

**Drama histórico, teatro documental y metateatro en *Gurs: una tragedia europea* de Jorge Semprún**

Luisa GARCÍA-MANSO  
Universiteit Utrecht

**Resumen**

En este artículo se estudia una de las obras de teatro originales de Jorge Semprún: *Gurs*, una tragedia europea, una obra cuya acción se sitúa en uno de los campos franceses de internamiento más relacionados con la memoria española del exilio provocado por la Guerra Civil, campo que Semprún enfoca aquí como lugar representativo de la memoria europea de la deportación mezclando personajes reales y personajes inventados y utilizando a su manera recursos relacionados con el llamado teatro documental y con técnicas brechtianas.

**Abstract**

*This article studies one of Jorge Semprún's original plays: *Gurs, una tragedia europea*, a play whose action is set in one of the French internment camps most closely related to the Spanish memory of the exile caused by the Civil War, a camp that Semprún approaches here as a representative place of the European memory of the deportation, mixing real and invented characters and using in his own way resources related to the so-called documentary theatre and Brechtian techniques.*

## **Plan**

### **Introducción**

**Gurs: una tragedia europea: génesis de una obra de teatro documental**

**Jorge Semprún como documento: metateatralidad y proyección del autor en escena**

### **Conclusión**

### **Bibliografía**

## Introducción

Cumplido el centenario de su nacimiento, Jorge Semprún (Madrid, 1923 – París, 2011) sigue apelando al lector actual como escritor e intelectual español de “vida e historia europeas”<sup>1</sup> que supo expresar en una “escritura translingüe más allá de la lengua materna [...] un saber y una voluntad de sobrevivir a los desafíos de una historia de barbarie totalitaria y destrucción de la vida”<sup>2</sup>. Dentro de su producción teatral, compuesta por cinco textos dramáticos originales<sup>3</sup>, destacan dos obras estrenadas ante el público europeo, en las que el testimonio de los campos de concentración y la denuncia del totalitarismo nazi y estalinista cobran una vital importancia: *El regreso de Carola Neher*, estrenada en Weimar (Alemania) el 14 de julio de 1995 (1998, 1999, 2021) y *Gurs: una tragedia europea*, estrenada en Nueva Gorica (Eslovenia) el 29 de abril de 2004 (2021)<sup>4</sup>. Ambas obras están protagonizadas por personajes históricos e imaginados y en los dos casos la reflexión sobre la Historia juega un importante papel. En el caso de *El regreso de Carola Neher*, la obra constituye una denuncia de los totalitarismos, para la cual se eligió como lugar para la acción dramática el espacio simbólico del cementerio soviético en el parque Belvedere en Weimar, el cual había sido utilizado en un primer momento como cementerio nazi<sup>5</sup>. Por su parte, en *Gurs: una tragedia europea*, la acción tiene lugar principalmente en el campo de concentración de Gurs, situado en el sur de Francia. En este caso, la pieza plantea un alegato de la independencia intelectual, la libertad de pensar y decidir por uno mismo, al tiempo que homenajea a las víctimas de los campos y a los combatientes republicanos y brigadistas internacionales que lucharon por la libertad en la Guerra Civil y en la II Guerra Mundial.

Por su temática, por el tipo de personajes representados y, sobre todo, por la reflexión que ofrecen sobre el pasado, ambas obras pueden encuadrarse dentro del drama histórico contemporáneo. El drama histórico ha evolucionado a lo largo del

---

<sup>1</sup> Mirjam LEUZINGER y José Manuel LÓPEZ DE ABIADA, “Jorge Semprún, escritor con vida e historia europeas, figura señera en las controversias político-culturales, ideológicas y literarias de su tiempo”, *Iberoamericana*, n° 12 (45), 2012, p. 162.

<sup>2</sup> Ottmar ETTE, “Campos, vivencias y convivencias: Emma Kann, Jorge Semprún y las literaturas sin residencia fija”, in Bernard SICOT (ed.) *La Littérature espagnole des camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*, Nanterre, Presses de l'Université Paris Nanterre, 2010, p. 520.

<sup>3</sup> Las cinco obras fueron compiladas por primera vez en español en el volumen de Jorge SEMPRÚN Teatro completo, M. AZNAR y F. NIETO (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2021: *Soledad, ¡Libertad para los 34 de Barcelona!*, *El regreso de Carola Neher*, *Gurs: una tragedia europea* y *Yo, Leonor, hija de Carlos Marx, ¡judía!* A estas obras se suman dos adaptaciones teatrales inéditas pero estrenadas: *Le Vicaire* (estrenada en el Théâtre de l'Athénée de París, 9/12/1963) de Rolf Hochhuth, dirigida por Peter Brook (Jaime CÉSPEDES GALLEGO, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Vol. II: Cine y teatro*, Berna, Peter Lang, 2015, p. 148-149); y *Las Troyanas* (estrenada en el Teatro Central de Sevilla, 11/5/2000) de Séneca, esta última dirigida por Daniel Benoin (J. CÉSPEDES GALLEGO, *op. cit.*, p. 150-152). Para profundizar en el teatro de Semprún se recomienda la lectura de los estudios monográficos de Manuel AZNAR SOLER, *El teatro de Jorge Semprún*, Zúrich, LIT, 2015, y J. CÉSPEDES GALLEGO, *op. cit.*

<sup>4</sup> La dimensión transnacional y multilingüe de la obra narrativa y ensayística de Semprún está muy presente también en su producción dramática. Entre corchetes figuran las fechas de estreno mundial de las obras y entre paréntesis las de publicación en distintas lenguas. *El regreso de Carola Neher* no ha sido representada en España, mientras que *Gurs: una tragedia europea* se estrenó en el Teatro Central de Sevilla el 20/5/2004.

<sup>5</sup> De hecho, la puesta en escena de la obra dirigida por Klaus Michael Grüber en 1995 se llevó a cabo en dicho lugar, como analizo en otro ensayo: Luisa GARCÍA-MANSO, “Liminalidad y fantasmagoría en Bleiche Mutter, zarte Schwester o Le Retour de Carola Neher de Jorge Semprún”, in *Jorge Semprún. Frontières/Fronteras*, Mirjam LEUZINGER (ed.), Fráncfort del Meno, Narr Francke Attempto, 2018, p. 167-181. Se trata, por tanto, de una obra de teatro *site-specific*, creada para ser llevada a escena en un espacio concreto con el que se relaciona de forma directa.

tiempo para constituirse, en las últimas décadas, en un “género dramático que construye discursos sobre la Historia o hace referencia a realidades y procesos históricos como materia dramática u objeto de reflexión”<sup>6</sup>. Los límites genéricos del drama histórico contemporáneo son difíciles de acotar<sup>7</sup>, dada la tendencia a la hibridación iniciada en el siglo XX<sup>8</sup>. Por tanto, no es extraño que una misma obra se pueda considerar como parte de distintas tradiciones genéricas en función de las conexiones que cada texto presenta con las técnicas expresivas y los temas de otros géneros dramáticos. En el caso de *El regreso de Carola Neher*, es posible observar que, más allá de la reflexión sobre la Historia, se trata de un drama testimonial, en el que la experiencia vital y el pensamiento del autor, Jorge Semprún, se proyectan a través del personaje del Superviente, su alter ego. *Gurs: una tragedia europea*, por su parte, presenta conexiones con un género dramático de amplio desarrollo en el siglo XX, el teatro documental, dados los documentos de diversa índole que se incorporan al drama, que abarcan desde la reproducción de imágenes, vídeos y canciones hasta la inclusión de intertextos procedentes de testimonios reales. Tal y como el autor mantiene, *Gurs: una tragedia europea* no pretende ser una obra sobre la Historia, sino una reflexión sobre esta:

*Sylvie Rozé: Peut-on parler d'une pièce historique ?*

*Jorge Semprún: La matière en est historique. L'action se situe en juin 1941. Les personnages sont réels, soit parce qu'ils ont vraiment existé, comme Ernst Busch et sa femme Eva, soit parce qu'il y a certainement eu beaucoup de Myriam ou de Rachel, même si pour elles je ne me suis pas inspiré de personnes précises. Mais plus qu'une pièce sur l'histoire, c'est une réflexion sur l'histoire et donc une pièce pédagogique<sup>9</sup>.*

En este ensayo me centraré en la versión de *Gurs: una tragedia europea* que se repuso en París en abril de 2006, dos años después de su estreno y de la gira inicial<sup>10</sup>. En esta obra, no solo es posible observar cómo se ponen en marcha los lenguajes expresivos propios del teatro documental, sino que además aparece la figura del autor, Jorge Semprún, convertido él mismo en ‘documento’, dotando al drama de una dimensión metadramática original e innovadora.

<sup>6</sup> Luisa GARCÍA-MANSO, *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK, 2013, p. 40.

<sup>7</sup> Richard H. PALMER, *The Contemporary British History Play*, Londres, Greenwood Press, 1998, p. 5.

<sup>8</sup> Mark BERNINGER, *Neue Formen des Geschichtsdramas in Großbritannien und Irland seit 1970*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006, p. 24.

<sup>9</sup> “Sylvie Rozé: ¿Se puede decir que es un drama histórico?”

Jorge Semprún: El tema es histórico. La acción transcurre en 1941. Los personajes son reales, ya sea porque existieron realmente, como Ernst Busch y su esposa Eva, o porque ciertamente hubo muchas Myriam o Rachel, aunque no me basé en personas concretas. Pero más que una obra sobre la historia, es una reflexión sobre la historia y, por tanto, una obra pedagógica” (en Sylvie ROZÉ, “Entretien avec Jorge Semprun”, in *Pièce (dé)montée. Gurs de Jorge Semprun, mise en scène par Daniel Benoin*, n° 11, marzo de 2006, p. 13; la traducción es mía).

<sup>10</sup> En concreto, la obra se pudo ver entre el 10 de marzo y el 15 de abril de 2006 en el Théâtre du Rond Point de París y los días 19, 20 y 21 de abril de 2006 en el Théâtre des Treize Vents de Montpellier, con un elenco conformado por Ignacio Andreu en el papel de Miguel Pérez; Sophie Duez en alternancia con Cécile Mathieu en los papeles de Delegada de Socorro Protestante, Directora de escena y Rachel; Patrick Hastert como el Jefe de Campo, Rudi Menzel y Judío 1; Ana Rebolleda como Myriam Lévy Toledano; José Manuel Seda como Manuel Hernández; y Germain Wagner como Inspector general, Ernst Busch y Judío 2. Hago alusión expresa a los montajes de 2006, ya que la versión del texto dramático traducida al español in *el Teatro completo* y el correspondiente original escrito en francés, español y alemán están fechados en abril de 2006 (Jorge SEMPRÚN, *Gurs: une tragédie européenne. Mise en scène Daniel Benoin*. Version Paris avril 06, copia digital inédita del texto dramático, 2006). Agradezco a Manuel Aznar Soler que me facilitara una copia del original.

## Gurs: una tragedia europea: génesis de una obra de teatro documental

*Gurs: una tragedia europea* nace de un encargo del director de escena Daniel Benoin, con quien Semprún ya había colaborado en el año 2000 para una adaptación de *Las troyanas* de Séneca que se mostró, entre otros lugares, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. El estreno mundial de *Gurs* tuvo lugar el 30 de abril de 2004 en el Teatro Nacional de Nova Gorica, en Eslovenia. El estreno se produjo en el marco del festival de la European Theatre Convention (ETC) que tenía como lemas “Teatro sin fronteras” y “Teatros de Europa: espejo de las poblaciones desplazadas”<sup>11</sup>. El montaje fue producido por el Centro Andaluz de Teatro de Sevilla, los Théâtres de la Ville de Luxemburgo y el Théâtre National de Niza con un elenco internacional: dos intérpretes de cada una de las compañías participaron en la obra. Ese mismo año la obra se representó en Sevilla, Niza y Luxemburgo y, dos años después, en 2006, con algunos cambios, fue llevada a escena en París, Montpellier y Berlín<sup>12</sup>. La traducción al español realizada por Antonia Amo Sánchez y publicada en 2021 se corresponde con esta última versión del texto dramático. Cabe señalar, no obstante, que en la versión original –inédita hasta el momento– los personajes se expresan en tres lenguas en función de su procedencia: el francés, el español y el alemán.

La obra se divide en cinco actos. Los actos I y III tienen lugar en el campo de Gurs el 22 de junio de 1941, fecha de gran importancia histórica ya que se trata del día en que se produjo la ofensiva nazi contra la Unión Soviética, con la consiguiente ruptura del pacto germano-soviético, que es, en realidad, el suceso histórico sobre cuyas consecuencias se reflexiona en el drama, debido al impacto que tuvo en los combatientes y deportados comunistas afectados por el nazismo. El acto IV tiene lugar unos días después y el acto V ocurre casi dos años después, la víspera del 27 de febrero de 1943, antes de la partida del quinto convoy de deportados a Drancy, la antesala de los campos de exterminio nazi. Por su parte, el acto II, de carácter metateatral, sucede en la actualidad. Según Semprún, se trata de

*une histoire de la vieille Europe et de ses combattants de la liberté. Une mémoire à conserver, à éclairer, non seulement comme un patrimoine collectif de résistance, mais également comme un projet de vie en commun*<sup>13</sup>.

La obra está protagonizada por un grupo de deportados de Gurs que, en el primer acto, se disponen a preparar un montaje teatral para celebrar la fiesta nacional francesa del 14 de julio: Myriam Levy Toledano, judía sefardí venida del Este que trató de refugiarse de la persecución en Francia; los combatientes republicanos españoles Manuel Hernández y Miguel Pérez, ambos comunistas; Ernst Busch, un personaje histórico, conocido actor y cantante alemán comunista, que actuó con Brecht y combatió en las

---

<sup>11</sup> Joan Anton BENACH, “Semprún exorciza sus demonios en *Gurs: una tragedia europea*”, *La Vanguardia*, 2/5/2004, p. 58; Manuel AZNAR SOLER, “*Gurs*, tragedia europea inédita de Jorge Semprún”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, nº 38 (1-2), 2013, p. 69; J. CÉSPEDES GALLEGU, *op. cit.*, p. 173.

<sup>12</sup> Luisa GARCÍA-MANSO, “La escenificación de una memoria transnacional y multidireccional en *Gurs: una tragedia europea* (2004) de Jorge Semprún”, *Iberoromanía*, nº 85, 2017, p. 35.

<sup>13</sup> “Una historia de la vieja Europa y sus combatientes por la libertad. Una memoria que hay que conservar, iluminar, no solamente como patrimonio colectivo de resistencia, sino también como un proyecto de convivencia” (declaración de Semprún en francés recogida con motivo del estreno de la obra en el Théâtre des Treize Vents de Montpellier; la traducción es mía).

Brigadas Internacionales; Rudi Menzel, también brigadista alemán y ferviente comunista; y Rachel, judía francesa perseguida por las autoridades de Vichy. Junto a estos personajes, aparecen también el Jefe de Campo y el Inspector General, representantes de la Francia de Vichy; y Jeanne Merle d'Aubigné, delegada de Socorro Protestante, un personaje histórico poco conocido y reivindicado por Semprún en esta obra dramática.

La obra que los refugiados eligen para ser montada en Gurs es *La medida* (1930), una de las obras de teatro de aprendizaje o *Lerhstücken* de Bertolt Brecht, en la que se defiende el sometimiento ciego a las directrices del Partido Comunista, criticado intensamente en la obra por Myriam, la judía sefardí. En el segundo acto, la acción dramática se traslada al presente y los mismos intérpretes que hacen el papel de los personajes gursianos se desdoblan en otros personajes: la Directora de escena y el elenco de una compañía actual interesada en representar una obra sobre Gurs. Durante el debate entre los miembros de la compañía, se proyecta una grabación de vídeo en la que Semprún explica los motivos por los que resulta pertinente que el grupo de deportados de Gurs monte *La medida de Brecht*. El tercer acto nos lleva de vuelta al pasado. La noticia de la invasión nazi de la Unión Soviética rompe con el plan de representar *La medida* y causa la huida de los comunistas españoles y alemanes, dispuestos a sumarse a la Resistencia. Dos años después, en el último acto, Myriam y Rachel, junto con otros judíos, esperan la llegada del convoy en la víspera de su deportación a Drancy.

Entre las claves compositivas de *Gurs: una tragedia europea* destacan su dimensión documental y su dimensión metateatral. La dimensión documental se hace patente a través de diversos recursos y lenguajes expresivos. Según Youker, el teatro documental se presenta como factual gracias a la inclusión de documentos reales. Define el documento como

*a media object that is presented as a record of a fact or as a privileged representation of an absent person or past event, [...] a representation that certifies for us that something happened [...] or that someone or something that is not currently present actually exists somewhere else*<sup>14</sup>.

La presentación dramática de esos medios genera un valor añadido de tipo intelectual, social o estético. En este sentido, Martin destaca también la importancia de las nuevas tecnologías que permiten la reproducción de documentos procedentes de distintos medios en escena<sup>15</sup>. En *Gurs*, se reproducen canciones, sonidos, imágenes y vídeos con un valor documental, como aduciré a continuación. En última instancia, el trabajo creativo del teatro documental reside en el proceso de selección, edición, organización y presentación de los materiales de archivo<sup>16</sup>.

En primer lugar, destaca la inclusión de datos y fragmentos extraídos de testimonios y estudios historiográficos. Los mecanismos para integrar estos intertextos son diversos: en algunos casos aparecen imbricados en los diálogos mencionando su procedencia, mientras que en otros no. Entre los fragmentos citados de manera explícita se incluye la anécdota del encuentro casual de Eva y Ernst Busch en Berlín después de la guerra. Se trata de una anécdota tomada de las memorias de Eva Busch, tal y como el

---

<sup>14</sup> “Un objeto mediático que se presenta como registro de un hecho o como representación privilegiada de un persona ausente o de un evento ocurrido, [...] una representación que certifica que algo ha ocurrido [...] o que alguien o algo que no está presente ahora mismo existe realmente en algún otro lugar” (Timothy YOUKER, *Documentary Vanguard in Modern Theatre*, Londres y Nueva York, Routledge, 2018, p. 2; la traducción es mía).

<sup>15</sup> Carol MARTIN, “Bodies of Evidence”, *The Drama Review*, n° 50 (3), 2006, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibid.*

personaje de la Actriz que interpreta a Myriam señala. El uso de comillas permite identificar las palabras citadas, que en la versión original de la obra se tradujeron al francés:

COMÉDIENNE/MYRIAM: *Eva elle-même l'a raconté, dans un livre de souvenirs écrit des années plus tard, des décennies plus tard, en 1991... Un jour, au début de cet été-là, en 1945, elle a traversé Berlin à bicyclette, poussée par une sorte d'instinct, de besoin, de pulsion! Elle est allée jusqu'à la Bonner strasse, la rue où elle avait vécu avec Ernst, jadis... «Devant la porte de la maison il y avait un homme, plutôt malmené par la vie. Mais qui pouvait avoir fière allure à cette époque ? J'ai traversé la rue, hypnotisée. L'homme regardait ailleurs, mais c'était lui, mon compagnon, Ernst Busch. Il a tourné la tête, il m'a vue. 'Eva', a-t-il dit. Et moi: 'Ernst'. Rien de plus. Et nous sommes tombés dans les bras l'un de l'autre».* C'est le récit d'Eva Busch<sup>17</sup>.

Como se puede observar, el fragmento reproduce con muy pocas modificaciones la anécdota original tal y como fue narrada en *Und trotzdem. Eine Autobiographie (Y sin embargo. Una autobiografía, 1991)*, las memorias de Eva Busch:

Un día caluroso de principios del verano de 1945, estaba sola en casa y pensé: ¿Por qué no vas a tu casa de la calle Bonner? Saqué la bici del garaje y salí despacio de Dahlem por Breitenbachplatz, bajé un poco por Südwestkorso y llegué a la calle Bonner, 'nuestra' calle Bonner. Todos mis pensamientos estaban con Busch, del que hacía años que no sabía nada. Me detuve y apoyé la bici contra la pared de la casa para buscar la llave. Instintivamente, miré al otro lado de la calle, donde Ernst había tenido el piso de sus hijos. Había un hombre frente a la entrada de la casa, con aspecto bastante desmejorado. En fin, ¿quién tenía buen aspecto en aquella época? Como atraída por un imán, crucé la calle. El hombre miró en otra dirección. ¿Quién estaba delante de mí? Mi marido, Ernst Busch. Me vio y dijo: 'Eva Busch'.

Yo: 'Ernst Busch'.

Nada más. Nos abrazamos<sup>18</sup>.

En otros casos, la procedencia de los intertextos no se identifica de forma tan explícita. Semprún recurrió con toda seguridad al exhaustivo estudio *Le Camp de Gurs. 1939-1945. Un aspect méconnu de l'histoire du Béarn* (1985) de Claude Laharie, para documentarse. Laharie recoge, por ejemplo, las actividades culturales que tuvieron lugar en Gurs, un aspecto del que se hace eco la obra de Semprún y que le sirve de pretexto para unir a los personajes gursianos en torno al montaje de una obra de teatro:

---

<sup>17</sup> "ACTRIZ/MYRIAM: La misma Eva lo contó en un libro de memorias escrito algunos años después, algunas décadas después, en 1991... Un día, al principio de aquel verano de 1945, iba en bicicleta por Berlín, movida por una especie de instinto, necesidad o pulsión. Llegó hasta la Bonner strasse, la calle en donde antaño había vivido con Ernst... 'Ante la puerta de la casa había un hombre, castigado por la vida, se diría. Pero, ¿quién podía hacer gala de buen porte en aquella época? Crucé la calle, como hipnotizada. El hombre miraba hacia otra parte, pero era él, mi compañero, Ernst Busch. Giró la cabeza, y entonces me vio. «Eva», dijo. Y yo: «Ernst». Nada más. Y nos abrazamos'. Es el relato de Eva Busch." (cita original en francés: J. SEMPRÚN, *Gurs: une tragédie européenne*, op. cit., p. 24; cita de la traducción al español: J. SEMPRÚN, *Teatro completo*, op. cit., p. 246-247).

<sup>18</sup> Eva BUSCH, *Und trotzdem. Eine Autobiographie*, Múnich, Albrecht Knaus, 1991, p. 198. Reproduzco el texto original en alemán: "An einem herzlichen Tag im Frühsommer 1945 war ich allein zu Hause und dachte: Warum fährst du nicht in deine Wohnung in der Bonner Straße. Ich holte mein Rad aus der Garage und fuhr langsam von Dahlem über den Breitenbachplatz, den Südwestkorso ein Stück herunter bis in die Bonner Straße, 'unsere' Bonner Straße. In Gedanken war ich ganz bei Busch, von dem ich seit Jahren nichts mehr gehört hatte. Ich hielt an und lehnte mein Rad gegen die Hauswand, um nach dem Schlüssel zu suchen. Instinktiv sah ich auf die gegenüberliegende Strassenseite, wo Ernst seine Jungzellenwohnung gehabt hatte. / Vor dem Hausingang stand ein Mann, ziemlich heruntergekommen. Na, wer sah schon gut aus in dieser Zeit? / Wie von einem Magneten angezogen ging ich über die Straße. Der Mann schaute in eine andere Richtung. Wer stand vor mir? Mein Mann, Ernst Busch! Er erblickte mich und sagte: 'Eva Busch'. / Ich: 'Ernst Busch'. / Nicht mehr. Wir fielen uns in die Arme" (La traducción al español es mía).

“Tous les types de spectacles sont montés dans les îlots. Le théâtre, avec Ernst Busch, acteur professionnel, qui réussit le tour de force de présenter la trilogie de *Wallenstein* de Schiller”<sup>19</sup>. Este dato es mencionado por el personaje del Actor/Busch en una de las escenas metateatrales de la obra: “De la puesta en escena de *Wallenstein*, la obra de Schiller, sí hay pruebas. Se sabe que Ernst Busch hizo una representación en Gurs de esa obra... está documentado en los archivos”<sup>20</sup>. Además, a lo largo de la obra se van ofreciendo fechas y datos sobre, por ejemplo, el número de internos presentes en el campo de Gurs a la altura de 1940<sup>21</sup> o sobre los convoyes de deportación que trasladaron a los refugiados de Gurs a Drancy<sup>22</sup>. En ambos casos, los datos coinciden con los que aporta Laharie en su estudio.

Laharie menciona también a Jeanne Merle d’Aubigné, la delegada de Socorro Protestante que aparece como personaje en *Gurs: una tragedia europea*. Merle d’Aubigné dejó testimonio de su labor en Gurs en *Les Clandestins de Dieu, C.I.M.A.D.E., 1939-1945*, volumen editado por Émile Fabre en 1968. Semprún recupera el siguiente fragmento del testimonio de Merle d’Aubigné en torno a la situación de los judíos en Gurs y su actitud ante la deportación a Drancy:

---

<sup>19</sup> “En los islotes se representaron todo tipo de espectáculos. El teatro, con Ernst Busch, actor profesional, quien acometió con éxito la hazaña de presentar la trilogía de *Wallenstein* de Schiller” (Claude LAHARIE, *Le Camp de Gurs. 1939-1945. Un aspect méconnu de l’histoire du Béarn*, Biarritz, Société Atlantique d’Impression, 1985, p. 215; la traducción es mía).

<sup>20</sup> J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 242.

<sup>21</sup> “INSPECTOR GENERAL: Por cierto, ¿puede decirme cuál es la evolución de los efectivos en el campo de Gurs? / JEFE DE CAMPO: Puedo responderle con absoluta precisión, señor Inspector general. En 1940, a finales del verano pasado, había aquí 1640 españoles, la mayoría de ellos desde el final de la Guerra Civil. Y luego, un millar de extranjeros indeseables. Extranjeras, más bien, porque son mujeres... Judías apátridas. Algunas están aquí desde el principio de la guerra, desde septiembre de 1939... Otras están internadas desde la proclamación del Estatuto de los Judíos. En la última semana de octubre de 1940, entró una oleada de indeseables... Judíos, exclusivamente, de toda Europa... ¡10 945 personas en pocos días! Así que hoy, además de los trasladados —ya no es posible emigrar—, contabilizamos 12 000 internos” (J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 231-232). En el estudio de Laharie, en el capítulo sexto relativo al periodo comprendido entre octubre de 1940 y noviembre de 1943, se registran efectivamente las cifras de 1 640 españoles, muchos de ellos llegados en abril de 1939), así como la llegada en octubre de 1940 de “*les indésirables étrangers*” (“extranjeros indeseables”), las cuales eran “presque uniquement des femmes” (“casi únicamente mujeres”; C. LAHARIE, *op. cit.*, p. 167-168). Por último, Laharie indica que “au cours de la dernière semaine d’octobre, un véritable flot d’indésirables est déversé sur Gurs: 10 945 personnes, presque toutes d’origine allemande” (“durante la última semana de octubre, una verdadera avalancha de indeseables llegó a Gurs: 10 945 personas, casi todas de origen alemán”; *ibid.*).

<sup>22</sup> “MYRIAM: [...] El año pasado, el 6 de agosto de 1942, salió el primer convoy para Drancy, organizado con la colaboración de las autoridades francesas... hombres y mujeres, mil setecientas personas... Mañana... / RACHEL: 27 de febrero de 1943... / MYRIAM: Será el quinto, Rachel... Seremos 925 hombres y mujeres...” (J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 259). Según Laharie, “en sept mois, du 6 août 1942 au 3 mars 1943, six convois ont expédié vers Drancy, ultime étape avant Auschwitz, 3907 Gursiens dont l’identité est parfaitement connue. Tous figurent au fichier du camp avec la mention ‘parti en convoi le...’, sans mention de la destination. Les six transports vers Drancy sont les suivants: les trois premiers, les 6, 8 et 24 août 1942: 1 710 hommes et femmes; le quatrième, le 1er septembre 1942: 502 hommes et femmes; le cinquième, le 27 février 1943: 925 hommes et femmes; le sixième, le 3 mars 1943: 770 hommes” (C. LAHARIE, *op. cit.*, p. 236). “A lo largo de siete meses, del 6 de agosto de 1942 al 3 de marzo de 1943, seis convoyes deportaron a 3 907 gursianos —cuyas identidades se conocen perfectamente— a Drancy, última etapa antes de Auschwitz. Todos figuran en el archivo con la mención ‘salió en un convoy el...’, sin alusión a su destino. Los seis transportes a Drancy fueron los siguientes: los tres primeros, el 6, 8 y 24 de agosto de 1942: 1 710 hombres y mujeres; el cuarto, el 1 de septiembre de 1942: 502 hombres y mujeres; el quinto, el 27 de febrero de 1943: 925 hombres y mujeres; el sexto, el 3 de marzo de 1943: 770 hombres” (la traducción es mía).

*Je demandai l'autorisation de passer la nuit avec eux dans le garage de la porte sud. On me l'accorda. Ils étaient là, assis par terre ou sur leurs pauvres baluchons, consternés, affaïsés, immobiles. Ils semblaient avoir perdu toutes les forces, toute possibilité de s'exprimer. Quelques-uns avaient l'air déjà morts ; d'autres avaient des faciès d'agonisants. Certains réagirent et me dirent : « C'est ainsi que la France nous traite ? »<sup>23</sup>.*

Dans le fond du garage, je reconnus deux silhouettes droites, impeccables dans leur uniforme d'infirmières, col blanc, manchettes blanches, insigne juif bien en vue, deux infirmières israéliques. Je leur dis mon admiration de les voir ainsi. Elles me répondirent : « L'Éternel est avec nous », et elles récitèrent le psaume CXXX : « Des profondeurs de l'abîme, je t'invoque, ô Éternel... »<sup>24</sup>.

En la obra, este testimonio se integra con variaciones, de manera que lo que en un principio era material de archivo, se transformó en un diálogo dramático. Dicho diálogo no se conforma únicamente con trasladarle al público el testimonio, sino que además integra un juicio de valor en relación con Merle d'Aubigné y su labor en el campo de Gurs, reivindicando su figura y reconociéndola como ejemplo de “la verdadera Francia”. La repetición enfática de su nombre y la promesa de Rachel de no olvidarlo busca la complicidad del público que, como receptor último del testimonio, es invitado a asumir también el deber de memoria:

MYRIAM : [...] Le 6 août de l'année dernière, lors du premier convoi pour Drancy, la dame du Secours protestant... Elle s'appelait Merle d'Aubigné, Jeanne Merle d'Aubigné... Elle avait obtenu la permission de passer la dernière nuit avec ceux qui avaient été sélectionnés pour le premier convoi, qui étaient parqués dans un baraquement spécial, à l'entrée de Gurs...

RACHEL : Celui où nous sommes...

MYRIAM : Oui... Et elle m'a raconté... Ils étaient assis par terre, sur leurs pauvres baluchons, affaïsés, consternés... Certains avaient l'air d'être déjà morts... Mais ce qui l'a le plus touchée, c'est l'exclamation de plusieurs d'entre eux qui criaient: « C'est ainsi que la France nous traite ! » Si on te dit que la France a livré les Juifs, tu sauras que ce n'est pas faux, mais rappelle-toi aussitôt Merle d'Aubigné, rappelle-toi ce nom de France, de la vraie France, celle qui nous permet de croire encore à l'avenir !

RACHEL : Merle d'Aubigné, je m'en souviendrai...

MYRIAM : Dans le fond de la baraque, elle me dit avoir reconnu deux internées, impeccables dans leur uniforme d'infirmières, l'étoile juive bien en vue... Elle leur dit son admiration et elles répondirent : « L'Éternel est avec nous ! »<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> “Pedí permiso para pasar la noche con ellos en el barracón de la puerta sur. Me lo concedieron. Allí estaban, sentados en el suelo o sobre sus pobres bultos, consternados, desplomados, inmóviles. Parecían haber perdido toda fuerza, toda posibilidad de expresarse. Algunos parecían ya muertos; otros tenían cara de agonía. Algunos reaccionaron y me dijeron: ‘¿Así es como nos trata Francia?’” (Jeanne MERLE D'AUBIGNÉ, “Déportations”, in *Les Clandestins de Dieu, C.I.M.A.D.E., 1939-1945* [1968], Ginebra, Labor et Fides, 1989, p. 78; la traducción es mía).

<sup>24</sup> “Al fondo del barracón, reconocí dos figuras rectas, impecables en sus uniformes de enfermeras, cuello blanco, puños blancos, insignias judías bien visibles, dos enfermeras judías. Les dije cuánto las admiraba. Me respondieron: ‘El Señor está con nosotras’, y recitaron el salmo CXXX: ‘Desde las profundidades del abismo, te invoco, oh Señor...’” (Jeanne MERLE D'AUBIGNÉ, “Gurs, la faim, l'attente”, in *Les Clandestins de Dieu, C.I.M.A.D.E., 1939-1945* [1968], Ginebra, Labor et Fides, 1989, p. 74; la traducción es mía).

<sup>25</sup> “MYRIAM: [...] El 6 de agosto del año pasado, cuando el primer convoy para Drancy, a la señora de Socorro Protestante... —se llamaba Merle d'Aubigné, Jeanne Merle d'Aubigné—, le dejaron pasar la última noche con los seleccionados para ese convoy; fueron agrupados en un barracón especial, en la entrada de Gurs... / RACHEL: Donde estamos ahora... / MYRIAM: Sí... y ella me lo contó... Estaban sentados en el suelo, sobre sus hatillos, hundidos, consternados. Algunos parecían estar ya muertos... Pero lo que más le conmovió fueron los lamentos de varias personas que gritaban: ¡Así es cómo nos trata Francia! Si te dicen que Francia ha entregado a los judíos, sabrás que no es falso, pero acuérdate de Merle d'Aubigné, recuerda ese nombre de Francia, de la verdadera Francia, la que nos permite creer todavía en el futuro. / RACHEL: Merle d'Aubigné, lo recordaré... / MYRIAM: Me dijo haber reconocido en el fondo del barracón a dos internas, llevaban uniformes de enfermeras impecables y la estrella judía

Más allá de los documentos textuales, destaca la inclusión de fotografías, documentos gráficos que permiten introducir en escena personajes y lugares que existen o existieron en la realidad. Al comienzo del acto II se proyecta la foto del panel conmemorativo que se halla actualmente en el lugar donde estuvo el campo de concentración de Gurs, marcándolo como un lugar de memoria. Tal y como defiende Pierre Nora, sin los *lieux de mémoire*, sin la vigilancia conmemorativa de los archivos, aniversarios, celebraciones y, podríamos añadir, de producciones culturales como *Gurs: una tragedia europea*, perderíamos la memoria<sup>26</sup>. Al final del mismo acto, se muestra la fotografía del reencuentro casual de Ernst y Eva Busch en la calle Bonner, con la que se ilustra la anécdota mencionada más arriba.

Tampoco podemos obviar la importancia de los documentos sonoros. A lo largo de la obra, se escuchan canciones y sonidos que son símbolo de la lucha antifascista durante la Guerra Civil Española, la II Guerra Mundial y la Resistencia francesa. Al comienzo del primer acto, Manuel canta y toca al piano “Los cuatro muleros”, canción popular española que fue interpretada y grabada por Federico García Lorca y la Argentina. Al final del mismo acto, se escucha la versión de esta canción popularizada durante la Guerra Civil en el bando republicano con el título de “Los cuatro generales”, interpretada por Ernst Busch, quien grabó para la posteridad varias canciones de las Brigadas Internacionales. En el acto II se escuchará también “Die Moorsoldaten”, considerada como el “himno de los primeros campos nazis”, según destaca el personaje de la Directora de escena<sup>27</sup>. Al final del acto III, Ernst Busch canta “Spaniens Himmel breitet seine Sterne” (“El cielo de España despliega sus estrellas”), una de las canciones de la Brigada Thälmann. Asimismo, en el Acto I, Manuel toca en el piano unas notas que se corresponden con la sintonía de Radio Londres, emisora de radio de los refugiados franceses que emitió sus programas desde los estudios de la BBC entre 1940 y 1944. Radio Londres se autodefinía como la verdadera radio francesa, frente a otras emisoras del momento, como Radio París y Radiodiffusion Nationale, controladas por las fuerzas colaboracionistas y de la ocupación. La secuencia de sonidos de esta sintonía se corresponde con la letra V de Victoria en código morse, tres señales cortas y una larga. Fue elegida porque recuerda a las notas que dan comienzo a la Quinta Sinfonía de Beethoven. Todas estas canciones y sonidos forman parte del legado cultural de la Guerra Civil, la II Guerra Mundial y la Resistencia. Con su incorporación no solo se está documentando una época, sino que también se propone un acercamiento más afectivo y sensorial al documento, dado el significado que estas canciones y sonidos tuvieron para la lucha antifascista que Semprún homenajea en *Gurs*<sup>28</sup>.

---

bien a la vista... Ella les transmitió su admiración y las mujeres le respondieron: ‘¡Dios está con nosotras!’” (cita original en francés: J. SEMPRÚN, *Gurs: une tragédie européenne*, *op. cit.*, p. 39; cita de la traducción al español: J. SEMPRÚN, *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 260).

<sup>26</sup> Pierre NORA, “Between Memory and History: *les lieux de mémoire*» [1984], traducción del francés al inglés de Marc ROUDEBUSH, *Representations*, n° 26, 1989, p. 12.

<sup>27</sup> J. SEMPRÚN, *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>28</sup> En otro ensayo analizo estas canciones y sonidos como una forma de patrimonio cultural inmaterial con el que se conectan las distintas culturas y comunidades representadas en la obra, así como sus públicos (L. GARCÍA-MANSO, “La escenificación de una memoria transnacional y multidireccional en *Gurs: una tragedia europea* (2004) de Jorge Semprún”, *op. cit.*).

## Jorge Semprún como documento: metateatralidad y proyección del autor en escena

He dejado para el final un último tipo de documento que me interesa resaltar especialmente por su carácter diferencial, ya que en este caso es el propio autor, Jorge Semprún, quien se ‘convierte’ en documento. Esta transformación se produce gracias a la proyección en escena de una grabación en vídeo en la que Semprún se dirige a la compañía dramática y, por extensión, al público. La grabación fue tomada el 10 de marzo de 2006, según indica el personaje de la Directora de escena<sup>29</sup>. Esta se reproduce en el segundo acto, momento en el que la acción dramática se traslada al presente para hacer al público partícipe de las discusiones de la compañía dramática que está montando *Gurs*. Los personajes que interpretan a los miembros de la compañía escuchan con atención a Semprún e interrumpen varias veces el vídeo para hacer comentarios. Semprún se convierte así en personaje y materia del drama. En la grabación, Semprún explica los motivos por los que desea usar *La medida* de Bertolt Brecht como texto dramático que representar en *Gurs*<sup>30</sup>, en lugar de la trilogía *Wallenstein* de Schiller. Además, reflexiona sobre las consecuencias del pacto germano-soviético entre los militantes comunistas y lo califica como “un estallido de grisú”<sup>31</sup>:

Todos los comunistas que llegan de España, de la guerra antifascista, se sienten, si no traicionados, cuando menos abandonados, desautorizados. El Komintern los sacrifica sobre el altar ruso de la Razón de Estado, por lo demás miope, opaca y torpe. Para permanecer fieles a su Partido, los militantes comunistas deben traicionarse a sí mismos, olvidar su historia personal, su experiencia política, su propio valor... Deben dejar de ser lo que son en lo más auténtico, en lo más profundo de sí mismos, en sus convicciones... [...] Y *La medida*, la obra de Brecht, aborda precisamente ese tema... Cómo la fidelidad al Partido, incluso ciega, se antepone a la convicción individual...<sup>32</sup>

En la reflexión sobre el pacto germano-soviético y en la decisión de usar *La medida* en lugar de *Wallenstein* se ven reflejadas algunas de las cuestiones que preocuparon a Semprún y que abordó en más de una ocasión en su obra. En la conferencia titulada “Estalinismo y fascismo”, de 1986, Semprún señalaba que los comunistas alemanes en Buchenwald “se negaban a hablar” del periodo del pacto germano-soviético o “minimizaban su importancia” considerándolo “una simple peripecia, la consecuencia desagradable de un justo viraje táctico”<sup>33</sup>. En la misma conferencia se refería a *La medida de Brecht* como una anticipación y justificación de los procesos estalinistas incluso antes de que tuvieran lugar<sup>34</sup>. Así lo entiende también en *Gurs* el personaje de Myriam, cuando señala que

---

<sup>29</sup> J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 242. A pesar de que nos movemos en el territorio de la ficción dramática, no hay motivos para sospechar que la grabación no fuera tomada en esa fecha. Como veremos, las escenas metateatrales de la obra se fueron adaptando en función del contexto.

<sup>30</sup> Semprún reflexiona sobre *La medida* en *Aquel domingo, La escritura o la vida y La algarabía*. Véase Monika NEUHOFER, “Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé”. *Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann, 2006, p. 186-187.

<sup>31</sup> J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 242.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>33</sup> Jorge SEMPRÚN, “Estalinismo y fascismo”, in *Pensar en Europa* [1986], Barcelona, Tusquets, 2006, p. 28.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 35.

hace dos años, todo os animaba a desaprobar el pacto entre Hitler y Stalin... Vuestra experiencia de España, vuestros combates, vuestras razones para vivir... ¡Pero lo aprobasteis! Y es la jodida dialéctica la que os permitió ser fieles, tradicionándoos a vosotros mismos...<sup>35</sup>

En *La escritura o la vida* el narrador se pregunta retóricamente por el impacto que el pacto tuvo en la moral de los comunistas encerrados en los campos de concentración nazi: “¿Se puede hacer el esfuerzo necesario para imaginar qué representa ser un comunista fiel, en Buchenwald, en 1939, en el momento del pacto entre Stalin y Hitler? ¡Qué discusiones, qué desgarramientos, qué enfrentamientos debió de producir este acontecimiento en las organizaciones ilegales de Buchenwald!”<sup>36</sup>. La misma pregunta se la plantea el personaje de Busch en Gurs: “Ser alemán y comunista en los campos nazis cuando el pacto entre Hitler y Stalin... ¿cómo podían vivir con ello nuestros camaradas?”<sup>37</sup>. Por último, en la conferencia titulada «La experiencia del totalitarismo», de 1996, Semprún regresa sobre el tema para señalar que la “identificación esencial de ambos movimientos –fascismo y bolchevismo– se plasma y adquiere carácter profundamente simbólico entre 1939 y 1941, en los años en el que el pacto entre Hitler y Stalin parece anunciar la desaparición de la democracia política, al menos en el continente europeo”<sup>38</sup>.

La grabación en vídeo de Semprún se convierte así en clave interpretativa de la obra. En una entrevista realizada con motivo de la reposición de 2006, Semprún explica que esta grabación fue incorporada al montaje escénico por sugerencia de Daniel Benoin, ya que en un principio se dirigía solamente al director: “*C’est le résultat du travail avec le metteur en scène. Au départ il s’agissait d’une note que j’avais adressée à Daniel Benoin, une lettre qui n’était destinée qu’à lui, et il a eu l’idée d’en faire une lettre filmée, un élément dramatique*”<sup>39</sup>. La inclusión de la grabación de Semprún, además, contribuye a potenciar la dimensión metateatral de la obra, la cual se presenta como un *work-in-progress*, como un diálogo abierto entre el autor, el director y los intérpretes, tal y como destaca también el personaje de la Directora de escena en el texto dramático:

DIRECTORA DE ESCENA: [...] En cambio, esta [obra] ya está lista... En fin, más o menos, pues el autor se reserva hasta el último minuto la posibilidad de modificarla, de añadir y recortar... De hecho, más allá incluso del último minuto... Por cierto, me ha pedido que le vaya transmitiendo vuestras reacciones y reflexiones<sup>40</sup>.

Este fragmento deja entrever los entresijos del proceso creativo y la relación estrecha establecida entre Semprún y la compañía dramática, una relación de colaboración que es muy frecuente en la escena contemporánea. En una reseña del estreno mundial de la obra en Nueva Gorica el 30 de abril de 2004, se informa de que “el propio Semprún, que aparece en una imagen filmada, al fondo del escenario, lee una ‘carta del autor’ fechada en enero de 2004 donde se conjuran los riesgos del totalitarismo para

---

<sup>35</sup> J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 248.

<sup>36</sup> Jorge SEMPRÚN, *La escritura o la vida* [1994], traducción del francés de Thomas KAUF, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 322.

<sup>37</sup> J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 252.

<sup>38</sup> Jorge SEMPRÚN, “La experiencia del totalitarismo”, in *Pensar en Europa* [1996], Barcelona, Tusquets, 2006, p. 182.

<sup>39</sup> “Es el resultado del trabajo con el director de escena. Al principio se trataba de una nota que yo había dirigido a Daniel Benoin, una carta que se destinaba solo a él, y él tuvo la idea de hacer una carta filmada, un elemento dramático” (S. ROZÉ, *op. cit.*; la traducción es mía).

<sup>40</sup> J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 245-246.

el futuro de Europa”<sup>41</sup>. Esta carta filmada no se incluye en la versión del texto dramático de la obra de abril de 2006 o, al menos, no exactamente de la manera que indica el crítico teatral. Por su parte, Céspedes advierte que en la versión de la obra de 2006 se introdujo “una escena de dos minutos y medio de duración para dar entrada a una reflexión sobre la llamada crisis de las barriadas del extrarradio de las grandes ciudades francesas (*la crise des banlieues*)”<sup>42</sup>. En una entrevista concedida en Niza en 2004, el propio Semprún se refería a la consideración de la obra como un proceso abierto a cambios:

*La version que nous allons voir à Nice est la plus complète, il y a une scène nouvelle par rapport à la version jouée à Séville. J'aime bien cela, une pièce qui bouge. Peut-être même que Daniel, après la première semaine à Nice, aura des réactions de jeunes, me dira que ceux-ci n'ont pas compris telle chose, alors il faudra faire quelque chose, pour l'avenir...*<sup>43</sup>

Todo apunta, por tanto, a que las escenas metateatrales de la obra se fueron adaptando al calor de las representaciones con el fin de atender a la realidad circundante. De esta manera, Semprún afirma homenajear a las obras de aprendizaje o *Lehrstücken de Brecht*, las cuales también se modificaban en función de los miembros de la compañía dramática: “*Le texte a évolué, il s'est cristallisé autour des acteurs. C'est bien en cela une pièce pédagogique qui s'est élaborée en la jouant, en la répétant, à partir des gestes*”<sup>44</sup>. Esta fórmula abierta de creación a pie de escena se halla muy presente en el teatro documental actual<sup>45</sup>.

El hecho de que los intérpretes que representan a los personajes gursianos también interpreten el papel de los personajes de la compañía de teatro actual potencia la *mise en abyme* establecida entre los dos niveles de representación. Las hipotéticas discusiones de la compañía dramática, que, a la altura del año 2006, está preparando la puesta en escena de una obra sobre Gurs escrita por Semprún, reflejan las discusiones mantenidas por los refugiados de Gurs en el pasado<sup>46</sup>. Al igual que los gursianos reflexionaban sobre qué obra dramática debían montar y por qué, la compañía de teatro del presente también se pregunta por lo que están haciendo y por qué. Como observa Ette, “la cultura del recuerdo de Semprún no solamente se dirige hacia el pasado, sino

---

<sup>41</sup> J. A. BENACH, *op. cit.*, p. 58.

<sup>42</sup> J. CÉSPEDES GALLEGO, *op. cit.*, p. 180.

<sup>43</sup> “La versión que vamos a ver en Niza es la más completa, tiene una escena nueva en comparación con la versión escenificada en Sevilla. Me encanta esto, una pieza que cambia. Puede ser incluso que Daniel, después de la primera semana en Niza, obtenga las reacciones de los jóvenes y me diga que no han entendido alguna cosa, entonces hará falta hacer algo, con vistas a futuro” (Jacques BARBARIN y Denis CHOLLET, “Jorge Semprun: rencontre avec un homme admirable”, *PCA Hebdo: Entracte, Niza*, 10-16/12/2004, p. 9-10; la traducción es mía).

<sup>44</sup> “El texto ha evolucionado, se ha cristalizado en torno a los intérpretes. En este sentido es una pieza pedagógica que se ha elaborado escenificándola, ensayándola, a partir de los gestos” (S. ROZÉ, *op. cit.*, p. 14; la traducción es mía).

<sup>45</sup> Como ejemplo de esta tendencia cabe destacar el teatro de la autora, directora y performer argentina Lola Arias, residente en Alemania, uno de los principales referentes del teatro documental en Europa y en Latinoamérica, conocida por obras como *Mi vida después* (2009) o *Campo minado/Minefield* (2016), las cuales se han ido reponiendo a lo largo de los años con modificaciones que tienen en cuenta los cambios sucedidos en la vida de sus protagonistas, quienes dan testimonio de sus propias experiencias en escena.

<sup>46</sup> Como explica Céspedes, la introducción de la *mise en abyme* rompe con la ilusión teatral de estar ante una ficción, causando un efecto de distanciamiento típicamente brechtiano: Jaime CÉSPEDES GALLEGO, “Jorge Semprún, Brecht and Theater”, in O. FERRÁN y G. HERRMANN (eds.), *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 266.

que también incluye el futuro”<sup>47</sup>. Además, no podemos olvidar que el teatro es un arte que sucede en el *hic et nunc*, por lo que todo lo que se *re-presenta*, todo lo que se trae al presente de la escena, debe tener un sentido para el público al que se ha convocado. De ahí que el actor que interpreta a Ernst Busch, en una interrupción de la Directora de escena en la que propone una modificación del texto, plantee la siguiente pregunta: “Pero, ¿tú crees que nos van a comprender los jóvenes de los barrios pobres?”<sup>48</sup>. Por otro lado, las escenas metateatrales contribuyen a configurar el discurso y la reflexión de la obra. En estas escenas paralelas vemos a los intérpretes debatir sobre *La medida*, sobre el pacto entre Hitler y Stalin y sobre la dialéctica. De esta manera, como señala Amo Sánchez, la obra se concentra

en una pregunta de gran calado en nuestra actualidad: ¿cuál es la enseñanza de una ideología de resistencia que sacrifica la libertad de pensamiento y los ideales humanistas en aras de la lealtad o del vasallaje partidista? En una palabra, ¿qué significa pensar en libertad?<sup>49</sup>.

A pesar de las reticencias que algunos críticos teatrales manifestaron en torno a la densidad del texto y su falta de agilidad dramática<sup>50</sup>, el uso de la metateatralidad y los recursos documentales fueron apreciados y ensalzados en algunas reseñas<sup>51</sup>. Como hemos visto, Semprún colaboró activamente en el proceso de creación escénica de la obra, manteniendo un diálogo abierto con el director Daniel Benoin y la compañía dramática y siguiendo las reacciones del público al calor de las representaciones, lo que revela una gran flexibilidad y una comprensión profunda de las particularidades del hecho teatral. En su dimensión documental y metateatral, *Gurs: una tragedia europea* incorpora elementos innovadores de la escena que conectan con las tendencias actuales del teatro documento.

---

<sup>47</sup> O. ETTE, *op. cit.*, p. 528.

<sup>48</sup> J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 254. En el original: “*Mais tu crois qu'ils vont nous comprendre les jeunes beurs des cités!*” (J. SEMPRÚN, *Gurs: une tragédie européenne, op. cit.*, p. 32). Cabe recordar que tan solo unos meses antes, en octubre y noviembre de 2005, habían tenido lugar los disturbios de los suburbios franceses, donde se hallan *las cités*, grandes viviendas colectivas construidas entre los años 50 y 70 ante el crecimiento poblacional de las ciudades. La primavera de 2006, de la que data la versión del texto dramático de *Gurs* que estoy citando, estuvo marcada por grandes movilizaciones sociales en contra del Contrato de Primer Empleo.

<sup>49</sup> Antonia AMO SÁNCHEZ, “El eslabón perdido del teatro concentracionario español”, en J. SEMPRÚN, *Teatro completo, op. cit.*, p. 216.

<sup>50</sup> M. AZNAR, “Gurs, tragedia europea inédita de Jorge Semprún”, *op. cit.*; Sara KIPPUR, “Les langues de la représentation théâtrale”, in Marc DAMBRE (ed.) *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre Mondiale*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 199-205.

<sup>51</sup> Sirva como ejemplo este fragmento de una reseña publicada en reacción a la puesta en escena de la obra en Luxemburgo en 2004: “*Doch wollte man sich gerade auf eine eher klassische Theater-Inszenierung in KZ-Kulisse einstellen, wird man mit der dritten Szene aus dem Jahre 1940 in die Gegenwart einer Vorbesprechung zu einem Theaterstück gerissen. Die sechs Schauspieler diskutieren über das Stück, das sie uns gerade in Ansätzen schon dargebracht hatten, und beginnen eben, dieses Stück neu zu erdenken. Ab dieser Szene macht das Zuschauen wirklich Freude. Mit der brisanten Knappheit eines rasenden Reporters jagt uns der Autor Jorge Semprun durch seine komplexen Themen: fast wie im Vorbeigehen erzählt er das Leben des deutschen Schauspielers und Sängers Ernst Busch und dessen Frau Eva.*” (Anne SCHROEDER, “Gurs. Wo man singt”, *d’Lëtzebuurger Land*, 16/12/2004). “Pero justo cuando nos estábamos preparando para una producción teatral más clásica en el escenario de un campo de concentración, la tercera escena nos devuelve de 1940 al presente, con la discusión preliminar a la creación de una obra de teatro. Los seis actores discuten sobre la obra que acaban de presentarnos en esbozo y comienzan incluso a replanteársela. A partir de esta escena, ver la obra es un verdadero placer. Con la brevedad explosiva de un reportero frenético, el autor, Jorge Semprún, nos persigue a través de sus complejos temas: casi como de pasada, relata la vida del actor y cantante alemán Ernst Busch y de su esposa Eva.” (la traducción es mía).

## Conclusión

Como hemos visto, *Gurs: una tragedia europea* toma del drama histórico contemporáneo su interés por generar discursos sobre la Historia con el fin de conducir al público hacia una reflexión sobre el presente. Además, *Gurs* comparte con el teatro documental actual el uso de objetos mediáticos para evocar a personas y recordar acontecimientos sucedidos en la realidad. Más allá de la incorporación de fotografías y de intertextos testimoniales e historiográficos, destaca el uso de la música y el sonido con fines documentales, al incluir, por ejemplo, canciones de las Brigadas Internacionales o el indicativo de Radio Londres, símbolos ambos de la lucha antifascista que el autor homenajea en esta obra. La proyección de una grabación del propio Semprún en escena, incorporada por deseo del director Daniel Benoin, potencia la dimensión documental y metateatral de la obra. En dicha grabación, Semprún ofrece las claves de interpretación de *Gurs*. Por un lado, expone los motivos por los que utiliza *La medida de Brecht* para reflexionar sobre el impacto que el pacto germano-soviético tuvo entre los combatientes comunistas encerrados en los campos de concentración, los cuales se vieron conminados a obedecer las direcciones del Partido, a pesar de sus circunstancias. Este tema permite también canalizar el mensaje principal de la obra: la importancia de pensar por uno/a mismo/a sin atenerse a directrices ajenas. Por otro lado, los fragmentos de la grabación dejan entrever las características del proceso creativo de la obra, el cual, remedando a las obras de aprendizaje de Brecht, estuvo abierto a cambios en función de la recepción y de los acontecimientos circundantes. Así pues, en la versión del texto dramático de abril de 2006 se alude a la crisis de los suburbios franceses, por aquel entonces aún reciente. En última instancia, la proyección de la grabación de Semprún convierte al autor en documento, generando una reflexión metadramática con la que se revelan y clarifican los entresijos del drama. Con estos recursos innovadores, propios de las tendencias más recientes del teatro documental, *Gurs: una tragedia europea* se sitúa en la vanguardia del teatro actual.

## Bibliografía

- AMO SÁNCHEZ, Antonia, “El eslabón perdido del teatro concentracionario español”, in M. AZNAR y F. NIETO (eds.), *Teatro completo de Jorge Semprún*, Sevilla, Renacimiento, 2021, p. 205-220.
- AZNAR SOLER, Manuel, *El teatro de Jorge Semprún*, Zúrich, LIT, 2015.
- , « Gurs, tragedia europea inédita de Jorge Semprún », *Anales de Literatura Española Contemporánea*, n° 38 (1-2), 2013, p. 69-95.
- BARBARIN, Jacques y CHOLLET, Denis, “Jorge Semprun: rencontre avec un homme admirable”, *PCA Hebdo: Entracte*, Niza, 10-16/12/2004, p. 9-10.
- BENACH, Joan Anton, “Semprún exorciza sus demonios en *Gurs: una tragedia europea*”, *La Vanguardia*, 2/5/2004, p. 58.
- BERNINGER, Mark, *Neue Formen des Geschichtsdramas in Großbritannien und Irland seit 1970*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006.
- BRECHT, Bertolt, *La medida (o La decisión)*, in *Teatro completo* [1930], traducción de Die Massnahme de Miguel SÁENZ, Madrid, Cátedra, 2006, p. 491-514.
- BUSCH, Eva, *Und trotzdem. Eine Autobiographie*, Múnich, Albrecht Knaus, 1991.
- CÉSPEDES GALLEGO, Jaime, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Vol. II: Cine y teatro*, Berna, Peter Lang, 2015.
- , “Jorge Semprún, Brecht and Theater”, in O. FERRÁN y G. HERRMANN (eds.), *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 251-270.
- ETTE, Ottmar, “Campos, vivencias y convivencias: Emma Kann, Jorge Semprún y las literaturas sin residencia fija”, in Bernard SICOT (ed.), *La Littérature espagnole des camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*, Nanterre, Presses de l'Université Paris Nanterre, 2010, p. 503-530.
- FABRE, Émile C., *Les Clandestins de Dieu, C.I.M.A.D.E., 1939-1945* [1968], textos reunidos por J. MERLE D'AUBIGNÉ y V. MOUCHON, París, Fayard, 1989.
- GARCÍA-MANSO, Luisa, “Liminalidad y fantasmagoría en *Bleiche Mutter, zarte Schwester* o *Le Retour de Carola Neher* de Jorge Semprún”, in Mirjam LEUZINGER (ed.), *Jorge Semprún. Frontières/Fronteras*, Fráncfort del Meno, Narr Francke Attempto Verlag, 2018, p. 167-181.
- , “La escenificación de una memoria transnacional y multidireccional en *Gurs: una tragedia europea* (2004) de Jorge Semprún”, *Iberoromania*, n° 85, 2017, p. 33-46.
- , *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK, 2013.
- KIPPUR, Sara, “Les langues de la représentation théâtrale”, in Marc DAMBRE (ed.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre Mondiale*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 199-205.

- LAHARIE, Claude, *Le Camp de Gurs. 1939-1945. Un aspect méconnu de l'histoire du Béarn*, Biarritz, Société Atlantique d'Impression, 1985.
- LEUZINGER, Mirjam y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, "Jorge Semprún, escritor con vida e historia europeas, figura señera en las controversias político-culturales, ideológicas y literarias de su tiempo", *Iberoamericana*, n° 12 (45), 2012, p. 157-162.
- MARTIN, Carol, "Bodies of Evidence", *The Drama Review*, n° 50 (3), 2006, p. 8-15.
- MERLE D'AUBIGNÉ, Jeanne, "Déportations", in *Les Clandestins de Dieu, C.I.M.A.D.E., 1939-1945* [1968], textos reunidos por J. MERLE D'AUBIGNÉ y V. MOUCHON, ordenados por [el padre] Émile C. Fabre, Ginebra, Labor et Fides, 1989, p. 76-85.
- , "Gurs, la faim, l'attente", in *Les Clandestins de Dieu, C.I.M.A.D.E., 1939-1945* [1968], textos reunidos por J. MERLE D'AUBIGNÉ y V. MOUCHON, ordenados por [el padre] Émile C. Fabre, Ginebra, Labor et Fides, 1989, p. 61-75.
- NEUHOFER, Monika, "Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé". *Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann, 2006.
- NORA, Pierre, "Between Memory and History: *les lieux de mémoire*" [1984], traducción del francés al inglés de Marc ROUDEBUSH, *Representations*, n° 26, 1989, p. 7-24.
- PALMER, Richard H., *The Contemporary British History Play*, Londres, Greenwood Press, 1998.
- ROZÉ, Sylvie, "Entretien avec Jorge Semprun", in *Pièce (dé)montée. Gurs de Jorge Semprun*, mise en scène par Daniel Benoin, n° 11, marzo de 2006, p. 13-14.
- SEMPRÚN, Jorge, *Teatro completo*, M. AZNAR y F. NIETO (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2021.
- , *Gurs: une tragédie européenne. Mise en scène Daniel Benoin. Version Paris avril 06*, copia digital inédita del texto dramático, 2006.
- , "Estalinismo y fascismo", in *Pensar en Europa* [1986], Barcelona, Tusquets, 2006, p. 23-37.
- , "La experiencia del totalitarismo", in *Pensar en Europa* [1996], Barcelona, Tusquets, 2006, p. 181-188.
- , *Bleiche Mutter, zarte Schwester* [1998], traducción de *Le Retour de Carola Neher* de Hanns Zischler, *Speculum*, n° 68, 1999, p. 215-239.
- , *Le Retour de Carola Neher*, París, Gallimard, 1998.
- , *La escritura o la vida* [1994], traducción del francés de Thomas KAUF, Barcelona, Tusquets, 1995.
- SCHROEDER, Anne, „Gurs. Wo man singt“, *d'Lëtzebuurger Land*, 16/12/2004.
- YOUKER, Timothy, *Documentary Vanguard in Modern Theatre*, Londres y Nueva York, Routledge, 2108.