter, Rudy, decide salir al Oeste por entender que el provincialismo del comunismo ruso no respondía a un modelo universal y constituía una solución particular que bajo

---

(15) Para el análisis del poder de la literatura desde una perspectiva marxista véase la contribución de Semprún en *Que peut la littérature?* (S. de Beauvoir; Y. Berger; J. P. Faye; Ricardou; J. P. Sartre). L'inédit. Paris: Union Générale d'Editions 1018, 1965, pp. 29-47.

(16) La defensa de la causa republicana se refleja, por ejemplo, en los 19 artículos escritos por don José María Semprún Gurrea entre 1954-1966 para *Ibérica* (N. Y.), órgano de la «España Libre» en los Estados Unidos.

(17) «Durante veinticinco años, el comunismo se identificó con el stalinismo. El perjuicio no sería universal si la URSS, incapaz de exportar la revolución, no se hubiera mostrado capaz de exportar el stalinismo, de ejercer sobre los movimientos revolucionarios de los demás países esa influencia negativa y de difundir universalmente el quebrantamiento que el marxismo debía sufrir fatalmente en la URSS», André Gorz, *Historia y enajenación,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 218-219.

Stalin se identificó con la política nacional de Rusia: «Si entrara al partido, aquí, aceptando las reglas del juego, esperando cambiar las cosas desde el interior, estaría acabado. Mi acción comunista no conducirá más que a consolidar el orden establecido: la injusticia, la mediocridad burocrática, una sociedad de clases de un nuevo género que ni siquiera Marx podía prever. ¡Compréndeme, padre! Es difícil decírtelo a ti, pero los Estados surgidos de la Revolución de Octubre, de las victorias soviéticas, y cualquiera que sea el análisis que se haga de las razones de esa degeneración, esos Estados se han transformado en obstáculos a la Revolución. Ellos frenan, por su política internacional y el modelo social y cultural que proponen, frenan las tomas de conciencia revolucionarias en Occidente. Y, en el sistema mismo de los países que se proclaman socialistas, esos Estados han concluido en la liquidación de la clase obrera como fuerza política y social autónoma, creadora» (p. 298).

Georgui Nicolaievitch, el mentor político de Mercader, vive a partir de la segunda parte de los años veinte el proceso de degradación de la revolución rusa. Ramón Mercader del Río, el asesino de Trotsky, en su retiro ruso vive, como hemos visto, la soledad por una fidelidad ideológica que le ha condenado, porque «nadie querría compartir esa sangre, esa muerte, esa abyección, ese don de sí» (p. 162). Mercader se responsabiliza del crimen y reconoce el valor de su elección personal, viviendo todas sus consecuencias a nivel personal («si niego este crimen, reniego de toda mi vida», p. 163) y tratando de impugnar la mala conciencia de sus camaradas: «Los obligaría a compartir esa muerte, esa pesadilla, que también eran suyas. Pero no, lo pondrían en la puerta, lo echarían, llamarían a los guardias, a los enfermeros, a los comisarios, a los secretarios, a los responsables del orden, ingenieros del alma, organizadores del porvenir, teóricos del humanismo socialista... Todos estarían allí, a su alrededor, la mirada severa, pero justa, derechos como abedules, inocentes e ingenuos como los abedules bajo el sol, bajo el viento, el bosque ruso, ¡qué cagada!» (p. 164).

La fe en la revolución permanente viene marcada por esa confesión del «Ya no se muere uno» que Mercader hace a Moedenhuik (p. 61), es decir, fe de los principios revolucionarios encarnados por Trotsky según las palabras de su pensativa mujer que cierran el libro: «Se secará la sangre un día. No es seguro» (p. 341).—*JOSE ORTEGA (CA 230. The Univ. of Wis. Parkside Kenosha, Wis. 53.140).*