

LA EXPANSIÓN DEL CORPUS CONCENTRACIONARIO DE JORGE SEMPRÚN

THE EXPANSION OF JORGE SEMPRÚN'S CONCENTRATIONARY CORPUS

Javier SÁNCHEZ ZAPATERO

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

Resumen: El artículo analiza las obras de Jorge Semprún *Ejercicios de supervivencia*, *El regreso de Carola Neher* y *Gurs, una tragedia europea*, centrándose en el modo en que se relacionan con las narraciones a través de las que el autor reconstruyó su experiencia como prisionero en el campo de concentración de Buchenwald. En concreto, se muestran las analogías formales, temáticas y pragmáticas, así como la forma a través de la que exponen algunas constantes en la literatura y el pensamiento del autor como la defensa de la identidad europea, la reivindicación de la memoria o la reflexión sobre la creación artística.

Palabras clave: Jorge Semprún. Campos de concentración. Testimonio. Memoria. Tortura.

Abstract: The article analyzes Jorge Semprún's works *Ejercicios de supervivencia*, *El regreso de Carola Neher* y *Gurs, una tragedia europea*, focusing on the way in which they relate to the narratives through which the author reconstructed his experience as a prisoner in the Buchenwald concentration camp. Specifically, the formal, thematic and pragmatic analogies are shown, as well as the way in which they expose some constants in the author's literature and thought, such as the defense of European identity, the vindication of memory or the reflection on artistic creation.

Keywords: Jorge Semprún. Concentration Camps. Testimony. Memory. Torture.

1 La obra concentracionaria de Jorge Semprún

La atención crítica sobre Jorge Semprún se ha centrado hasta la fecha en su producción narrativa, sobre todo en las obras a partir de las que fue dando cuenta de su experiencia como prisionero en el campo de concentración de Buchenwald entre enero de 1944 y abril de 1945. Compuestas originalmente en francés, en una clara muestra de que el carácter transnacional de la experiencia histórica de los campos se ajusta de forma sintomática a su peripecia vital y a su trayectoria intelectual, *Le grand voyage* (*El largo viaje*, 1963), *Quel beau dimanche* (*Aquel domingo*, 1980), *L'écriture ou la vie* (*La escritura o la vida*, 1994) y *Le mort qu'il faut* (*Viviré con su nombre, morirá con el mío*, 2001) constituyen un corpus fundamental dentro de la literatura concentracionaria europea, y de forma especial dentro de la de los supervivientes de los campos nazis¹. Tal y como ha sido analizado en algunos trabajos previos (Sánchez Zapatero, 2019 y 2021), en la obra de Semprún confluyen, por un lado, la dimensión memorística inherente a toda la escritura de las vivencias en los campos —que no solo surge del recuerdo personal del trauma, sino también de la necesidad de que no caiga en el olvido— y, por otro, el desafío que supone afrontar la inefabilidad de la experiencia concentracionaria a través de una representación que se basa en un continuo «diálogo entre literatura y experiencia, entre memoria y olvido, entre acción y reflexión, tejiendo una especie de memorias literaturizadas, escritas como novelas, en las que se combinan todos los géneros literarios, desde el ensayo hasta la evocación lírica del recuerdo» (Pla, 2010: 3).

A diferencia de otros muchos supervivientes, que escribieron solo de forma puntual sobre los campos, Semprún recreó de forma recurrente su periplo entre alambradas, de forma que sus obras, leídas en conjunto, generan una cierta sensación reiterativa². Sin caer en la mera repetición, sino más bien en el continuo diálogo que lleva a evocar en diferentes momentos históricos y a través de variadas estrategias escriturales los mismos pasajes, *El largo viaje*, *Aquel domingo*, *La escritura o la vida* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío* ponen de manifiesto tanto el valor traumático de la experiencia del campo de concentración, presente de forma obsesiva en los recuerdos del autor, como el carácter regenerador de la memoria, que tiende a detenerse una y otra vez en las mismas situaciones recreándolas de distintos modos. De ahí que Marcelo Urralburu señale que las evocaciones de la vida

1 La interculturalidad de los campos, así como la imposibilidad de reducirlos a una única realidad geográfica e histórica, se manifiesta en su imbricación en diferentes regímenes totalitario —entre los que destacan, por la fiereza de su sistema represivo, la Alemania nazi y la Unión Soviética— y en el hecho de que afectaron a todo tipo de ciudadanos, independientemente de su origen. Como consecuencia de «la pluralidad lingüística que impera en el universo concentracionario» (Miñano Mañero, 2023: 63), el corpus testimonial a través del que los supervivientes dieron cuenta de sus vivencias incluye testimonios en lenguas latinas, germánicas, eslavas, judías, etc. Por eso su estudio se ha llevado a cabo fundamentalmente desde los paradigmas de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, ya que se trata de un conjunto de textos caracterizado por «no restringirse a un fenómeno nacional [...] [ni] pertenecer exclusivamente a una literatura nacional, un concepto [...] demasiado restrictivo para captar y comprender la complejidad de esta literatura» (Nickel, 2010: 68).

2 Pese a que con el paso del tiempo su producción literaria terminó desligándose de la temática concentracionaria —aunque no de la rememoración de las vivencias personales—, no resulta nada baladí el hecho de que el primer texto que publicó, cuando contaba con cuarenta años, fuera precisamente *El largo viaje*, con el que dio inicio a su tarea de reconstrucción de la experiencia de Buchenwald. Su caso se emparenta con el de otros supervivientes como Primo Levi, quien, por más que terminara publicando más de una decena de obras, no sintió el estímulo creativo hasta salir del campo, como él mismo reconoció al señalar que «si no hubiera vivido la temporada en Auschwitz, es probable que nunca hubiera escrito nada» (2005: 44).

en Buchenwald lleguen «alteradas, filtradas por el paso de los años, las conversaciones con otros supervivientes, su subjetividad personal y los propios aspectos textuales» (2019: 345) o que Xavier Pla sostenga que Semprún «se sirve de un ‘yo literario’ en primera persona que evidentemente se nutre de su propia experiencia, pero que a la vez la supera» (2010: 141). Semejantes afirmaciones ubican al autor en el hibridismo propio de la autoficción (Soto Álvarez, 1996) y dotan a la recepción de su literatura del sentido ambiguo que le otorga el hecho de «no aplastarse al testimonio autobiográfico y poder así usar la experiencia vivida como materia prima de un proyecto novelesco» (Gracia, 2010: 88) en el que, junto a los recuerdos de la propia vida, conviven la imaginación y el artificio estético³. Así lo ha expresado Omar Ete, para quien el modelo narrativo de Semprún «una y otra vez se nutre de las vivencias y la supervivencia en el campo [...], inventa y narra de forma cada vez diferente la propia vida, abre un espacio libre para una literatura que no se puede reducir a la lógica de lo testimonial, sino que desarrolla e intensifica la tensión entre la vivencia y el invento» (2010: 522). En el caso concreto de las obras que rememoran el paso por el campo, las estrategias de ficcionalización y estetización comprenden el diálogo con un interlocutor surgido de la invención a partir del que se vertebra *El largo viaje*; el desdoblamiento del yo a través de la ausencia de correspondencia nominal entre el protagonista y el narrador de *Aquel domingo*; la dimensión reflexiva, casi ensayística por momentos, que lleva a meditar sobre la necesidad de recurrir al arte para superar los problemas de la inefabilidad de la experiencia concentracionaria de *La escritura o la vida*; y la estructura argumental, de marcado carácter novelesco, de *Viviré con su nombre, morirá con el mío*⁴.

El interés de la academia por los textos de Semprún sobre Buchenwald, especialmente intenso en los últimos años debido a la creciente relevancia que han ido adquiriendo los *Memory Studies*, y de forma particular los estudios sobre las repercusiones artísticas y testimoniales del Holocausto, ha relegado a un injusto segundo plano otras facetas de su experiencia como creador. Así, por ejemplo, *Adieu, vive clarté...* (*Adiós, luz de veranos*, 1998), *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) o *Federico Sánchez vous salue bien* (*Federico Sánchez se despide de ustedes*, 1993) apenas han sido puestas en relación con las cuatro obras concentracionarias, a pesar de compartir con ellas su dimensión híbrida y autoficticia —y de demostrar, por tanto, que «la vocación literaria del autor fue incondicional mientras fuese esencialmente novelesca» (Gracia, 2010: 88)—. Del mismo modo, pese a la indudable vinculación que provoca su relación con la experiencia concentracionaria, tampoco el texto narrativo *Exercices de survie* (*Ejercicios de supervivencia*, 2012) ni las piezas teatrales *Le retour de*

3 Las ediciones españolas de las obras inciden en este carácter ambiguo, puesto que, aunque la editorial Tusquets dispone de su propia colección de textos biográficos y autobiográficos —«Tiempo de memoria»—, han sido incluidas en el catálogo de la colección «Andanzas», reservada a novelas, con lo que son presentadas ante los lectores de una forma a través de la que parecen inducir a una recepción ficcional pese a la inequívoca deuda que mantienen con la experiencia vital del autor, subrayada incluso en la información paratextual de la solapa y la contracubierta.

4 Como el propio Semprún reconoció, el uso de recursos propios de la creación literaria artística venía motivado por la necesidad de superar los problemas de inefabilidad propios de la experiencia del campo: «Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! [...] Me imagino que habrá testimonios [...] y documentos [...] y los historiadores harán obras muy eruditas. Todo se dirá, todo constará en ellas... Todo será verdad... salvo la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprensiva que sea [...]. El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmitible... O mejor dicho, solo es transmitible mediante la escritura literaria» (Semprún, 2002: 140 y 25).

Carola Neher (*El regreso de Carola Neher*, 1998) y *Gurs, una tragedia europea* (2021) han generado demasiada bibliografía crítica secundaria⁵. Esta desatención —en parte comprensible por el carácter póstumo con que se publicó la primera y por el inédito que tenía la tercera hasta la reciente publicación del *Teatro completo* (2021), en la que se incluyen ambas— no ha de esconder que las tres obras se imbrican de forma coherente en el universo literario de un autor que para llevar a cabo su representación de la experiencia vivida en el campo de concentración no solo recurrió a la disolución entre los límites entre la realidad y la ficción, sino que también abordó de forma recurrente, casi sistemática, la reflexión sobre una serie de cuestiones relacionadas con la memoria y la identidad.

2. *Ejercicios de supervivencia: la tortura como preámbulo del campo*

La publicación de *Ejercicios de supervivencia* en 2012, un año después de la muerte del autor, supuso toda una novedad, ya que, como señaló Mario Vargas Llosa en el prólogo a la edición española «nunca antes de escribir este libro, Jorge Semprún había hablado en primera persona de la tortura, el horror extremo a que puede ser sometido un ser humano a quien los verdugos no solo quieren sacar información, sino humillar, volver indigno y traidor a sus hermanos de lucha» (2016: 10)⁶. En efecto, el tiempo transcurrido entre la detención a manos de la Gestapo en octubre de 1943 por sus actividades en el seno de la Resistencia francesa y su ingreso en Buchenwald a comienzos de 1944 aparecía elidido en sus obras, en las que daba cuenta sin apenas detalles de su apresamiento, presentándolo simplemente como el inicio del periplo que terminó por desembocar en su encierro en el campo⁷. Y, sin embargo, en los poco más de tres meses que pasó recluido en la Maison d'Arrêt de Auxerre, Semprún experimentó una brutal experiencia de tortura que «fue la más íntima compañera que tuvo entre sus veinte y sus cuarenta años», no solo por tener que enfrentarse al traumático recuerdo de lo que padeció, sino también por el terror que le generaba «la perspectiva de volver a soportarlas» (Vargas Llosa, 2010: 10).

A pesar de que terminó publicándose de forma póstuma, y probablemente inacabada, la idea de escribir sobre la tortura llevaba años rondando por la cabeza del escritor, como reconoció Augstein al señalar que «en 2005, [Semprún,] ocupado en su fuero interno con un nuevo libro, *Exercices de survie*, dijo que no acertaba a comprender por qué Jean Améry daba tanta importancia al ‘primer golpe’» (2010: 124). Más allá de por el hecho de permitir datar el inicio del proceso creativo de la obra, la afirmación resulta relevante por la mención, nada baladí, a Améry, superviviente de Auschwitz que reflexionó de forma insistente acerca de la influencia que las vejaciones y palizas que sufrió tras

5 Además de la edición de sus obras teatrales, llevada a cabo por Felipe Nieto y Manuel Aznar con la colaboración de diversos especialistas en la literatura del autor, la producción dramática ha sido objeto de estudio en los libros *El teatro de Jorge Semprún* (2015), de Manuel Aznar, y *La obra de Jorge Semprún: claves de interpretación. Vol. II: cine y teatro* (2015), de Jaime Céspedes.

6 Como se verá más adelante, la afirmación no es del todo cierta, puesto que en el texto biográfico de Franziska Augstein, publicado en vida del autor, se rememoran los episodios de tortura utilizando como fuente las entrevistas que la autora mantuvo con Semprún.

7 En concreto, Semprún pertenecía a una organización antifascista llamada Main d'Oeuvre Immigrée (MOI), a través de la que a la postre terminaría accediendo al Partido Comunista. En el verano de 1943, cuando prácticamente toda Francia estaba ocupada, al autor, oculto bajo el pseudónimo de Gérard Sorel, se le encomendó la tarea de integrarse en la red Jean-Marie Action, que operaba en la región de Borgoña, para facilitar armas a los miembros de la Resistencia.

ser detenido tuvieron en el proceso de deshumanización que culminó con su ingreso en el campo de concentración. Para el autor austriaco, la tortura se trataba del «acontecimiento más atroz que un ser humano puede conservar en su interior» (Améry, 2001: 83), pues su impacto era tan profundo que terminaba por resultar indeleble y a la vez traumático para la víctima que la sufría y, al mismo tiempo, incomprensible para quien jamás la ha experimentado. Según Améry, ser torturado significó perder la «confianza en el mundo» (2001: 85) y comenzar a comprender que la realidad en la que vivía no respondía a los códigos convencionales que regían en una situación social normal. De ahí que confesase que con el primer golpe que recibió comenzó un proceso degradador que fue progresivamente intensificado con la experiencia en el campo, donde se convirtió en alguien que «estaba hambriento o cansado... pero no era» (2001: 77). No en vano, llegó a reconocer que «el que se ve inmerso en el dolor de la tortura no siente su cuerpo como antes» (2001: 75), al igual que lo que les sucedía a los internos en los campos, conscientes de la transformación de su cuerpo en una masa de piel y huesos sobre la que los victimarios cometían, a su libre albedrío y con una falta absoluta de respeto sobre la dignidad humana, todo tipo de vejaciones que culminaban con su aniquilación física e incluso su uso con fines industriales o experimentales.

La presencia de Améry es constante en *Ejercicios de supervivencia* a través de intertextos, la mayoría directos y explícitos en forma de citas de sus obras —en especial de *Jenseits von Schuld und Sühne* (*Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*, 1966)—, a las que se interpela y con las que se dialoga. A pesar de no compartir con el autor austriaco la convicción de que ser torturado implica sentirse excluido del mundo, pues en su opinión es el victimario quien, después de golpear el cuerpo de los demás, no puede sentirse «más en su casa en el mundo, por más que diga, por más que finja» (Semprún, 2016: 67), Semprún sí coincidió con él en el profundo sentido deshumanizador que tuvieron las palizas y las humillaciones que recibió⁸. Llegó a decir, de hecho, que «hubiera podido formular [su] experiencia de aquellos días, de aquellas semanas, con las mismas palabras: en efecto, sentí mi cuerpo como nunca antes» (2016: 64). Al igual que Améry, el autor vinculó su experiencia en los calabozos en los que fue confinado después de ser arrestado en 1943 con la que pocas semanas después viviría en Buchenwald, interpretándola así como un preámbulo del horror que le tocó vivir entre alambradas —y provocando con ello que *Ejercicios de supervivencia* pueda concebirse como una especie de pórtico de su producción concentracionaria—. La conexión entre ambas vivencias viene marcada, entre otras cosas, por la degradación corporal. Los golpes y los castigos físicos que le infringieron los agentes de la Gestapo provocaron en Semprún la sensación de haber sido capaz de descubrir la «fragilidad, [las] miserias y [la] finitud» (2016: 64) de su propio cuerpo, marcando así una distancia entre su ser y su materialidad física que aparecerá recurrentemente en sus evocaciones del campo de concentración. Así, resulta revelador que en *Ejercicios de supervivencia* afirme «no haber tenido nunca cuerpo» (2016: 64) y que en *La escritura o la vida* confiese haber vivido «sin rostro» en Buchenwald» (2002: 15). El hostigamiento sobre el cuerpo y el

8 Bajo las palabras de Semprún subyace la creencia de que la fuerza para resistir a la tortura nacía del sentimiento de fraternidad. En *Ejercicios de supervivencia* llega a decir que se trata de una «experiencia de solidaridad a la par que de soledad» (2016: 58). Se ha de tener en cuenta que la violencia se ejercía sobre las víctimas para obtener información y descubrir la identidad de algunos de sus compañeros —en su caso, de la Resistencia—, por lo que no soportar los golpes ni las humillaciones y no delatar era una forma de dignidad, casi de resistencia, análoga a la que el escritor detectó en los presos de los campos que no cayeron en comportamientos indignos o amorales para luchar por su supervivencia.

dolor están, de hecho, en el inicio de su ciclo literario concentracionario que muestra *El largo viaje*, cuyas primeras líneas se refieren al «hacinamiento de cuerpos en el vagón» y al «punzante dolor en la rodilla derecha» (2000: 11) que sufre durante el desplazamiento en tren que le conduce al campo, continuación del proceso degradador, profundamente deshumanizador, que se inició con la tortura. La importancia de su condición de víctima de la violencia fue tal que llegó a marcar la identidad de Semprún, quien, por encima de concreciones nacionalistas o políticas, siempre se definió a sí mismo como «superviviente» y «deportado» (Blanco, 2001) y llegó a reconocer que su «ser estaba definido por [...] estar junto al otro en la muerte que avanzaba» (2002: 37). Mientras que en su ciclo concentracionario manifestó que su «identidad [estaba] fundamentada esencialmente en el horror» (1995: 244), al evocar las vejaciones de la Gestapo sostuvo que lo que le singularizaba y desligaba «en ese punto concreto de la comunidad de los mortales, del común de los mortales, [era] el recuerdo de la tortura» (2016: 52).

Ejercicios de supervivencia se divide en dos partes: la primera, de mayor extensión, se presenta sin título y acomete la rememoración de la detención y las torturas, así como en la reflexión de lo que ambos episodios supusieron para el autor; la segunda, muy breve, se titula «Retorno al Lutecia» y se centra en los recuerdos de Buchenwald, especialmente los de la liberación, convirtiendo así a la obra en «una reflexión que retoma aquellos temas autobiográficos desarrollados en sus libros precedentes» (Rodríguez Varela, 2021: 135). Como es habitual, Semprún no somete la narración de sus vivencias al orden cronológico lineal, sino que ejecuta un discurso fragmentario que va y viene, entrelazando presente y pasado. En la primera parte, trufa la narración de las vivencias de la detención y las torturas con sus habituales meditaciones sobre la esencia del mal, la cosificación a la que el hombre puede someter a sus congéneres, la universalidad del horror, la necesidad de la memoria, la indeleble huella que la violencia deja en quien la sufre, etc. Aunque el relato se focaliza a través de la perspectiva interna de un narrador homodiegético que se identifica con el autor y que, de hecho, se refiere a su propio pasado, el texto no se corresponde de forma exacta con el discurso autobiográfico, sino que sitúa en ese ámbito híbrido y ambiguo propio de toda su producción, manifestado en este caso a través de la presentación de «una realidad tan imperiosa y fantasmagórica que todo lo demás es lanzado a otro género distinto de lo real», como si su propia existencia fuera lo único verdadero de lo que parece «una ficción novelesca» (Castellote Lillo, 2017: 305)

Ahora bien, pese a suponer la gran novedad de la obra y a ocupar su parte central, los brutales episodios de tortura de los que fue víctima el autor aparecen simplemente evocados, de forma que la reflexión sobre ellos tiene mucho más peso que su propia descripción. Al igual que hizo al rememorar lo vivido en los campos, Semprún intenta centrarse más en la «verdad esencial» de la experiencia, que le lleva a confesar cómo al ser torturado experimentó una sensación de «terror visceral» que le hizo «encarnarse en el dolor» (2016: 64-5), que en la minuciosidad de los detalles⁹. Es cierto, no obstante,

9 Sin embargo, en el texto biográfico de Augstein, cuya información procede básicamente de conversaciones con el propio Semprún, como ya se ha señalado, sí que se exponen de forma concreta los episodios de tortura: «El primer día [...] fue izado a la rama de un árbol colgado de las manos esposadas a la espalda. Entonces los alemanes le soltaron un perro agresivo y se divertieron con el espectáculo de ver patalear al prisionero para evitar ser mordido en las piernas. [...] Después comenzaba el programa. La Gestapo tenía métodos de tortura graduales. En la primera fase las víctimas eran golpeadas y pateadas, sentadas, tumbadas o colgadas [...]. Después de los golpes, sometieron al siguiente nivel de tortura: 'la bañera'. Las casas y hoteles requisados en los que la Gestapo se dedicaba a su actividad disponían de

que alude a lo que sintió al estar «esposado con las manos en la espalda», al ser colgado y sentirse «dislocado, descuartizado para siempre» o al sufrir la terrible tortura de la bañera, «el suplicio más difícil de soportar», consistente en tener que introducir a la fuerza la cabeza en una bañera «llena de agua helada, basuras caseras, tronchos de verduras podridos, excrementos incluso» (2016: 62-4). Sin embargo, lo hace de un modo impersonal, como si no formara parte de su vivencia biográfica concreta pero sí de la experiencia universal de la tortura, recurriendo en ocasiones a la tercera persona, ejemplificando el catálogo de horrores con la peripecia de otros compañeros detenidos y, en general, trascendiendo la concreción de su recuerdo personal, y del relato autobiográfico convencional a través del que suele transmitirse, para reflejar la universalidad de sus reflexiones. Según Rodríguez Varela, la pretensión del autor de trascender la especificidad de su caso para expresar la esencia de la experiencia parte de la continua necesidad de «hacer entender» que caracterizó siempre su actitud, y que le llevó a escribir tratando de mostrar «lo que supusieron los campos de concentración, las prácticas de tortura llevadas a cabo por la Gestapo, el franquismo, en suma, las diversas manifestaciones del mal radical que tuvieron lugar a lo largo del siglo XX» (2021: 141).

En ese intento de mostrar lo que suponía el «mal radical», Semprún se encontró con el problema de la inefabilidad, que le supuso todo un desafío en la medida que, por un lado, sentía como víctima la necesidad, casi el imperativo moral, de relatar los horrores vividos para evitar su repetición el futuro y, por otro, era consciente de la imposibilidad de transmitirlos de forma efectiva a través de los modos de representación convencionales. Del mismo modo que en su obra concentracionaria el autor expuso los límites del lenguaje al explicar cómo la palabra «humo» jamás podría significar lo mismo para los internos del campo que habían visto cómo sus compañeros eran quemados en los hornos crematorios que para el resto de individuos —«todo el mundo sabe lo que es [el humo] [...], pero de este humo de aquí [del campo], no obstante, nada sabe», confesaba en *La escritura o la vida*» (Semprún, 2002: 23)—, en *Ejercicios de supervivencia* mostró el carácter extremo de la experiencia que le tocó vivir con el simbolismo de la bañera. Años después de sentir cómo metían su cabeza a la fuerza en agua infecta hasta casi ahogarle, Semprún observa en un hotel «la imagen inusitada de una bañera fuera de uso, de pies garrudos, de curvas modernistas» y es incapaz de mantener la mirada sin recordar el que de todos los suplicios por los que hubo de pasar en Auxerre le resultó «más desagradable» y «más difícil de soportar» (Semprún, 2016: 61-2). Al igual que le sucedió con el humo y la vivencia de los campos, el autor fue consciente de que la arbitraria convencionalidad del significado de la palabra «bañera» podría hacer pensar en el lector en todo tipo de bañeras, independientemente de su forma, color o tamaño, pero no en la bañera en la que él fue sumergido y que jamás podría quitarse de la cabeza.

Además, en *Ejercicios de supervivencia*, la dificultad de hacer sentir al lector lo que supone la tortura se complementa con la problemática de «la diferencia entre el saber abstracto, intelectual y la vivencia» (Castellote Lillo, 2017: 304). Tal y como relata en la obra, Semprún tuvo la íntima convicción de que iba a ser torturado desde el momento en que ingresó en la Resistencia. Firme defensor de la idea de que «siempre es preferible saber a qué atenerse» (2016: 36), tuvo varias conversaciones

cuartos de baño normales con bañeras normales. Las llenaban de agua. Cuando a los encargados de hacerlo les apetecía, añadían orina. Después sumergían continuamente al prisionero hasta que estaba a punto de ahogarse. El que seguía sin hablar era sometido a electrochoque» (2010: 130-2).

con un compañero de la clandestinidad que ya había sufrido las palizas y las vejaciones de la Gestapo. Este personaje, denominado Tancredi en el texto, enumera con todo lujo de detalles los métodos empleados por los victimarios, permitiendo así que Semprún tuviera ciertas expectativas sobre el catálogo de horrores al que podía enfrentarse si era capturado. Sin embargo, pese a toda la información proporcionada, el autor reconoce que podía saber «qué prueba [le] esperaba», pero en ningún caso podía imaginar «en virtud de qué aquella experiencia podría alcanzar[le], podía incluso cambiar[le]. O destruir[le]» (2016: 37). Y tampoco podía saber en qué iba a consistir la vivencia por la que estaba seguro que iba a pasar, puesto que «el cuerpo no puede poseer la experiencia anticipada, a priori, de la tortura», ya que «la tortura es imprevisible, impredecible, en sus efectos, sus estragos, sus consecuencias sobre la identidad corporal» (2016: 36). Se produce así la paradoja de que un acontecimiento que se desea expresar, bien con fines catárticos para liberarse del trauma, bien con el deseo de darlo a conocer para evitar su repetición en el futuro —como sucede en el caso de Semprún—, no puede ser transmitido con eficacia. Semejante imposibilidad no solo se debe a la incapacidad para representarlo a través del lenguaje convencional, sino también y sobre todo al hecho de que solo se puede aprehender partiendo del conocimiento personal previo. *Ejercicios de supervivencia*, en consecuencia, reproduce, en el ámbito de la comunicación entre Semprún y los lectores, la misma incapacidad del discurso de Tancredi para representar una experiencia que, como la de los campos, se puede experimentar pero no transmitir.

3. *El regreso de Carola Neher y Gurs, una tragedia europea: teatro concentracionario*

Las dos obras teatrales en las que Jorge Semprún abordó el tema concentracionario fueron compuestas por encargo: mientras que *El regreso de Carola Neher* la escribió a petición del director escénico Klaus Michel Grüber, quien quería representar una obra sobre la identidad y la memoria alemanas en Weimar, cerca del lugar en el que se instaló el campo de Buchenwald; *Gurs, una tragedia europea* se incluyó dentro del programa «Teatros de Europa: espejos de la población refugiada» de la Convención de Teatros Europeos. La primera se estrenó en 1994, aunque no se publicó en francés hasta cuatro años más tarde. Por su parte, la segunda, compuesta en francés, español y alemán, fue representada por primera vez en Eslovenia en 2005 y no llegó a ser editada en vida del autor.

La experiencia de los campos de concentración aparece en las dos obras de forma diferente. En *El regreso de Carola Neher* aparece tematizada y simbolizada en algunos de los personajes, especialmente, en «El superviviente», quien debe mucho a la cosmovisión y a la peripecia biográfica del autor. No en vano, Luisa García-Manso ha llegado a decir que, de toda la producción dramática, es esta obra la que mejor refleja la dimensión testimonial típica del autor, pues en ella se pueden detectar «la experiencia vital, el pensamiento y algunos de los personajes, símbolos y obsesiones: [...] Johann Wolfgang Goethe, Léon Blum, el campo de concentración de Buchenwald, los musulmanes, la voz de Zarah Leader, el Ettersberg, la fraternidad en medio del horror, la denuncia de los totalitarismos, el deber de la memoria, etc.» (2021: 153). Sin embargo, la pieza, ambientada en el mismo cementerio en el que se representó, no tiene el campo de concentración como escenario, lo que sí sucede en *Gurs, una tragedia europea*, que, no obstante, se aleja de la experiencia vital del autor, que jamás pisó el campo de concentración francés que aparece en el título.

En *El regreso de Carola Neher*, una serie de personajes anacrónicos y fantasmagóricos se reúnen en un «cementerio militar [...] donde están enterrados soldados soviéticos que fueron ejecutados por motivos de indisciplina, lo que resultaba muy simbólico para Semprún en su intento de recordar

que el espacio de Buchenwald concierne a la vez a la memoria histórica sobre el fascismo y sobre el estalinismo» (Céspedes, 2015: 163)¹⁰. Para entender cómo la obra encaja con el afán de Semprún de denunciar los peligros de todos los totalitarismos, independientemente de su origen ideológico, no solo se ha de hacer referencia al hecho de que el campo de concentración en el que fue internado por los nazis se convirtió, entre 1945 y 1950, en un espacio de reclusión controlado por las autoridades soviéticas, sino también al valor simbólico de la protagonista a la que se alude en el título¹¹. Nacida en Alemania a comienzos del siglo XX, Carola Neher fue una actriz teatral de gran popularidad en las décadas de 1920 y 1930, cuando colaboró con Bertolt Brecht. Tras la llegada al poder de Hitler tuvo que exiliarse en la Unión Soviética, donde, «acusada de trotskista, [fue] detenida y sentenciada a diez años de prisión» (García Manso, 2011: 155). Terminó muriendo en un gulag en 1942, con lo que su caso «personifica literariamente lo que Buchenwald simboliza en los discursos de Semprún» (Céspedes, 2015: 171), marcados por su reivindicación de la identidad europea —no en vano, la última etapa intelectual del autor derivó hacia «la idea de una Europa gobernada por unos compromisos éticos, siempre individuales; y morales, de carácter colectivo, [que pudiera] [...] asegurar un futuro radiante para el mundo» (Reverte, 2013)— y por su convicción de que quien «habla de nacionalsocialismo no debería callar sobre el estalinismo» (Augstein, 2010: 382). El carácter icónico que Neher alcanzó para Semprún, gracias a su condición de representante de la libertad europea y de doble víctima del totalitarismo, ha sido advertido por Manuel Aznar Soler (2015: 210), quien ha explicado que la actriz ya había sido evocada por el autor en *Adiós, luz de veranos* al hilo de sus reflexiones sobre el pacto germano-soviético de 1939.

Junto a Carola Neher, aparecen personajes históricos como Goethe o Léon Blum, cuya presencia en la obra parece responder a varios motivos, como ha explicado Leuzinger (2018). Por un lado, representan un intertexto habitual en la producción de Semprún, que aludió a ellos en *La escritura o la vida* o *Aquel domingo*. Por otro, están vinculados a la experiencia de Buchenwald, puesto que el primero residió cerca del lugar en el que se instaló en el campo, en el que el segundo llegó a estar confinado¹². Y, por último, los dos, relacionados entre sí por el hecho de que Blum llegó a escribir el libro *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann (1897-1900)* (1901), conectan con algunos rasgos fundamentales de Semprún, pues si el escritor le sirve para vertebrar parte de sus preocupaciones estéticas, el político conecta con algunas de sus inquietudes ideológicas, fundamentalmente relacionadas con su defensa de la justicia social. Además, ambos encarnan de formas diversas, pero al mismo coincidentes, ciertos valores típicos del europeísmo¹³.

Pero, sin duda, quien más nexos parece tener con Semprún es El superviviente. Más allá de corresponderse con su experiencia biográfica y con la identidad que asumió desde su salida del campo, el personaje coincide con el autor en ser «depositario de una memoria que inexorablemente morirá con

10 La obra fue concebida para ser representada en los alrededores del emplazamiento de Buchenwald: en concreto, en el cementerio soviético del parque del castillo Belvedere en Weimar, donde se estrenó.

11 Así lo constató el propio Semprún en *La escritura o la vida* al señalar que Buchenwald fue «el único lugar del mundo que los dos totalitarismos del siglo XX [...] habrán marcado conjuntamente con su impronta» (2002: 307).

12 No en vano, dentro del campo se hallaba un roble centenario que llegó a ser conocido como «el árbol de Goethe», ya que el escritor reconoció cómo lo frecuentaba en sus paseos.

13 Así lo reconoció el propio Semprún, que definió a Goethe como «un gran europeo, uno de los defensores de su cosmopolitismo en el sentido más profundo» y alabó el «pensamiento europeísta» (Aznar Soler, 2015: 201) de Blum.

él» (Aznar Soler, 2015: 198). Así lo señala explícitamente en uno de sus parlamentos: «Hace tiempo que he asumido que soy el último superviviente de los campos... Después de mí, nadie se acordará del olor del horno del crematorio... Nadie sabe cuán extraño y profundo era el silencio de los pájaros en el bosque de las hayas» (Semprún, 2021: 199). Sus palabras coinciden con las de su creador, quien, en 2003, consciente de la cercanía de la muerte que terminaría por llegarle ocho años más tarde y de la lógica evolución biológica, advertía de que los testigos de los campos iban a desaparecer y que, por tanto, por más que hubiera estudios historiográficos o sociológicos sobre los campos, se iba a perder la «memoria, viva, social, colectiva» (Semprún, 2010: 9)¹⁴. Al mismo tiempo, El superviviente señala, en un diálogo con «El joven musulmán», que, para ayudarlo, lo que han de hacer por él es recordarlo y tenerlo presente¹⁵. Semejante petición recuerda a la promesa que el protagonista de *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, irremediabilmente identificado con el propio Semprún, hace a uno de sus agonizantes compañeros de barracón: «Voy a tratar de sobrevivir para acordarme de ti» (2003: 227).

A diferencia de *El regreso de Carola* Neher, en *Gurs, una tragedia europea* sí que se recrea de forma directa y explícita el espacio concentracionario. Pese a esta presencia escénica, como ha señalado Antonia del Amo, «ni la realidad del refugiado ni el campo como tal serán temas centrales» de la obra, cuya dimensión reflexiva le lleva a «insistir más en el valor del tiempo (el transcurrido, el legado) que los espacios» (2021: 211). Al igual que en prácticamente toda la producción dramática del autor, la acción se supedita al diálogo, que en este caso concreto se centra en «la relación entre la actividad cultural y la reclusión concentracionaria» (Céspedes, 2015: 334), expuesta especialmente a partir del momento en que la obra adquiere su valor metaliterario al mostrar cómo el espacio de *Gurs* es, realmente, el escenario en el que un grupo teatral ensaya una obra teatral sobre el campo. De esa forma, se introducen las sempiternas problemáticas que rodean la representación del universo concentracionario, desarrolladas a través de una doble capa que implica, por un lado, a la propia pieza teatral de Semprún y, por otro, a la actitud y las opiniones de los personajes que, dentro de ella, protagonizan los ensayos. De ahí que pueda decirse que, pese a no partir de la experiencia directa del autor, *Gurs, una tragedia europea* se emparenta con el carácter testimonial del resto de su corpus concentracionario, no solo por el abordaje de temáticas similares, sino también y sobre todo por la legitimidad que, en su condición de víctima y superviviente, tiene Semprún para evocar el horror de los campos, incluso de aquellos que no conoció directamente. Tal y como ha señalado Antonia del Amo, el autor reivindica «una memoria ejemplar» que, lejos de limitarse a las concreciones de los sufrimientos que él vivió en Buchenwald entre 1944 y 1945, pueda transmitir la verdad esencial de lo que supuso la violencia deshumanizadora de todos los espacios concentracionarios, ya que aunque «nunca estuvo en *Gurs*, sí inyecta [...] el palpito de vivencias personales» (Amo, 2021: 206 y 215).

14 El texto de 2010 recoge una intervención pública que Semprún efectuó en el año 2003.

15 Según Agamben, el musulmán en los campos «es un ser al que la humillación, el horror y el miedo habían privado de toda conciencia y de toda personalidad, hasta [llevarle] a la más absoluta apatía [...]. No solo quedaba excluido, como sus compañeros, del contexto económico y social al que un tiempo había pertenecido; no solo [...] era destinado en un futuro más o menos próximo a la muerte, sino que no formaba parte en alguna manera del mundo de los hombres, ni siquiera aquel, amenazada y precario, de los habitantes del campo, que le habían olvidado desde el principio. Mudo y absolutamente solo, ha pasado a otro mundo, sin memoria y sin lamento» (2001: 234). Ahora bien, con la figura de El joven musulmán no se evoca a los resignados que en el campo sentían ser arrastrados hacia la muerte sino a un personaje con el que Semprún quiere vincular los conflictos bélicos del pasado con los del presente, en concreto con las operaciones de limpieza étnica contra los bosnios musulmanes en la Guerra de Yugoslavia.

Por eso Aznar Soler ha señalado que la obra, como ya se intuye en su título, trata de «recomponer y tener presentes aquellos episodios terribles de la memoria de Europa» (2015: 214), lo que se conecta de forma general con la cosmovisión europeísta de Semprún y de forma particular con lo que se ha expuesto sobre *El regreso de Carola Neher*. No hay que olvidar, en ese sentido, que, aunque ha sido denominado en múltiples ocasiones «el campo vasco» (Chueca, 2007) por la gran cantidad de presos procedentes de Euskadi que albergó —en su mayoría, refugiados que huían de España tras el desmantelamiento de los frentes del norte en la Guerra Civil—, en Gurs fueron confinados otros muchos republicanos españoles, brigadistas internacionales y judíos¹⁶. En consecuencia, la obra puede interpretarse a partir de su «convicción humanista, transnacional, pro-europea y multicultural» (Amo, 2021: 207). Este valor universal se intensifica con el hecho de haber sido compuesta en varios idiomas, así como con la variedad del origen y la época de los personajes que aparecen en escena, entre los que, como en el caso anterior, confluyen seres históricos y ficticios¹⁷.

4. A modo de conclusión

Las páginas precedentes ponen de manifiesto la imposibilidad de reducir el corpus concentracionario de Jorge Semprún a una serie de títulos concretos. La experiencia que el autor vivió en Buchenwald tuvo un carácter tan traumático, y le marcó de una forma tan intensa, que aparece de forma recurrente en toda su producción literaria, que en cierto modo puede interpretarse como un continuo intento de explicar —y explicarse— su peripecia vital, absolutamente condicionada por lo que vivió entre alambradas. Por su contenido temático y argumental, pero también por el modo de presentarse formalmente, *Ejercicios de supervivencia*, *El regreso de Carola Neher* y *Gurs, una tragedia europea* parecen nacer de esa necesidad de intentar entender su vida, que en cierto modo era una forma de intentar entender la historia de Europa. A pesar de no identificarse de forma estricta con los prismas discursivos testimoniales —ni siquiera con los que utilizó en su trayectoria, caracterizados por su carácter híbrido y por dar cabida a la invención— y de no tener como hilo argumental su propio periplo existencial, coinciden con el resto de la producción del autor en su relación dual con la memoria. Por un lado, se basan parcialmente en los recuerdos —presentes de forma muy clara en la evocación de las torturas o en la posibilidad de reconstruir lo que supuso vivir en el campo—; por otro, se caracterizan por la dimensión pragmática que les lleva a tratar de «hacer memoria» para evitar la repetición futura de horrores análogos a los que a él le tocó vivir. Situadas hasta ahora en un lugar secundario dentro de su bibliografía, al menos en lo que a atención crítica y académica se refiere, se imbrican de forma coherente en el vasto proyecto literario que ocupó a Semprún desde su salida de Buchenwald. Así, a través de la red de intertextos y referencias culturales que van tejiendo, de la cosmovisión

16 En el decorado de la obra aparece un cartel en el que puede leerse la siguiente inscripción: «Aquí se encontraba el campo de concentración de Gurs, donde fueron internados 23 000 combatientes republicanos españoles, 7000 voluntarios de las Brigadas Internacionales, 120 patriotas y resistentes franceses, 12 860 judíos inmigrados internados en mayo-junio de 1940, 65 000 judíos alemanes de la región de Baden, 12 000 judíos detenidos en Francia por Vichy» (Semprún, 2021: 238).

17 Entre otros, por ejemplo, aparece el cantante alemán Ernest Busch, quien estuvo realmente internado en el campo de Gurs. Por su compromiso político, su relevancia en el panorama cultural germano del primer tercio del siglo XX y su vinculación con Bertolt Brecht, con quien colaboró en varias ocasiones, su presencia y su valor simbólico en la obra recuerdan a los de Carola Neher.

humanista y europeísta que van configurando y de las conexiones entre el arte y la realidad que van estableciendo, las tres obras manifiestan las diferentes formas a través de las que la literatura puede transmitir y transformar la experiencia vital.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2001). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos.
- AMÉRY, Jean (2001). *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pretextos.
- AMO, Antonia del (2021). «El eslabón perdido del teatro concentracionario español», en Jorge SEMPRÚN, *Teatro completo*. Sevilla: Renacimiento, 205-22.
- AUGSTEIN, Franziska (2010). *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*. Barcelona: Tusquets.
- AZNAR SOLER, Manuel (2015). *El teatro de Jorge Semprún*. Zurich: Lit Verlag.
- BLANCO, María Luisa (2001). «Jorge Semprún: ‘Soy un deportado de Buchenwald’», *El País*, 19 de mayo de 2001.
- BLUM, León (1901). *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann (1897-1900)*. París: Revue Blanche.
- CASTELLOTE LILLO, Javier (2017). «Reseña de Jorge Semprún, *Ejercicios de supervivencia*». *La Torre del Virrey, Revista de Estudios Culturales*, 1(21), 1-3.
- CÉSPEDES, Jaime (2015). *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Volumen II: cine y teatro*. Berna: Peter Lang.
- CHUECA, Josu (2007). *Gurs, el campo vasco*. Tafalla: Txalaparta.
- ETTE, Omar (2010). «Campos, vivencias y convivencias: Emma Kann, Jorge Semprún y las literaturas sin residencia fija», en *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nous jours)*, Bernard SICOT (coord.). París: La Découverte, 503-30.
- GARCÍA MANSO, Luisa (2021). «*El regreso de Carola Neher*: Testimonio dramático de Jorge Semprún», en Jorge SEMPRÚN, *Teatro completo*. Sevilla: Renacimiento, 153-62.
- GRACIA, Jordi (2010). «Novelar la memoria o la libertad del escritor», en Xavier PLA, *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*. Kassel: Reichemberger, 88-109.
- LEUZINGER, Mirjam (2018). *Jorge Semprún. Frontières/Fronteras*. Tübingen: Narr Francke.
- LEVI, Primo (2005). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph.
- MIÑERO MAÑERO, Laura (2023). *Contacto de lenguas en espacios extremos. El universo concentracionario*. Valencia: PUV.
- NICKEL, Claudia (2010). «Leer la literatura concentracionaria desde una perspectiva transnacional», en *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nous jours)*, Bernard Sicot (coord.). París: La Découverte, 65-76.
- PLA, Xavier (2010). «Jorge Semprún, la densidad transparente y la verdad literaria», en Xavier Pla, *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*. Kassel: Reichemberger, 126-43.
- REVERTE, Jorge M. (2013). «La Europa de Jorge Semprún», *El País*, 7 de julio de 2013.
- RODRÍGUEZ VARELA, Rita (2021). «*Tu trembles, carcasse...* Jorge Semprún y la vivencia de la tortura», *Cuadernos de investigación filológica*, 50, 133-45.

- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2019). «Memoria y deshumanización en la narrativa concentracionaria de Jorge Semprún», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, ext. 1, 216-33.
- (2021). «Escribir, recordar y vivir: Jorge Semprún y la literatura de los campos de concentración», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 891, 3-6.
- SEMPRÚN, Jorge (1978). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta.
- (1998). *Adiós, luz de veranos*. Barcelona: Tusquets.
- (1999). *Aquel domingo*. Barcelona: Tusquets.
- (2000). *El largo viaje*. Barcelona: Tusquets.
- (2002). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- (2003). *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Tusquets.
- (2010). «Palabras de apertura», en Xavier PLA, *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*. Kassel: Reichemberger, 7-9.
- (2015). *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Tusquets.
- (2016). *Ejercicios de supervivencia*. Barcelona: Tusquets.
- (2021). *Teatro completo*. Sevilla: Renacimiento.
- SOTO ÁLVAREZ, Liliana (1996). *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*. Madrid: Pliegos de Bibliofilia.
- URRALBURU, Marcelo (2019). «La polifonía del universo concentracionario en *El largo viaje* de Jorge Semprún», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 17, 341-50.
- VARGAS LLOSA, Mario (2016). «Prólogo», en Jorge SEMPRÚN, *Ejercicios de supervivencia*. Barcelona: Tusquets, 9-14.