

# **Contra la desmemoria del totalitarismo y la tortura. Le retour de Carola Neher y Aquel domingo, de Jorge Semprún**

ILLESCAS, Raúl Marcelo / Universidad de Buenos Aires - illescas.r@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Carola Neher - Jorge Semprún - teatro - Totalitarismo - memoria

## **> Resumen**

Carola Neher (1900-1942) fue una reconocida actriz de la República de Weimar. Jorge Semprún conoce por azar, la vida de Carola a partir de lo cual, escribió el drama *Le retour de Carola Neher*, por un encargo del director Klaus Michael Grüber, en 1995.

La propuesta para esta presentación es estudiar la figura trágica de Neher no sólo como actriz sino también como sujeto político y establecer un diálogo entre la obra teatral y la novela *Quel beau dimanche!* (*Aquel domingo*, 1980), del propio Semprún. El trabajo comparatístico busca, a partir de algunos de los personajes presentes en ambas obras, recuperar la interrogación –siempre vigente– sobre el surgimiento del Nazismo, las políticas totalitarias y la implementación de la tortura. Además, si *Aquel domingo* reconfigura la ideología del autor, en *Le retour de Carola Neher*, el derrotero de la actriz es la confirmación de que el Lager y el Gulag fueron espacios de políticas totalitarias.

## **> Presentación**

Jorge Semprún conoció por azar, la vida de Carola Neher, una reconocida actriz de la República de Weimar, a partir de lo cual, escribió el drama *Le retour de Carola Neher*, por un encargo del director Klaus Michael Grüber, en 1995. En 1980, este autor había publicado la novela *Quel beau dimanche!*, traducida al español como *Aquel domingo*. Ambos textos permiten, a partir de algunos de los personajes, recuperar la interrogación –siempre vigente– sobre el surgimiento del Nazismo, las políticas totalitarias y la implementación de la tortura. En el caso de la obra teatral, se recupera la figura trágica de Neher, no sólo como actriz sino también como sujeto político y, en contrapunto con la novela, se reconfigura la

ideología del autor. Por último, el derrotero de la actriz es la confirmación de que el Lager y el Gulag<sup>1</sup> fueron espacios de políticas totalitarias.

Para introducirnos en el tema me interesa señalar dos datos. En primer lugar, si bien Semprún es reconocido como escritor, ensayista, guionista cinematográfico y político cuya preocupación primigenia es la memoria del Lager, ya en 1947, había escrito su primer texto dramático llamado *Solitude*,<sup>2</sup> sobre la que luego hace referencia en *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977).

En segundo lugar, es relevante considerar el modo en que Semprún supo de la vida de Neher. Ello lo explica en el Prefacio a la obra. Se podría decir, en el comienzo fueron dos iniciales. Semprún estaba escribiendo el guión para una película nunca realizada sobre Bertolt Brecht, en EEUU. En su investigación encontró un poema titulado: “Consejos a la actriz C.N.”. (Ello da cuenta la importancia de la actriz para el dramaturgo). La pesquisa continuó y se interesó por el recorrido vital de Carola Neher.

Neher nació en Munich en 1900 y fue una actriz de repertorio, cantante, modelo y deportista. Con solo veinte años debutó en el teatro Baden-Baden y más tarde, trabajó en diversos teatros, entre ellos, el Darmstadt, el Munich Kammerspiele y el Lobe-Theater Breslau. En 1925, se casó con el poeta Klabund –seudónimo de Alfred Henschke– e intervino en la obra de este: *Círculo de tiza*. Sin dudas, 1926 fue un año significativo para la actriz; viajó a Berlín para trabajar con Brecht en *La ópera de los tres centavos*, *Final feliz* y *Santa Juana de los mataderos*. En tanto y mientras Brecht la consolidó como su intérprete preferida, su marido moría prematuramente. En cine, se la recuerda en la comedia negra, dadaísta, titulada *Misterios en la barbería*, codirigida por Erich Engel y Brecht, en 1923. Luego, *Sensibilidad*, en 1930 y, un año después, fue Polly Peachum en la versión cinematográfica de *La ópera de los tres centavos*, dirigida por Georg W. Pabst.

Sin proponérselo, Neher –a través de sus diversas actividades– amplió las expectativas que se tenían para la mujer y, en ese gesto moderno, fue también, una mujer política, comprometida. En 1932, junto a su segundo marido, el militante comunista Anatol Becker, abandonaron Alemania ante el ascenso de Adolf Hitler al poder. El primer destino de la pareja fue Praga<sup>3</sup> y, luego, Moscú. En 1934, firmaron junto a una serie de intelectuales –entre los que se contaban Erwin Piscator y Heinrich Mann– un manifiesto contra la anexión de la rica región del Sarre por parte de la Alemania nazi. A todos les fue quitada la ciudadanía

---

<sup>1</sup> Como explica Anne Applebaum (2021, la palabra “Gulag” proviene del acrónimo Glávnoye Upravlenie Lagueréi (Dirección Principal de Campos); constituía la división de la seguridad del Estado que dirigía los campos de concentración soviéticos. Estaban diseminados en forma de “archipiélago” por todo el territorio de la URSS.

<sup>2</sup> Aunque no he tenido acceso, esta obra como toda la dramaturgia de Semprún acaban de ser traducidas en 2021. La edición al cuidado de Manuel Aznar Soler y Felipe Nieto, incluye y sitúa críticamente: *¡Libertad para los 34 de Barcelona!* (1952), *Gurs: una tragedia europea* (2004) y *Yo, Leonor, hija de Carl Marx* (c. 2000), y, además, las diversas adaptaciones de clásicos, que realizó.

<sup>3</sup> Me permito hacer una digresión para recordar –a partir de idénticas circunstancias– a Hedy Crilla (1898-1984). Esta actriz, directora y maestra abandonó Alemania en las mismas circunstancias que Carola Neher y también viajó a Viena pero, declarada la Segunda Guerra Mundial, decidió –afortunadamente– recalar en Buenos Aires.

alemana y Carola, que no poseía un pasaporte soviético, se convirtió en una apátrida. Sin dudas, este hecho, que la marca, establece un vínculo íntimo con Semprún, el sobreviviente, el rojo español en el exilio durante la dictadura franquista.

Durante ese tiempo, en la URSS y con el objetivo de consolidar el poder de Josef Stalin, se llevó a cabo la denominada Gran Purga, entre marzo de 1935 y mayo de 1939. Fueron años de represión y persecución políticas contra miembros del Partido Comunista Soviético y todos aquellos que eran sospechados de opositores.<sup>4</sup> En ese contexto de terror estatal, Neher y Becker fueron denunciados por el camarada y colega Gustav von Wangenheim<sup>5</sup> y acusados de trotskistas. Se inició así, el derrotero de Carola que, como miles de militantes, fueron deportados al Gulag o ejecutados. Este último fue el destino de Becker, fusilado en 1937. Mientras tanto, Carola fue arrestada, interrogada y torturada sin que sus verdugos lograran confesión alguna. En una situación similar, Semprún precisó su experiencia<sup>6</sup> y reflexionó en el ensayo *Ejercicios de supervivencia*: “[...] la experiencia de la tortura no es solamente, quizá ni siquiera principalmente, la del sufrimiento, la de la soledad abominable del sufrimiento. Es también sobre todo, sin duda, la de la fraternidad” (2016: 57).

Mediante la investigación realizada por su hijo Georg se conoció el último destino de Carola, la prisión de Oryol, una institución para disidentes políticos. Allí contrajo el tifus y el 26 de junio de 1942 falleció la detenida número 59.783.

A partir de estas referencias, Semprún escribió *Le retour de Carola Neher*. Desde el Prefacio y en varias de las diecinueve escenas, va desgranando la biografía de la actriz. Además de las implicancias que posee la obra, es decir, la condición emblemática de la actriz para evidenciar las acciones de los totalitarismos con dispositivos como el de la tortura y el aislamiento, hay otros elementos a destacar en la concreción de la misma, que señalaré brevemente. Para su estreno, *Le retour de Carola Neher* fue traducida al alemán como *Bleiche Mutter, zarte Schwester*, que remite parcialmente, a un verso del poema “Alemania 1933”, de Brecht (1973: 78-80).

En primer lugar, me referiré a la elección del espacio. Se estrenó el 14 julio 1995 durante el Festival de Arte de Weimar, en el cementerio de la ciudad. Para mayor precisión, en el cementerio militar soviético del parque del castillo de Belvedere. El mismo fue establecido en junio de 1945 como camposanto en honor a los muertos pertenecientes al Ejército rojo durante Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>4</sup> Según James Harris (2017), la Gran Purga fue producto de la construcción política conspirativa que la Cheká, el servicio de inteligencia soviético, cimentó mediante documentos y confesiones cuestionables. Mediante la percepción falaz de enemigos internos (conspiradores) y externos, en esos años se asesinaron a 750.000 personas y se deportaron, largamente, a más de un millón a los Gulag.

<sup>5</sup> Gustav von Wangenheim (1895-1975) fue un director y actor alemán que padeció el exilio. En Viena, creó y dirigió el cabaret Kolonne Links, espacio en el que trabajó Carola Neher.

<sup>6</sup> Fue detenido en Auxerre, en 1943. La Gestapo dirigida por el Dr. Haas, torturó al joven Jorge Semprún, cuyo nombre guerra era Gérard Sorel.

En principio, la fecha –14 de julio– tiene claras resonancias políticas. Asimismo, el espacio resulta simbólico porque está próximo a Buchenwald, campo de confinamiento en el que estuvo detenido Semprún. La elección del cementerio la realizó Grüber, de modo que cuando el autor recibió el encargo, reconoció familiar el lugar, con todas las connotaciones que el término posee. La importancia del espacio es explicada por la investigadora Luisa García Manso (2018), desde el concepto de liminalidad para pensar una serie de obras dramáticas españolas del siglo XX. Dicho concepto resulta productivo en la medida que nos sitúa en un umbral y, por tanto, en un espacio ambiguo, de pasaje. Como analiza García Manso, en el caso de Semprún y *Le retour de Carola Neher*, varios elementos coadyuvan para ello. El cementerio resulta liminal por la tensión entre realidad y ficción, entre pasado y presente. Por un lado, estamos en ese lugar mnemónico que señala la presencia del pasado a través de sus muertos. Por el otro, establece un vínculo con la literatura autobiográfica sempruniana. Es decir, *Le retour...* se convierte en otro eslabón en la producción del autor, para mantener viva la memoria del genocidio. De manera que Weimar sintetiza la cultura y la barbarie en Alemania, además, fue un reto para Semprún respecto de la estructura dramática de la obra, cuya escenografía estuvo a cargo del artista plástico Eduardo Arroyo.

En segundo lugar y para establecer una continuidad con el punto anterior, me referiré al elenco y la importancia que reviste en el texto. En principio, se observa que el autor desatiende las unidades clásicas del teatro, lo cual le permite, por un lado, poner en la misma escena a personajes históricos de diferentes épocas. Por ejemplo, Johann W. von Goethe y Léon Blum, el primer ministro francés, preso en Buchenwald, cuyas conversaciones incorporan el Tratado de Versalles, el ascenso del Nazismo y las figuras de Alfred Dreyfus y Molière en relación con la cuestión judía, como así también se colocan en perspectiva los totalitarismos.

La Russie, surtout quand elle se nomme Union Sovietique, n'est pas insignifiante!

Son action a infléchi le cours de l'Histoire, a transformé le monde... L'utopie mortifere du comunisme aura gouverné l'imaginaire de dizaines des millions de hommes... Ce n'est pas une question d'intelligence, c'est un besoin de reve! (Semprún, 1998: 36-37).

Por otro lado, los personajes reflexionan sobre política, filosofía y arte para explicitar que la barbarie no fue un gesto aislado. Así, en la inclusión y la puesta en tensión de determinados momentos de la historia y cultura alemanas, y en la elección de los personajes, se reconoce un procedimiento muy preciso en Semprún, que se lee en sus novelas sobre el Lager: la verdad del artificio. En *La escritura o la vida* (1995), lo explicita:

[...] me siento incapaz, hoy, de imaginar una estructura novelesca, en tercera persona. Ni siquiera deseo meterme por ese camino. Necesito pues un 'yo' de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción... (Semprún, 1995: 181-182).

Es decir, escribir y recordar no sólo historizando sino también a partir del procedimiento. Así, pone en juego las discontinuidades cronológicas y establece relaciones con personajes históricos y ficcionales. Contrariamente a lo imaginado, el personaje que articula el drama es El sobreviviente, quien sueña e imagina lo sucedido propiciando una trama de encuentros y diálogos. El cementerio es su último destino; como dice en la escena decimoprimeras: “C’est mon dernier jour... Il me faut convoquer tous mes fantômes!” (Semprún, 1998: 35).

En cuanto a El sobreviviente se podría considerar un personaje que remite a quienes eludieron la muerte y dieron testimonio del horror: Imre Kertész, Jean Améry o Primo Levi, entre otros. Sin embargo, este personaje cuya función es soñar y recordar lo sucedido, resulta ser el *alter ego* de Semprún, precisamente por el espacio de la representación –Buchenwald– y mediante las precisas referencias que señala este personaje sobre La comediante:

Je vous aime, ma soeur! J’ai patiemment cherché les traces de votre passage ici-bas... Vos photos dans les journaux des années 30, les articles sur vous, les textes de Klabund, [...] Vous étiez le vertige, l’invention de la vie, mais vos traces se perdaient en Union soviétique...

Puis, des années plus tard, des nouvelles de vous me sont parvenues, posthumes... [...]

Dans les prisons de Staline, vous étiez toujours aussi belle: une flamme de vie dans l’horreur de la Lubianka et des camps de transit... (Semprún, 1998: 32-33).

Además, y como se puede leer en la escena decimoséptima, El sobreviviente con conciencia de finitud y escepticismo, dice: “Il y a quelque temps. On m’a appris que j’étais le dernier survivant des camps... Après moi, personne ne se souviendra de l’odeur du fur crématoire. [...] Je suis revenu dans les parages de l’Ettersberg, pour mourir tranquille...” (Semprún, 1998: 54-55).

Así, El sobreviviente sueña no solo a la actriz sino también a Goethe, a León Blum, a los musulmanes y algunas otras figuras.<sup>7</sup> En relación con los musulmanes, El sobreviviente le explica a ella, en la escena decimoquinta: “Vous savez comment on les appelait dans les camps nazis, Carole? On les appelait les “musulmans”! Sans doute parce il’s étaient déjà au-delà de la vie, de la volonté de vivre [...] Qu’ils s’abandonnaient a leur destin fatal...” (Semprún, 1998: 46).

O como los caracterizó Primo Levi en *Los salvados y los hundidos* (1986), el musulmán es el verdadero y único testigo, es el “testigo integral” como lo define Giorgio Agamben (2002). Esta afirmación se sustenta en la idea de Primo Levi, de que el musulmán es el único que ha conocido la experiencia del horror hasta el final:

---

<sup>7</sup> Tal es el caso de Corona Schröter, una actriz contemporánea de Goethe, que permite incluir la tragedia *Ifigenia en Tauris* de este autor, y también, la voz de Zarah Leander. Esta actriz y cantante sueca tuvo notoriedad durante el Nazismo y como Semprún narra en *Aquel domingo*, se la escuchaba en Buchenwald, a través de los altoparlantes. En cuanto a la inclusión metateatral de la obra de Goethe no es casual; se estrenó en la corte de Weimar en 1779 y es un drama que precisa las ideas ilustradas de la época.

Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los 'musulmanes', los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción. Bajo otro cielo, y como superviviente de una esclavitud semejante y diversa (Levi, 2006: 542).

Sin embargo, Semprún está convencido de que el modo de evitar el “regreso de lo reprimido” es introducir el personaje de El joven musulmán, el único que no fue soñado por El sobreviviente y lo diferencia de los otros musulmanes. El sobreviviente retorna a la acepción primigenia del término. Como se lee en el *Diccionario de la Real Academia Española*: “Musulmán es la persona cuyo credo religioso es el Islam” (1992: 1421). Así busca borrar el epíteto propio del Lager, que lo concebía como una masa anónima sin dignidad y sin fuerzas. El musulmán era colocado en el umbral entre el hombre y el no-hombre o la mera máquina biológica. En tanto, el El joven musulmán es un devoto de la fe islámica y en ese contexto histórico, es una víctima más de la Guerra de Bosnia. Como afirma en la obra:

Je ne suis pas musulman comme eux, comme on était musulman dans les camps nazis, quand on était parvenu à ce point de faiblesse et de résignation qu'on se laissait couler dans le fleuve de la mort...Je ne suis vraiment musulman... (Semprún, 1998: 52).

Dicha situación lo convierte en testigo de esa reedición del horror en la ex-Yugoeslavia y en depositario de la memoria del cansado Sobreviviente. En la obra, éste aparece recostado sobre una de las tumbas. En la escena decimoséptima, El joven musulmán le pregunta:

–Qu'est-ce que je peux faire pour vous?

*Le Survivant, le regard longuement*

-Vous souvenir...

*Le jeune musulman réfléchit. Sans doute essaie-t-il de fixer dans sa mémoire tout ce dont il lui faudra se souvenir.* (Semprún, 1998: 55).

El otro dato que transparenta el vínculo entre el personaje de El sobreviviente y Semprún se verifica también, en la escena undécima, en el encuentro con Carola; el primero le hace saber que la conoció por el poema Brecht dedicado a ella. De modo que Carola Neher, soñada y reconocida por El sobreviviente, es un emblema o una metonimia del horror de los totalitarismos, el Mal absoluto.

Por último, me referiré brevemente al modo en que esta obra dialoga con la novela *Aquel domingo*. Al respecto, considero dos claves de lectura. La primera es la situación en el Lager y la segunda, la reflexión del narrador sobre su ideología. Se puede afirmar que tanto la vida concentracionaria y la reflexión en torno a la ideología configuran a *Aquel domingo* como un texto de quiebre en la literatura de Semprún. El título de la novela surge de un pretexto, una frase sin importancia, y genera en el protagonista una reflexión sobre su identidad política. ello se ilustra a partir de dos situaciones. La primera está vinculada a la inclusión de las figuras de Goethe y Eckermann y sus paseos por el bosque de Ettersberg.

Significativamente, estos escritores se reunían bajo un árbol –un haya– que en la construcción de campo de concentración de Buchenwald, quedó dentro de las instalaciones:

Veía, a pocas decenas de metros, al extremo de la explanada que se extendía ante nosotros, [...], el árbol de Goethe. O más propiamente, el tronco calcinado que quedaba. Porque aunque los SS lo habían salvado cuando construyeron Buchenwald, una bomba de fósforo americana lo había abrasado, durante los bombardeos de agosto de 1944. Decían que en el tronco del árbol habían estado las iniciales grabadas al cuchillo de Goethe y de Eckermann. No lo pongo en duda. (Semprún, 1980: 124).

Además, en la novela, Semprún incluye sus conversaciones con León Blum. Como se analizó, estas figuras son personajes soñados en la obra por El sobreviviente. En ambos textos, la inclusión –que supone una historización e ilustración sobre la evolución de la humanidad, léase, Alemania– busca provocar desconcierto, incredulidad y sacudir al espectador o al lector, al colocar en tensión dos realidades. La de las reuniones de Goethe, en el pasado y, luego, el presente de Buchenwald. O especialmente, observar el bosque de Ettersberg como la imagen de la cultura europea ilustrada de los siglos XVIII y XIX lindante con Buchenwald, *locus* para la instrumentalización del horror.

La segunda situación se reconoce –precisamente– a partir de la reflexión sobre el Lager, el cual establece un punto de contacto con lo ideológico. El narrador traza un *continuum* entre Buchenwald y el Gulag. Y aunque la relación excede los límites de esta presentación, la visibilidad que el narrador le otorga al Gulag es la certeza de la desilusión política de Semprún. Así, se observa una lectura concentracionaria doble: la del Nazismo en la que está inmerso Semprún y la Estalinista, que es producto de la lectura de la novela *Un día en la vida de Iván Denisovich* (1970), de Alexander Soljenitzin, un texto publicado en Occidente en 1962. Sin dudas, el horror del Gulag se explicita en la inclusión en la novela de *Relatos de Kolymá* (1997), de Varlam Shalamov. Estos dan cuenta de la estancia del autor durante catorce años en Siberia.

De manera que Semprún en *Aquel domingo*, expone su decepción como militante. En la relación que construye entre Buchenwald y el Gulag, corroborando similitudes puede leerse además de la continuidad, una espantosa especularidad. En la novela, Semprún ya no es el joven militante comunista que escribió en ocasión de la muerte de Stalin. Cito un fragmento:

Se nos ha muerto el padre, el camarada  
Se nos ha muerto el Jefe y el Maestro  
Capitán de los Pueblos, Arquitecto  
del comunismo en obras gigantescas.  
Se nos ha muerto. Ha muerto. No hay palabras  
Redoblen los tambores del silencio.  
Se nos ha muerto Stalin, camaradas.

Apretemos las filas en silencio. (Semprún, 1977: 146-147).

La especularidad señalada entre los espacios concentracionarios de Buchenwald y el Gulag queda demostrada cuando Semprún conoce la vida de Carola Neher en la que se reconoce hermanado.

### > ***A modo de conclusión***

Para finalizar, este encuentro impensado entre Semprún y Neher mantiene el hilo de memoria, señalando lo abominable de cualquier forma de tortura con independencia de la ideología. De este modo se comprueba que Jorge Semprún, detenido 44.904 y sobreviviente, persistió en esa acción de ejercicio de memoria, recuperando la de Carola Neher, detenida 59.783 en el Gulag.

Para quienes no tuvimos la posibilidad de ver la representación, podemos leer *Le retour de Carola Neher* como una meditación sobre el Mal absoluto y contra las decisiones y acciones de la muerte masificada de los totalitarismos. Estas que, en términos de pasado, Semprún rememora en Buchenwald, refiere en el Gulag y advierte que, en el presente de la escritura del texto, esas prácticas ominosas se reproducían en las masacres en Ruanda, en Guantánamo, en Kosovo. Leído de esta forma, se intenta evitar el adormecimiento y la simplificación de lo sucedido.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2010) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia, Pre-Textos.
- Applebaum, A. (2021). *Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos*. Barcelona, Debate.
- Brecht, B. (1973). "Alemania 1933". En *Poemas y canciones*. Madrid, Alianza.
- García-Manso, L. (2018). "Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, ISSN (digital): 2254-9307. España.
- Harris, J. (2017). *El gran miedo. Una nueva interpretación del terror en la revolución rusa*. Barcelona, Crítica.
- Levi, P. (2006). *Los salvados y los hundidos*. En *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona, El Aleph.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española* (Tomo II). Madrid, Espasa-Calpe.
- Semprún, J. (1980). *Aquel domingo*. Barcelona, Planeta.
- (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*, pp. 146-147. Barcelona, Planeta.
- (2016). *Ejercicios de supervivencia*. Barcelona, Tusquets.
- (1998). *Le retour de Carole Neher*. París, Gallimard.
- (2021) *Teatro completo*. (Edición de Manuel Aznar Soler, Felipe Nieto). Sevilla, Renacimiento.
- Shalamov, V. (1997) *Relatos de Kolymá*. Barcelona, Mondadori.
- Solyenitzin, A. (1970). *Un día en la vida de Iván Denisovich*. Barcelona. Herder.