

UNIVERSITAT JAUME I
Departamento de Filosofía y Sociología
Area de Comunicación Audiovisual y Publicidad

TESIS DOCTORAL

**El testimonio literario de Max Aub
sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)**

Eloísa Nos Aldás

Director de tesis:
Vicente J. Benet Ferrando

Castellón, 9 de enero de 2001

*A mi prima Ale,
en su recuerdo.*

Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la financiación de la Generalitat Valenciana a través de una beca FPI y del proyecto de investigación Fundación Caja Castellón-Bancaja / UJI (P1A99-24) “La cultura del exilio: el caso de Max Aub en Francia (1939-1942)”.

Agradecimientos

Tras la realización de esta investigación, no tengo más que palabras de agradecimiento para un gran número de instituciones y personas que me han prestado su ayuda, de muy distintos talantes, para lograr mis objetivos. En general, para todas aquellas personas, aunque no vean sus nombres reflejados en estas páginas, que se han interesado por mi investigación y cuyas observaciones y comentarios me han llevado a descubrir nuevas posibilidades, y a tantos amigos que han compartido este largo camino. Para la Generalitat Valenciana por lo que su financiación a través de una beca de investigación FPI me ha facilitado las cosas, y para la Fundación Max Aub de Segorbe, en la persona de su director, Miguel Ángel González Sanchís, y de M^aJosé Calpe, archivera. He de dar las gracias también a Patxi Guerrero, por su ayuda en los difíciles comienzos, y agradecer sinceramente la atención y la amistad de los investigadores expertos en Max Aub que me dieron la bienvenida en su círculo maxaubiano: a Ignacio Soldevila, por lo mucho que ha aportado al conocimiento de la obra de Aub y por atender mis dudas de urgencia ya desde que tuve que defender mi proyecto de investigación; a Gerard Malgat, por los ratos pasados descifrando la escritura de Aub y sus sugerencias; a Francisco Caudet, por sus indicaciones y simpatía; a José Luis Morro, quien me ayudó a dar mis primeros pasos en el confuso terreno del exilio en Francia y ha estado a mi lado incansablemente en la localización de documentación y verificación de datos; y fundamentalmente a Manuel Aznar, profesor y amigo, por su inestimable apoyo y ayuda. A Alicia Alted por ayudarme con la metodología de la historiografía y de las fuentes orales. A los amigos del GEXEL. A la Dra. Martha Vernier por su ayuda en el Colegio de México, y a la gente del Ateneo Español. A Dolores Fernández por sus recomendaciones, que hicieron fácil mi estancia en México, y a D^a Consuelo Oteiza y su gente, y a Amir y Fahra por ser mi familia tan

lejos de casa. A Flo Martin, a Jose, a Gemma y a Irene por ayudarme con los testimonios en francés y en alemán, y a Isabel por trabajar conmigo en el tratamiento digital de los textos del segundo apéndice. A Lluís Meseguer por su interés. A mis compañer@s de la UJI, tanto del Departamento de Traducción y Comunicación como del Area de Comunicación Audiovisual y Publicidad, que han seguido la evolución de este trabajo con interés y me han apoyado, y en concreto a Esther Monzó por estar siempre ahí. A José Luis Aguirre por sus consejos. A Vicente Sánchez Biosca por la confianza que depositó en mí y lo mucho que de él he aprendido, así como a los compañeros del grupo de investigación “El cuerpo y su representación audiovisual”, cuyos debates están en la base de este trabajo. A todos los colaboradores de la Cátedra UNESCO de Filosofía para la Paz que me han respaldado en este trabajo y ayudado en todo lo posible. A Javi, que me ha aguantado en los buenos y malos momentos, siempre animándome a seguir adelante y facilitándome las cosas. A mis padres, familiares y amig@s que siempre han estado a mi lado, incluso estando al otro lado del Atlántico, por los momentos que este trabajo me ha impedido compartir con ellos. A Vicent Martínez Guzmán, amigo y maestro de principio a fin y que tantas veces me ha facilitado el centrarme en esta investigación. Y, en especial, a Vicente Benet, por el interés e ilusión que ha puesto en nuestro proyecto, sus observaciones siempre reveladoras, su seguimiento y apoyo constantes y su amistad.

Tabla de contenidos

| | |
|---|-----------|
| AGRADECIMIENTOS..... | 3 |
| TABLA DE CONTENIDOS | 6 |
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| PARTE I..... | 19 |
| CAPÍTULO 1: POSICIONAMIENTO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: TESTIMONIO LITERARIO, NARRACIÓN E HISTORIOGRAFÍA | 20 |
| 1.1. LA LITERATURA COMO PROBLEMA SOCIAL Y ÉTICO | 20 |
| 1.2. CLAVES DE NUESTRO ACERCAMIENTO CRÍTICO: COMPARATISMO E INTERCULTURALIDAD | 21 |
| 1.3. PLANTEAMIENTO DE LOS OBJETIVOS DEL ESTUDIO | 23 |
| 1.3.1. <i>Concepto de literatura testimonial del exilio concentracionario</i> | 24 |
| 1.3.1.1. Un exilio concentracionario | 24 |
| 1.3.1.1.1. Justificación de la conexión con la tradición concentracionaria | 25 |
| 1.3.1.2. Definición de la literatura testimonial..... | 27 |
| 1.3.1.2.1. Testimonio e historia | 28 |
| 1.3.1.2.2. El sujeto-histórico..... | 30 |
| 1.3.1.2.2.1. Testimonio y autobiografía | 30 |
| 1.3.1.2.3. El carácter de memoria | 32 |
| 1.3.2. <i>La enunciación del testimonio</i> | 32 |
| 1.4. LA CONFIGURACIÓN DEL RELATO DE LA EXPERIENCIA | 33 |
| CAPÍTULO 2: LA RETÓRICA DE LA LITERATURA TESTIMONIAL DEL EXILIO CONCENTRACIONARIO | 37 |
| 2.1. UNA ENUNCIACIÓN DETERMINADA POR EL REFERENTE | 37 |
| 2.2. EL PROBLEMA DE LA INDECIBILIDAD | 38 |
| 2.3. SUPERACIÓN DE LAS BARRERAS DE LA EXPERIENCIA A TRAVÉS DE LA ENUNCIACIÓN..... | 39 |
| 2.3.1. <i>Testimonio verídico</i> | 39 |
| 2.3.2. <i>Testimonio honesto</i> | 40 |
| 2.3.3. <i>Activar la comprensión y el recuerdo</i> | 41 |
| 2.4. PROBLEMAS DE DISTANCIA | 43 |
| 2.4.1. <i>La literatura testimonial como re-presentación</i> | 43 |
| 2.4.2. <i>Las limitaciones de la memoria</i> | 46 |
| 2.4.2.1. Construcción social..... | 47 |
| 2.4.2.2. Selección..... | 48 |
| 2.4.2.3. Circunstancias de la enunciación | 49 |
| 2.4.2.3.1. Características del sujeto enunciator..... | 49 |
| 2.4.2.3.2. Campos versus exilio: hipótesis de trabajo | 50 |
| 2.4.2.3.2.1. ¿Influencia del exilio? | 51 |
| 2.4.2.3.2.2. ¿Entre alambradas? | 52 |
| 2.4.2.3.2.3. Exilio y peregrinación | 53 |
| 2.4.2.4. El recorrido de la memoria | 54 |
| 2.4.2.4.1. Apunte metodológico | 54 |
| 2.4.3. <i>La mediación del discurso literario</i> | 55 |
| 2.4.3.1. <i>La concordancia discordante</i> | 56 |
| 2.4.3.2. <i>La síntesis de lo heterogéneo</i> | 56 |
| 2.4.4. <i>La mediación del sujeto-histórico</i> | 57 |
| 2.4.4.1. Problemas de autoridad..... | 58 |
| 2.4.4.2. La fiabilidad..... | 59 |
| 2.5. ESTRATEGIAS DE ENUNCIACIÓN..... | 60 |
| 2.5.1. <i>¿Discurso histórico o memoria ficcionalizada?</i> | 60 |
| 2.5.1.1. Claves en la redefinición del discurso histórico..... | 61 |
| 2.5.1.2. Rasgos de la memoria a imitar | 64 |
| 2.5.1.3. Estrategias de incorporación de la memoria | 65 |
| 2.5.1.3.1. Los relatos de vida y sus formas discursivas | 65 |
| 2.5.1.3.2. El tiempo | 67 |
| 2.5.2. <i>El personalismo</i> | 68 |
| 2.5.2.1. Apunte metodológico..... | 70 |

| | |
|--|------------|
| 2.5.3. Doble marco narrativo | 71 |
| 2.5.4. Formas de presentación del discurso | 72 |
| 2.5.5. Polifonía y dialogismo | 72 |
| 2.5.6. La oralidad | 74 |
| 2.5.7. La ironía | 75 |
| 2.5.8. Plural colectivo..... | 77 |
| 2.5.9. Narración iterativa: la presencia del eco | 77 |
| 2.5.10. La desfamiliarización..... | 78 |
| 2.6. ENUNCIACIÓN E INTERPRETACIÓN | 78 |
| 2.6.1. El tratamiento del tiempo..... | 78 |
| 2.6.2. Espacio | 80 |
| 2.6.3. Otras intenciones | 80 |
| 2.6.4. Apunte metodológico: La poética de los testigos..... | 81 |
| PARTE II..... | 83 |
| CAPÍTULO 3: LA EXPERIENCIA CONCENTRACIONARIA DE AUB EN FRANCIA..... | 84 |
| 3.1. PRESENTACIÓN CRÍTICA | 84 |
| 3.1.1. El estudio del laberinto francés (1939-1942) | 84 |
| 3.1.1.1. Aportaciones previas..... | 86 |
| 3.1.1.2. Nuestra investigación..... | 88 |
| 3.2. MAX AUB: UN PRIMER EXILIO ENTRE ALAMBRADAS | 90 |
| 3.2.1. El éxodo | 91 |
| 3.2.2. París..... | 93 |
| 3.2.3. Primera detención: La Prefectura, Roland Garros y Vernet..... | 94 |
| 3.2.3.1. Vernet, campo de concentración | 95 |
| 3.2.3.1.1. El aspecto intercultural..... | 97 |
| 3.2.3.2. Max Aub en Vernet..... | 98 |
| 3.2.4. La primera salida: Marsella | 100 |
| 3.2.5. La segunda y tercera detención: la cárcel de Niza, Vernet y Djelfa..... | 101 |
| 3.2.5.1. Djelfa, campo de concentración..... | 105 |
| 3.2.6. Pasajes finales de esta experiencia..... | 109 |
| CAPÍTULO 4: EL TESTIMONIO DE AUB SOBRE SU EXILIO EN FRANCIA. PRESENTACIÓN CRÍTICA DEL CORPUS..... | 112 |
| 4.1. PRESENTACIÓN CRÍTICA DEL TESTIMONIO EN LA OBRA DE AUB..... | 112 |
| 4.1.1. La obra de Aub dentro de su tradición crítica | 113 |
| 4.1.1.1. La preocupación social | 114 |
| 4.1.1.2. La escritura en relación a la experiencia de los campos..... | 115 |
| 4.2. EVOLUCIÓN DE SU OBRA..... | 116 |
| 4.3. LA POÉTICA DE MAX AUB | 123 |
| 4.3.1. Debate en torno al “compromiso” | 124 |
| 4.3.2. El papel social de la literatura | 126 |
| 4.3.3. La escritura: del enfoque social y el realismo al testimonio | 128 |
| 4.3.4. Poética de su proyecto testimonial | 130 |
| 4.3.4.1. La retórica de su testimonio de los campos..... | 132 |
| 4.4. LA OBRA TESTIMONIAL DE AUB EN TORNO A LA EXPERIENCIA EN FRANCIA 1939-1942 | 134 |
| 4.4.1. Textos escritos en Francia sobre otras temáticas..... | 134 |
| 4.4.2. Ficciones surgidas de su experiencia | 136 |
| 4.4.3. Su producción testimonial sobre su experiencia en Francia | 137 |
| 4.4.3.1. Testimonios literarios | 137 |
| 4.4.3.1.1. Testimonios literarios inéditos..... | 143 |
| 4.4.3.2. Otros testimonios | 144 |
| 4.5. PRESENTACIÓN CRÍTICA DEL CORPUS ESCOGIDO PARA ESTA INVESTIGACIÓN | 148 |
| 4.5.1. Criterios de selección | 149 |
| 4.5.2. Corpus seleccionado..... | 151 |
| 4.5.2.1. Estructuración según el recorrido de la memoria..... | 161 |

**CAPÍTULO 5: EL TESTIMONIO LITERARIO DE MAX AUB SOBRE SU EXILIO
CONCENTRACIONARIO EN FRANCIA: DE LA EXPERIENCIA AL TEXTO. DISCUSIÓN
DEL CORPUS COMO MEMORIA Y TESTIMONIO..... 164**

| | |
|---|-----|
| 5.1. VERACIDAD, HONESTIDAD Y ACTIVACIÓN DE LA COMPRENSIÓN Y EL RECUERDO | 164 |
| 5.1.1. <i>La transparencia de la escritura</i> | 164 |
| 5.1.2. <i>La toma de notas</i> | 167 |
| 5.1.3. <i>Entre el discurso de la historia y la memoria ficcionalizada</i> | 170 |
| 5.1.3.1. Estrategias discursivas | 175 |
| 5.1.3.1.1. El diálogo | 176 |
| 5.1.3.1.2. El protagonista y los personajes | 177 |
| 5.2. EL DISTANCIAMIENTO DE LA AUTOBIOGRAFÍA..... | 179 |
| 5.2.1. <i>Estructuras de enunciación</i> | 183 |
| 5.2.1.1. Testimonios escritos en los campos: narraciones subordinadas | 183 |
| 5.2.1.1.1. Actos de habla y focalización | 184 |
| 5.2.1.1.2. Técnica cinematográfica..... | 186 |
| 5.2.1.1.3. Identificación con la experiencia | 188 |
| 5.2.1.1.4. Problemas de fiabilidad | 189 |
| 5.2.1.1.5. Excepciones del modelo en poesía | 190 |
| 5.2.1.2. Segundo grupo: <i>Campo francés y Morir por Cerrar los Ojos</i> | 191 |
| 5.2.1.3. Testimonios escritos en México..... | 192 |
| 5.2.1.3.1. Voz narrativa: entre el periodismo y la ficción..... | 194 |
| 5.2.1.3.2. Transformaciones de la voz narrativa en la ficción | 195 |
| 5.2.1.3.3. Técnica cinematográfica: visualidad | 196 |
| 5.2.1.3.4. Ampliación de los personajes | 198 |
| 5.2.1.4. <i>El limpiabotas del Padre Eterno</i> : continúa la escritura..... | 199 |
| 5.2.1.5. Un nuevo modelo de distanciamiento: <i>Manuscrito Cuervo</i> | 200 |
| 5.2.1.6. Metarreflexión del yo de ficción | 203 |
| 5.2.1.7. Ausencia total del yo autobiográfico..... | 203 |
| 5.3. LA INDECIBILIDAD Y EL TESTIMONIO LITERARIO DE AUB | 204 |
| 5.3.1. <i>Imposibilidad de novelizar su experiencia en los campos</i> | 204 |
| 5.3.2. <i>Fragmentariedad e indecibilidad</i> | 208 |
| 5.3.3. <i>Evolución en la elección de contenidos</i> | 210 |
| 5.3.4. <i>Distancia y perspectiva</i> | 212 |
| 5.3.5. <i>Dolor y crudeza. Entrada de lo grotesco</i> | 215 |
| 5.3.6. <i>Configuración de la intensidad de la experiencia</i> | 220 |
| 5.3.7. <i>Barreras frente al horror</i> | 225 |
| 5.3.8. <i>La vivencia del tiempo</i> | 230 |
| 5.3.8.1. Percepción fenomenológica | 230 |
| 5.3.8.1.1. Edad de la experiencia..... | 232 |
| 5.3.8.2. Indeterminación | 233 |
| 5.3.8.3. Parámetros temporales de narración | 237 |
| 5.3.9. <i>Experimentación discursiva</i> | 239 |
| 5.3.9.1. La voz del otro y el plural colectivo..... | 239 |
| 5.3.9.1.1. Una experiencia colectiva..... | 240 |
| 5.3.9.2. La autoridad de los que no volvieron..... | 241 |
| 5.3.9.2.1. Interpretación de la experiencia..... | 243 |
| 5.3.9.2.1.1. Laberinto sin salida | 243 |
| 5.3.9.2.1.2. Mundo aparte | 244 |
| 5.3.9.3. La repetición | 245 |
| 5.3.9.3.1. Repetición de un tema en diferentes relatos | 245 |
| 5.3.9.3.2. Repetición y narración iterativa en los relatos | 249 |
| 5.3.9.4. Condición de testigo como estrategia retórica | 250 |
| 5.3.9.4.1. Énfasis en el carácter de testimonio..... | 253 |
| 5.3.9.5. Configuración de la amplitud de la experiencia..... | 255 |
| 5.3.9.5.1. Imágenes..... | 256 |
| 5.3.9.5.2. Contrastes | 259 |
| 5.3.9.6. La desfamiliarización..... | 260 |
| 5.3.10. <i>La reflexión sobre la indecibilidad</i> | 263 |
| 5.4. LA ACTITUD DEL ESCRITOR-TESTIGO FRENTE A SU EXPERIENCIA Y SU TESTIMONIO..... | 268 |
| 5.4.1. <i>Modalidad</i> | 268 |
| 5.4.2. <i>El lugar del narrador: deícticos y tiempos verbales</i> | 269 |
| 5.4.3. <i>La atemporalidad</i> | 280 |
| 5.4.3.1. Testimonio <i>in medias res</i> | 283 |

| | |
|--|------------|
| 5.5. OTRAS OBSERVACIONES SOBRE EL RECORRIDO DE LA MEMORIA EN EL TESTIMONIO DE AUB | 284 |
| 5.5.1. <i>Las ideas del escritor</i> | 284 |
| 5.5.2. <i>Crítica y juicios de valor</i> | 289 |
| 5.5.2.1. <i>La ironía</i> | 292 |
| 5.5.3. <i>Flexibilidad el testimonio</i> | 293 |
| 5.5.4. <i>De la experiencia a su recuerdo</i> | 296 |
| CAPÍTULO 6: OTROS PROYECTOS DE TESTIMONIO Y RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN EL MARCO INTERCULTURAL DE LOS CAMPOS DE FRANCIA | 298 |
| 6.1. EL TESTIMONIO INTERCULTURAL SOBRE LOS CAMPOS DE FRANCIA | 299 |
| 6.2. AUTENTICIDAD, HONESTIDAD Y ACTIVACIÓN DE LA COMPRESIÓN Y LA MEMORIA | 303 |
| 6.2.1. <i>La autobiografía</i> | 303 |
| 6.2.2. <i>Problemas de fiabilidad</i> | 305 |
| 6.2.3. <i>Construcción de una verdad representativa</i> | 308 |
| 6.2.4. <i>Autenticidad, honestidad y cercanía: fórmulas narrativas</i> | 309 |
| 6.2.4.1. <i>Las posibilidades del tiempo</i> | 309 |
| 6.2.4.2. <i>Referencia a fuentes</i> | 310 |
| 6.2.4.2.1. <i>La autoridad del testigo</i> | 310 |
| 6.2.4.3. <i>El problema del privilegio</i> | 311 |
| 6.2.4.4. <i>Acercamiento a la historia y a la memoria. Temporalidad</i> | 313 |
| 6.2.4.5. <i>Marca de los conocimientos ajenos a la experiencia del campo</i> | 316 |
| 6.2.4.6. <i>Acercamiento a la experiencia a través del lenguaje</i> | 318 |
| 6.3. LA INDECIBILIDAD | 325 |
| 6.3.1. <i>Alusiones a la indecibilidad</i> | 327 |
| 6.3.2. <i>La indecibilidad y la experiencia del tiempo</i> | 328 |
| 6.3.3. <i>La pregunta sobre el encierro</i> | 330 |
| 6.3.4. <i>Rasgos discursivos</i> | 331 |
| 6.3.4.1. <i>Cambio de perspectiva: el plural colectivo</i> | 331 |
| 6.3.4.2. <i>El detalle</i> | 332 |
| 6.3.4.3. <i>La deshumanización</i> | 332 |
| 6.3.5. <i>La escritura como resistencia</i> | 336 |
| 6.4. LA ACTITUD DEL ESCRITOR-TESTIGO FRENTE A SU EXPERIENCIA Y SU TESTIMONIO: | 337 |
| 6.4.1. <i>El lugar del narrador</i> | 337 |
| 6.4.2. <i>La elección de situaciones</i> | 338 |
| 6.4.3. <i>Experiencias del pasado</i> | 339 |
| 6.4.4. <i>¿Testimonios del exilio concentracionario?</i> | 340 |
| 6.5. EL RECORRIDO DE LA MEMORIA | 342 |
| 6.5.1. <i>Las características del sujeto-enunciador</i> | 345 |
| 6.5.2. <i>Evolución de los contenidos</i> | 346 |
| PARTE III | 348 |
| CONCLUSIONES GENERALES | 349 |
| INTERPRETACIÓN DE NUESTRAS CONCLUSIONES DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS INVESTIGACIONES PARA LA PAZ. LA APORTACIÓN DE MAX AUB | 363 |
| 1. INTRODUCCIÓN | 363 |
| 1.1. <i>Estudios e Investigaciones para la Paz</i> | 363 |
| 1.2. <i>Cruce entre nuestro estudio y las Investigaciones para la Paz. Objetivos</i> | 365 |
| 2. GIRO EPISTEMOLÓGICO EN LA LITERATURA | 366 |
| 2.1. <i>Hacia la comprensión y la memoria</i> | 369 |
| 2.2. <i>Recuperación de la paz en los campos</i> | 373 |
| 3. CONCLUSIÓN | 376 |
| APÉNDICE 1: VARIANTES TEXTUALES EN EL CORPUS TRABAJADO | 379 |
| APÉNDICE 2: TESTIMONIOS LOCALIZADOS EN LA INVESTIGACIÓN | 399 |
| OBRAS CITADAS | 427 |
| OBRAS CONSULTADAS | 441 |

Introducción

Esta tesis doctoral tiene como objetivo vertebrador el estudio en profundidad del testimonio literario escrito por Max Aub sobre su experiencia en los campos de concentración de Francia entre 1940 y 1942. Sin perder de vista el exilio republicano español como experiencia que se encuentra en la base de este testimonio, el posicionamiento teórico del que partimos articula, desde la Literatura Comparada, la tradición que se ha encargado de la obra de este autor. Nos acercamos por tanto a esta obra como modelo de memoria de una experiencia histórica concreta de significación universal e intercultural dejada a través de la literatura, por lo que ampliamos nuestras conclusiones con otros testimonios similares. En otras palabras, nos acercamos a la obra del autor desde la tradición de la literatura concentracionaria, aunque en un marco particular como es el exilio.

Nuestra metodología se centra en la escritura, yendo de la experiencia a su configuración, explorando las estrategias discursivas de la ficción movilizadas por esta literatura. Partimos de su carácter testimonial como narración de unos hechos reales vividos por el propio sujeto-histórico que los relata. Por esta razón, nuestra aproximación desborda los límites de un estudio literario en sentido estricto, al reconocer las implicaciones sociales y morales de una literatura que presenta acontecimientos históricos con una marcada carga ética, por caracterizarlos la injusticia y la violencia. De ahí nuestra posición comparatista y en consecuencia interdisciplinar, que no descarta la incorporación de otras metodologías y consideraciones procedentes de los estudios más recientes de la historiografía o la filosofía. Pero siempre teniendo como punto de partida y de llegada la escritura. Tan solo ampliaremos nuestro acercamiento a un plano más pragmático en la última parte de la tesis, al interpretar las conclusiones alcanzadas en nuestro análisis discursivo desde las Investigaciones para la

Paz.

Respecto a la estructura de este estudio, desarrollamos tres partes diferenciadas. Una primera, introductoria, que engloba los dos primeros capítulos, que presentan los planteamientos teóricos y metodológicos desde los que construimos nuestra investigación. El primero define las consideraciones más teóricas respecto a nuestro posicionamiento frente a la literatura en general y su enunciación en concreto, mientras que en el segundo desarrollamos el armazón teórico que estructura los conceptos y planteamientos desde los que abordamos el análisis del corpus seleccionado. La segunda parte consta de los cuatro capítulos centrales. En el tercer capítulo describimos la experiencia concreta que vivió el autor como tema trabajado por sus testimonios y las circunstancias que determinan su narración, para en el cuarto presentar en detalle la obra testimonial de Aub sobre dicha experiencia y seleccionar los textos en los que nos centramos. El quinto capítulo es nuestro análisis discursivo sobre la escritura de Aub, que en el sexto cruzamos con otros testimonios interculturales para ampliar nuestra perspectiva sobre su obra. Finalmente, en una tercera parte incorporamos las conclusiones del trabajo en cuatro grupos diferenciados. En primer lugar elaboramos las conclusiones generales alcanzadas tras el desarrollo de la interpretación de la escritura de los textos, para luego pasar en segundo punto a unas reflexiones epistemológicas en busca de la recuperación del proyecto testimonial de Aub desde las incipientes Investigaciones para la Paz, para resumir así sus propuestas éticas para una transformación social. También incorporamos en esta parte dos apéndices que completan los resultados de este estudio: el primero con las conclusiones, desde una perspectiva más filológica, de las variantes entre diferentes versiones de los testimonios manejados en el corpus, resultado de nuestra discusión sobre la fijación textual, y el segundo con los textos literarios inéditos localizados.

Este trabajo, redactado entre Castellón, Washington y México, es el resultado de un largo proceso de investigación que se ha ido redefiniendo. Despertó nuestro interés por la figura de Aub la calidad y extensión de una obra apenas conocida en el momento en que iniciábamos nuestra investigación en 1996, y todavía en parte por descubrir. Sin embargo, de forma simultánea al avance de nuestro trabajo, hemos visto importantes evoluciones en la difusión y estudio de la obra de este autor, principalmente por medio de la labor de la Fundación Max Aub de Segorbe, fundada en 1997, y que ya desde 1991 funcionaba como Archivo-Biblioteca Max Aub dependiendo del Ayuntamiento de dicha localidad, y la línea de trabajo impulsada por el Grupo de Estudios sobre el Exilio Literario Español (GEXEL), constituido en 1993, y que ha organizado diferentes seminarios sobre el tema desde 1995 y coordinado el Congreso Global “Sesenta Años Después” en 1999.

Es precisamente en este camino en el que iniciamos nuestro acercamiento a la obra de Aub, desde el convencimiento de que como testimonio de dicho exilio y el silencio impuesto sobre su realidad, había que rescatar sus relatos sobre su vivencia de un momento clave de la Historia de España y de su Literatura. En referencia a este último aspecto, el descubrimiento de la extensa obra de los exiliados españoles, y la particularidad e interés de sus escrituras, marcadas por una conciencia histórica y social ajena a la realidad española actual, nos desveló la parcialidad de una educación recibida en una etapa democrática que todavía tiene un largo camino que recorrer para restablecer por completo el diálogo con una parte de su cultura desplazada.

No obstante, a medida que avanzamos en nuestra aproximación a esta obra desarrollando a su vez nuestra formación en el campo de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, descubrimos que la mejor forma de legitimar la obra de Aub era trascender el marco de la crítica del exilio y restablecerlo, sin ningún tipo de

limitaciones o parcialismos ideológicos, como obra de un escritor español que escribió sobre una experiencia que también recogieron otros muchos autores desbancados por otros exilios pero recuperados para la historia de la literatura de sus culturas de origen o de acogida. Ampliamos así nuestro proyecto de la recuperación de la escritura y la realidad del exilio para nuestra cultura, a la recuperación de las cicatrices de la historia y sus conflictos en las narraciones literarias, escogiendo la riqueza del testimonio literario de este autor como objeto de estudio. Pero en concreto nuestro campo de trabajo lo restringimos a los campos de concentración por ser la faceta sobre Aub que más incógnitas presentaba todavía, al tiempo que constituían la auténtica particularidad de la experiencia en Francia. Además, comprobamos que el hecho de que en Francia se establecieran auténticos campos de concentración, a parte de los campos de “acogida” o internamiento, cuyas crudas realidades a menudo se desconocen también, nos convenció de la necesidad de rescatar a través de la escritura ese fragmento de la Historia de la Humanidad. Dentro de la temática escogida, y debido a la abundancia de textos relacionados con la misma, concretamos un corpus representativo que nos permitiera elaborar conclusiones significativas sobre la escritura de los campos.

Nuestro interés en cómo la experiencia entra en el texto y trata de cobrar vida a través del mismo hacía fundamental el conocimiento a fondo de las vivencias del autor y de su proceso de elaboración de las mismas a través de la escritura: los diferentes borradores y pruebas, sus estrategias de redacción, el grado de conclusión alcanzada y aquellos que se publican y aquellos que no. Para ello el trabajo más importante fue la localización de las anotaciones tomadas por el autor en los campos, algo posible gracias a la recopilación de fondos del Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe, que posee también los Fondos de la Diputación de Valencia, entre los que se encuentran estos materiales. Sin embargo la labor fue ardua porque el inicio de nuestra

investigación coincidía con los primeros compases de la organización de los fondos del Archivo Max Aub, por lo que se trataba más de un trabajo de descubrimiento y desciframiento que de consulta. Las cajas de los Fondos de la Diputación de Valencia contenían agendas, libretas y libretitas de innumerables tamaños y naturalezas en cuyas páginas, manuscritas con la letra irregular de la escritura apresurada del autor, a veces manchadas y a veces medio borradas, aparecían interminables anotaciones sobre todo tipo de temas, de todas las diferentes épocas, a veces mezcladas en una misma libreta, aprovechada por el autor hasta su último rincón con varios años de distancia por medio. Largas horas descifrando tantas hojitas escritas por el autor nos fueron desvelando sus hábitos de escritura en los campos y fuera de ellos, su forma de reaccionar ante las adversidades a través de la literatura, su constante labor de toma de notas ante cualquier situación que considerara que debía formar parte de las páginas de su obra. Los mismos apuntes aparecían una y otra vez en diferentes libretas manuscritas, y de nuevo finalmente en copias mecanografiadas, a veces con un título o una fecha que nos orientaran, a veces anónimas y atemporales.

A pesar de los valiosos materiales que se encuentran en el archivo de Segorbe, el no localizar entre los mismos algunos de los borradores de los testimonios literarios que nos interesaban para este estudio, nos llevó a visitar el Archivo Max Aub de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México, en México D.F., y allí encontramos material muy valioso para el desarrollo final de nuestra investigación: tanto testimonios literarios inéditos como algunos de los borradores de los relatos escritos en el campo, como *Enrique Serrano Piña* y *Manuel, el de la Font*. Otro de los documentos que echábamos en falta era un testimonio oral del autor sobre su experiencia en los campos, como material de comparación que desvelara el funcionamiento de los textos literarios. Sin embargo, a pesar de que encontramos una

entrevista al mismo en los archivos del INAH de México, en ésta Aub no trataba el tema. Tampoco lo hace en la cinta que Ignacio Soldevila posee en la que el autor le grabó su autobiografía en la UNAM en 1966. No obstante, localizamos entre las microtarjetas del Archivo del Colegio de México otros textos testimoniales sin intenciones literarias que daban esa perspectiva definitiva a nuestro estudio.

Otra de las líneas de trabajo fundamentales ha sido la búsqueda de testimonios interculturales, con la incansable insistencia a los protagonistas de los campos que todavía viven y que asistían a los congresos sobre el exilio (como Eduardo Pons Prades, Luis Alberto Quesada o Jacinto Luis Guereña), a investigadores de talante comparatista (como Maryse Bertrand Muñoz, cuya labor se centra fundamentalmente en la localización de testimonios literarios sobre la Guerra Civil y el exilio), a *l'Amicale d'Anciens Internés du Vernet*, y a investigadores de los campos o exiliados en general. Con las sugerencias de todos ellos unos nombres nos fueron llevando a otros, y unas referencias a otras, y por medio de largas búsquedas en catálogos bibliográficos de todo el mundo, y principalmente en los archivos de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y de la impresionante Biblioteca del Museo del Holocausto de los Estados Unidos (*USHMM*), ambos en Washington, pudimos localizar una muestra representativa de los testimonios literarios escritos sobre el periodo. No puedo dejar de agradecer en este punto la ayuda de Jose Luis Morro, quien me prestó materiales de primera mano con los que cuenta por sus contactos con Gilberto Bosques y su hija Laura Bosques, quien también nos proporcionó información interesante, de máximo valor, al ser Bosques quien contribuyó a la liberación de muchos de los intelectuales que estuvieron en los campos.

Para concluir esta introducción queremos justificar algunas de las elecciones realizadas en este estudio. Respecto a la presentación de este texto, hemos optado por

traducir al español las citas que incorporamos para facilitar su lectura. Las traducciones son nuestras, cuando no se ha consultado directamente una versión traducida del original, lo que se indica en la bibliografía. A su vez, hemos optado por incluir a pie de página la versión original de aquellas citas que consideramos interesante conocer, por la imposibilidad de mantener matices importantes en la traducción o por dar a conocer el estilo literario del autor al que pertenecen.

Mencionar también que precisamente debido a la profusión de materiales de primera mano que hemos manejado (como borradores o versiones no publicadas), las referencias empleadas para identificar nuestras fuentes bibliográficas son a veces peculiares para facilitar su identificación. Nos referimos principalmente a que cuando citamos referencias que pertenecen a las cajas de la Fundación Max Aub, por la heterogeneidad de los contenidos que cada libreta puede llegar a contener, y al no estar numeradas sus páginas, mencionamos el número de libreta o texto, que se identifican, siguiendo el sistema empleado por el archivo de la Fundación Max Aub con las coordenadas primero del número de caja, y después separado con un guión el número del documento. Hemos de puntualizar no obstante que en el proceso de mejora y clasificación del Archivo Max Aub (AMA) de la Fundación de Segorbe, que en este año 2000 ha concluido la catalogación de sus fondos, lo que citamos como “Legados”, y que es la clasificación que se refiere a la correspondencia, ha sido modificado en los últimos meses por la denominación general de “Cajas”. Hemos optado no obstante por no adaptarlo para evitar confusiones con la numeración de los Fondos de la Diputación de Valencia.

Por último, mencionar que la bibliografía de este estudio incluye solamente aquellas obras que hemos trabajado y consultado de forma directa en nuestra investigación, no considerando relevante la ampliación de la misma a una enumeración

de todo aquel material relacionado con los temas implicados en el estudio, dado que la globalización y digitalización de los catálogos bibliográficos resta importancia a este tipo de recopilación. El estilo de citas seguido es el de la *MLA*, aunque en la presentación del listado bibliográfico final modificamos su rasgo de incluir el año al final, por el modelo de *Harvard* de situarlo entre paréntesis tras el nombre del autor, ya que lo consideramos más efectivo para la localización de las obras.

PARTE I

Capítulo 1: Posicionamiento teórico y metodológico: testimonio literario, narración e historiografía

1.1. La literatura como problema social y ético

En este estudio nos desmarcamos de la creencia de los Románticos y sus herederos de que la literatura es un lenguaje con un fin en sí mismo.

Partimos de la idea de que una obra literaria no adquiere su significado completo si no se considera en relación con su contexto (histórico, político y cultural), y en conjunto o contraste con otras obras o escritores. Vamos, por tanto, a conectar la literatura con las circunstancias sociológicas y biográficas en que surge, pero, como advierte H.H.H. Remak, sin caer en el error de *explicar* esta literatura en función de dichas circunstancias (1960, 19). En otras palabras, no debe confundirse nuestro objetivo con la idea de que ciertos entornos sociológicos determinan un tipo de literatura concreto, sino que queremos conocer en profundidad las respuestas y elaboraciones que esas realidades provocan en la propia escritura.

Este acercamiento crítico responde a las nuevas orientaciones de la crítica literaria y la Literatura Comparada tras los acontecimientos históricos de la primera mitad del siglo XX, es decir, las guerras mundiales y la *Shoah*¹.

En esta línea, entendemos la literatura como discurso responsable de sus implicaciones éticas. Nuestro posicionamiento se acerca al humanismo crítico de Scholes recogido por Tzvetan Todorov que relaciona el texto social y el literario con sus valores. Apostamos por una crítica dialógica, que cuestione las obras a las que se acerca

¹ Para conocer el debate sobre este cambio de rumbo de los estudios de la Literatura Comparada, ver el artículo de H.H.H.Remak (1960), *Comparative Literature at the Crossroads*.

más allá de su calidad literaria². Esto es importante al trabajar una escritura sobre situaciones que son delicadas desde el punto de vista ético y humano. Hablamos de una literatura testimonial, además, en la que la propia naturaleza del testimonio, un intento de imponer una verdad ficcionalizada, nos empuja a plantearnos en todo momento la postura ética desde la que el testigo escribe.

No obstante, no pretendemos desarrollar una discusión en torno a si lo que presentan estos testimonios literarios es verdad o deja de serlo, sino que nos centramos en la literatura y su creatividad, pero en relación con las “cicatrices” de la realidad (Ricoeur 1995, 588). Es decir, no se trata de ver si cada uno de los acontecimientos que narran estos textos son reales, sino de cómo articulan en la ficción una experiencia concreta, con lo que estaremos siempre entre el plano de la realidad y su configuración.

Precisamente, una de nuestras hipótesis de partida es ver cómo tras una misma experiencia, los intelectuales guardan una memoria similar pero adoptan diferentes discursos literarios para plasmarla. Se produce una literatura que no es homogénea, pues, a pesar de originarse a raíz de una misma experiencia vital, sus autores escogen distintas estrategias para expresarla. Observar esa disparidad de discursos es uno de los intereses centrales de nuestro acercamiento comparatista, desde el que queremos extraer el significado de las convergencias y divergencias entre estas escrituras.

1.2. Claves de nuestro acercamiento crítico: comparatismo e interculturalidad

Esta tesis doctoral es por tanto un estudio literario de la rama de la Literatura Comparada. No en su acepción más amplia de “investigación, explicación y ordenación de *estructuras diacrónicas y supranacionales*” (Guillén 408), sino como estudio

² Todorov plantea estas reflexiones tras el desenlace de los totalitarismos y de la *Shoah*. Del mismo modo Jean Norton Cru, después de la Primera Guerra Mundial, hizo hincapié en que la literatura sobre la guerra reclama una crítica diferente a la estrictamente literaria que debe profundizar en consideraciones referentes al tema, reclamando una amplia investigación previa, una técnica de verificación y una

sincrónico de la producción literaria surgida en un mismo contexto espacio-temporal y relacionada con un momento histórico muy concreto: los campos de concentración en Francia en 1939. Buscamos el diálogo entre distintas escrituras producto de unas mismas condiciones sociohistóricas que reúnen a autores procedentes de distintas nacionalidades y tradiciones.

En consecuencia, un aspecto fundamental de nuestra metodología comparatista consiste en poner en cuestión la vertiente “nacional” de las historias convencionales de la literatura.

Por un lado, porque queremos trascender las limitaciones de aquellos estudios que se centran en el perfil de autores y escrituras de una nacionalidad concreta, y que descartan, por tanto, el diálogo con escrituras de distintas culturas, algo que la Literatura Comparada sí hace, estudiando los paralelismos y divergencias entre diferentes literaturas.

Por otro lado, porque las perspectivas nacionales a menudo dejan de lado la literatura escrita fuera de sus fronteras geográficas, como pueda ser una producción en el exilio³. El talante crítico de la Literatura Comparada permite reestablecer el diálogo y comprender la escritura en todas sus dimensiones configurativas, más allá de las

familiaridad con el campo sobre el que se escribe (Cru 43).

³ Pensamos en el caso del exilio republicano español, del que forma parte Max Aub. La literatura desarrollada en el interior de la España franquista constituye “la” Historia de la Literatura Española. Esto convierte a la literatura del exilio en “otra”, una literatura desterrada, marginal, que queda en la periferia de las historias convencionales de la literatura, lo que fragmenta e imposibilita una idea general y articulada en relación con el panorama literario general. Por razones políticas, cuando estas literaturas son estudiadas no forman parte de la historia de la literatura de sus lugares de origen, se convierten en una literatura del exilio y para el exilio, y con el paso del tiempo acaban quedando en el imaginario nacional como algo aparte, que no integra la historia de ese pueblo, sino de “otro” pueblo. Por lo general se ha descuidado el estudio de las literaturas “peregrinas” –adjetivo que tomamos de una de las primeras revistas del exilio, *España Peregrina*–, y de otras manifestaciones de la “otra literatura”, como fue en el caso español la llamada literatura enterrada, o “soterrada”, término empleado por Max Aub en su revista *Sala de Espera*: aquella de los escritores que sufren un exilio interior, es decir, que permanecen en España, pero escondidos, aunque siguen escribiendo. Nos enfrentamos pues a lo que Moeller llama *doble exilio*, pues no solo el escritor está censurado, sino también su obra (13).

limitaciones ideológicas⁴. Como resume Hans-Bernhardt Moeller en su estudio sobre el papel de la Literatura Comparada en el estudio de la literatura del exilio, la independencia política de este acercamiento crítico ayuda a “rescatar estas literaturas secundarias o alternativas de un olvido potencial” (Moeller 1983, 14)⁵.

1.3. Planteamiento de los objetivos del estudio

Vamos a acercarnos a la obra de Max Aub desde una perspectiva que transgrede los límites de la crítica del exilio republicano y la sitúa en relación con las obras de distintos escritores que se encontraron en las mismas circunstancias que él. Estudiaremos el testimonio literario de Aub sobre su internamiento en los campos de concentración franceses de Vernet (Francia) y Djelfa (Argelia) entre 1940 y 1942, situándolo en el marco del conjunto de testimonios literarios escritos por otros refugiados de múltiples procedencias que también fueron internados en estos campos.

Esta aproximación asume que el de Aub es “un caso históricamente típico”⁶, común a muchos intelectuales europeos de clase media nacidos a principios de siglo. Nos apoyamos además en la idea de que situaciones como las guerras civiles, el exilio o los campos de concentración se prestan a un acercamiento comparatista al compartir unas características universales⁷.

⁴ En este sentido, Francisco Caudet habla de “dialogizar el exilio” republicano, quitándole así “toda la ganga mitificadora que lo ha ido recubriendo a lo largo de los años y a la vez incorporar nuevas temáticas y críticas” (1995, 31). Se refiere Caudet a la superación de las connotaciones políticas que suelen “despertar adhesiones o rechazos frontales (...) [con lo que] el campo de estudio se achica y empobrece” (Caudet 1995, 31).

⁵ Texto original: “*rescue the «second» or alternative literatures from potential oblivion*” (14).

⁶ Este concepto lo tomamos del capítulo 15 de la *Autobiografía* de Arthur Koestler, que vivió una experiencia muy similar a la de Aub, y que se titula “*The end of a historically typical case*”. En él habla de sus vivencias en Francia desde 1939 hasta que consigue escapar a Gran Bretaña.

⁷ Idea que apunta Ugarte en referencia a las guerras civiles en su obra de 1989. Por otro lado Francisco Ayala en *¿Para quién escribimos nosotros?*, argumentaba que la literatura del exilio republicano fue un factor autónomo en la historia literaria española (Moeller 15).

1.3.1. Concepto de literatura testimonial del exilio concentracionario

Nuestro objetivo es esbozar una poética comparada de la *literatura testimonial del exilio concentracionario*⁸. Articulamos nuestro estudio por medio de este concepto porque consideramos que la peculiaridad de esta literatura está marcada por tres aspectos: la experiencia del exilio; el universo concentracionario de los años 30-40 en Francia; y la elección de plasmar esta experiencia a través de un testimonio literario.

1.3.1.1. Un exilio concentracionario

Una de nuestras hipótesis es que las circunstancias inmediatas que imponen los campos de concentración frente a los anhelos del exilio, crean un imaginario de la realidad en los mismos, compartido por los distintos testimonios, más allá de las propias circunstancias nacionales.

Sin embargo, a su vez, aunque sean los campos de concentración los que articulan la escritura como temática central del corpus escogido para este estudio, no podemos obviar el exilio como telón de fondo necesario. Los autores internados en los campos, en el momento de su detención se encuentran exiliados en Francia. En este sentido, entendemos por exilio, no una separación prolongada o definitiva de la tierra de origen, sino una experiencia inmediata y localizada, una condición de separación de su hogar, de su público y de su cultura por la fuerza, la vivencia de una situación de injusticia y violencia. Son los primeros momentos del largo exilio que se iniciará cuando estos escritores salgan de los campos de Francia hacia otros países latinoamericanos y europeos, así como a Norteamérica o Canadá.

⁸ El término “concentracionario” es un galicismo que proviene del título de la obra de David Rousset (1946). *L'univers concentrationnaire*. Paris: Éditions du Pavois, y que está totalmente establecido en el discurso crítico sobre los campos de concentración.

En consecuencia, una de las ideas que estarán presentes en todo momento en nuestro análisis es hasta qué punto estas escrituras quedan marcadas por la realidad del exilio, si la intensidad de la experiencia en los campos se impone sobre el sentimiento de exilio, o si la tensión entre ambos contextos resulta en una literatura particular que combina la influencia de ambas realidades.

1.3.1.1.1. Justificación de la conexión con la tradición concentracionaria

Por la naturaleza de los textos que tratamos, recurriremos en nuestro desarrollo a las tradiciones tanto de la literatura concentracionaria como de la literatura del exilio, para analizar las características formales de la literatura del exilio concentracionario.

No obstante, la conexión con la tradición concentracionaria nos plantea ciertas reservas por su especificidad. La crítica la suele identificar con la literatura sobre la *Shoah*, ya que estos estudios son los que más han desarrollado los planteamientos teóricos sobre la literatura concentracionaria.

La auténtica distancia entre estas realidades, y causa de nuestra justificación, es el límite de la “Solución Final” del nazismo y el horror de las cámaras de gas, que no entran en el panorama de los campos de concentración en Francia.

Por otro lado, hay que especificar que los campos franceses no son iguales que los campos nazis o soviéticos, ya que les separa el totalitarismo. Precisamente, el Frente Popular había llegado al poder en 1936 alertando del peligro del fascismo. Para los refugiados que fueron llegando a territorio francés en los años 30 y 40, era la tierra de la Igualdad, la Libertad y la Fraternidad, por lo que su inesperada actuación se convirtió en motivo recurrente de sus testimonios. Sin embargo, los campos acaban siendo en Francia, como en los regímenes totalitarios, “un modelo en miniatura del conjunto de la sociedad y el medio más eficaz de terror” (Todorov 1993, 294), y de control,

añadiríamos aquí, pues el universo concentracionario en Francia no sólo se limita a los campos, sino a toda la sociedad. Vemos de esta forma esos vasos comunicantes entre los totalitarismos y las democracias en su mal radical, como dice Jose María Naharro-Calderón basándose en el libro de Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianisms* (1995, 67). Es preciso señalar, no obstante, que no todos los campos en Francia eran de concentración: existían muchos campos de refugiados y de internamiento diferentes a los que nosotros vamos a explorar⁹.

El hecho de que a partir del 12 de octubre de 1939 Vernet se convirtiera en el campo de internamiento de todos los extranjeros peligrosos para el orden público, sospechosos o extremistas, conllevó una disciplina más estricta que en el resto de campos, lo que hizo que se conociera como el campo represivo de Francia. De esta forma “adquirió triste fama por su especial condición de campo de castigo” (Soriano 23), y de hecho “en noviembre de 1942, cuando los alemanes ocuparon el resto de Francia llamada hasta entonces zona libre, se notó en Le Vernet la autoridad indirecta de los expertos en campos de concentración. Así pues, este campo adquirió la estructura de los campos gemelos nazis. En Le Vernet sólo faltaba el crematorio” (Soriano 31). Pero ya antes, autores como Koestler lo compararon con campos como Dachau entre 1933 y 1939. El trato a los prisioneros por parte de los oficiales, las condiciones deficientes de la alimentación, de las instalaciones, fundamentalmente por la falta de higiene y de protección contra el frío, convertían Vernet en un auténtico campo de concentración comparable a los nazis. Y en la misma línea se encontraba Djelfa, con

⁹ Algunos libros de interés sobre la situación general de los campos en Francia son: Carrasco, Juan (1980). *La Odissea de los republicanos españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Nova Lletra; Rafaneau-Boj, Marie-Claude (1995). *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Ediciones Omega; Soriano, Antonio (1989). *Éxodos. Historia oral del exilio republicano en Francia. 1939-1945*. Barcelona: Crítica (Grijalbo); Villegas, Juan-Claude (1989). *Plages d'exil. Les camps de refugies espagnols en France-1939*; Cohen, Monique-Lise, Eric Malo et al. (1994). *Les camps du sud-ouest de la France (1939-1944): exclusion, internement et déportation*. Toulouse: Editions Privat; Weill, Joseph (1946). *Contribution à l'histoire des camps d'internement dans l'Anti-France*. Paris: CDJC.

trabajos forzados y adversidades meteorológicas incluso peores, pues al frío extremo de las noches se unía el calor insoportable durante el día. Éste se conocía incluso como “campo de la muerte” (Rafaneau-Boj 265).

Por otro lado, es necesario señalar que la literatura sobre los campos en Francia no se centra en el pueblo judío, como ocurre con la producción artística de la *Shoah*¹⁰, sino de gentes retenidas por razones políticas o ideológicas. Sin embargo, también es cierto que la literatura de la *Shoah*, con autores tan representativos como Primo Levi o Robert Antelme, consagra sus testimonios a explicar la tragedia más allá de su carácter judío, en cuanto a lo que las mismas dicen de la naturaleza del hombre, del “alma humana” (Levi 1958, 9), lo que constituirá otro punto de conexión entre las dos tradiciones.

Encontramos pues diferentes puntos de conexión que nos permiten relacionar las distintas tradiciones a las que nos enfrentamos, pero siempre respetando ese carácter extraordinario de la *Shoah*. En concreto, buscamos el debate crítico sobre la legitimidad y las restricciones que deben plantearse ante la narración de unas experiencias cargadas de consideraciones morales, aunque siempre manteniendo en mente la peculiaridad de cada una de ellas. Queremos acercarnos a las características comunes de una literatura del horror, de la atrocidad (Langer 1975, xii).

1.3.1.2. Definición de la literatura testimonial

El carácter testimonial de esta literatura, junto al contexto de *exilio concentracionario*, articula estas escrituras.

¹⁰ Aunque la problemática judía esté unida al campo de Vernet, en el que a partir de 1940 hubo un importante volumen de internamientos de población judía, e incluso muchas deportaciones se inicien desde los propios campos y contextos de los que hablaremos, lo que se reflejará en algunos de los testimonios.

No perseguimos una definición genérica de literatura testimonial, sino que queremos desentrañar sus características desde la escritura. No obstante, es conveniente mencionar que el término literatura testimonial no siempre se refiere a una misma realidad. Así como nosotros la entendemos como un testimonio que se sirve del discurso literario para su transmisión, críticos como Santos Sanz Villanueva, al hablar de la literatura del exilio español, definen la literatura testimonial como aquellas narraciones de testimonios sin pretensiones literarias¹¹. Esta literatura se compone de anotaciones en libretas, diarios, cartas escritas desde las circunstancias históricas narradas, todo tipo de recuerdos, pensamientos o reflexiones, y relatos de ficción, pero sólo cuando la ficción “es tan solo un velo transparente bajo el cual se reconocen (...) los hechos reales de la experiencia” (Cru 6)¹².

1.3.1.2.1. Testimonio e historia¹³

La literatura testimonial se caracteriza por el cruce del discurso literario con el

¹¹ Por otro lado, queremos distinguir también esta acepción de la de la crítica Latinoamericana, que se ha desarrollado extensamente como consecuencia de la realidad política y literaria de su entorno. Para esta crítica el testimonio literario a menudo responde a una estructura concreta de entrevistador/testigo que se refleja en la estructura discursiva de las novelas o relatos resultantes. Se trata de la narración elaborada por un interlocutor-recopilador tras haber entrevistado al testigo o trabajado con él, al modo de la historia oral pero en el plano literario, como ocurre con los libros de Rigoberta Menchú elaborados por Elisabeth Burgos, o con las obras de Montserrat Roig con diferentes testigos en el panorama catalán, por citar dos ejemplos. Igualmente existen otras aproximaciones teóricas a la literatura testimonial, como es la de Amar Sánchez para referirse a lo que en Estados Unidos se ha llamado el “Nuevo Periodismo”. Todas estas acepciones recurren al adjetivo testimonial en tanto representación de hechos que han sucedido realmente.

¹² Cita original: “*I apply to accounts of combatants the following definition: notebooks, campaign diaries, war reminiscences, letters from the front, thoughts, reflections or musings about the war, fictitious stories, but only when the fiction is merely a transparent veil beneath which one can make out the personality of the author, his experience in the war, his unit, the sector he occupied, in a word the real facts of his own campaign. I accept, as a matter of fact, all reminiscences of the war without regard to form provided they are personal reminiscences and not borrowings from the real actors*” (Cru 6).

¹³ Ya desde este punto queremos hacer una aclaración terminológica respecto a la palabra *historia*. Como es bien sabido, este término se emplea con diferentes significados: en primer lugar como secuencia de acontecimientos, por lo que en este estudio preferimos hablar de *experiencia o acontecimientos*. En segundo lugar como *discurso histórico* o *Historia*, en mayúsculas. Reservamos pues el término *historia* para la acepción narratológica de Gérard Genette en cuanto a los acontecimientos que forman la diegesis de un relato. Igualmente aclarar que al hablar de *historiografía* nos referiremos a la teoría del discurso histórico.

discurso histórico, porque relata vivencias reales. Además, el discurso histórico prima el aspecto informativo de su contenido, y, aunque la literatura testimonial quiere ser ante todo literatura, su enunciación está determinada por la información que transmite.

Esto nos llevará a recurrir a los conceptos de la historiografía, de su epistemología y metodología, para adentrarnos en las características concretas de estos discursos testimoniales, ya que el escritor-testigo se encuentra en el cruce entre el escritor y el historiador.

Por tanto, el que se trate de una literatura fruto de la historia, que quiere representar esa historia, y en tensión con los problemas éticos de la realidad concreta de los campos, marca la enunciación y el contenido de estos testimonios literarios. Pero a su vez, el carácter literario ayuda a la expresión y transmisión de dicha experiencia. En otras palabras, en la literatura testimonial la historia no va a ser una circunstancia dentro de los objetivos principales del relato, sino el objetivo propiamente dicho, aunque en tensión con la importancia de los rasgos que los propios personajes o las variaciones imaginativas le aportan en dar intensidad a la percepción concreta de dichas realidades por el sujeto-testigo.

Por esta razón, encontramos una variable fundamental de distancia frente al discurso histórico en la incorporación de un sujeto histórico enunciador, testigo y protagonista. Mientras que el discurso histórico aprovecha el testimonio del protagonista, la información que el mismo posee, como materia prima que contrasta e incorpora en su discurso no personalizado (sin un enunciador destacado), la literatura testimonial, en tanto discurso de ficción, se caracteriza por lo que Paul Ricoeur llama la emancipación del narrador (1988, 127-8).

1.3.1.2.2. El sujeto-histórico

Jean Norton Cru inició la tradición crítica sobre la literatura testimonial al diferenciar entre la literatura de guerra escrita por testigos y la que no, reconociendo de ese modo la importancia de que una literatura esté escrita por un sujeto histórico, que haya formado parte de las experiencias que narra, o no.

Un narrador sujeto-histórico es un elemento definitorio de la literatura testimonial. Como apunta este mismo autor, podemos considerar literatura testimonial todo tipo de recuerdos siempre y cuando sean recuerdos personales de los protagonistas de los hechos.

Por esta razón, la naturaleza de la memoria junto a la presencia de un sujeto histórico van a constituir los rasgos principales del testimonio literario. Por un lado, este sujeto histórico incorpora a la narración los problemas de la memoria, y, por otro, da forma a su narración, la determina. El sujeto histórico es la fuente del tema, y a su vez elabora la estructura del texto (Bruss 10-11).

1.3.1.2.2.1. Testimonio y autobiografía

La literatura testimonial se cruza por tanto con la autobiografía, por tratarse de la narración de una experiencia real a través de la ficción y por las estrategias discursivas puestas en funcionamiento. Esta conexión entre literatura testimonial y autobiografía se fundamenta en la distinción entre la ficción y la no ficción, entre la narración en una primera persona retórica y una primera persona real (Bruss 8).

El carácter autobiográfico va a estar presente además en toda literatura testimonial por ese “pacto autobiográfico” con el que Philippe Lejeune (1975) caracteriza la autobiografía, y que implica que la misma se presenta como verídica,

tanto desde el punto de vista de la escritura como de la lectura. Se persigue la sinceridad y la intención de decir la verdad.

No obstante, a su vez, el testimonio literario se caracteriza por el distanciamiento de la autobiografía. Miguel Barnet (1986) afirma que es indispensable que el escritor haga un uso discreto de su yo, porque esta despersonalización es la que permite al autor representar su época. Para él esta es una premisa inviolable para definir el testimonio. En este sentido, la autobiografía se define por transmitir la imagen “de una personalidad, un sujeto, una identidad” (Bruss 12), mientras que el testimonio persigue la imagen de una época.

Hablamos de la distinción teórica entre autobiografía y memorias, aunque son dos términos que a menudo se utilizan indistintamente. Esta diferenciación entre los dos géneros nos interesa porque a parte de distinguir entre narrar la propia personalidad y narrar sucesos externos, también considera el criterio de haber tomado parte en los hechos o solo haberlos presenciado. Tenemos pues la distinción entre: “narración de lo que se ha visto y conocido, de lo que se ha hecho y dicho [las dos memorias], de lo que se ha sido [autobiografía]” (May 144).

En este sentido es interesante la diferencia entre memoria autobiográfica y memoria histórica. Para Maurice Halbwachs (1994) la memoria autobiográfica es la de aquellos acontecimientos pasados que constituyen una experiencia personal que se comparte con un grupo reducido de personas. Por esa razón, la memoria autobiográfica suele desaparecer cuando se pierde el contacto con esas personas. Este es el tipo de memoria que el testimonio literario quiere mantener evitando que se pierda. Por ello trata de acercarla a la memoria histórica, que es aquella que los individuos no han experimentado directamente pero que conocen a través de registros históricos, y en este caso, de la literatura testimonial. Podemos decir, por tanto, que la literatura testimonial

trata de acercarse a la memoria histórica pero basándose en la memoria de la experiencia personal.

1.3.1.2.3. El carácter de memoria

La memoria es la base de la literatura testimonial. El objetivo del testimonio es transmitir la memoria y a su vez constituirse en la misma, como una necesidad. Necesidad en dos sentidos que se relacionan: una psicológica, de tratar de asumir esas experiencias con la terapia de la palabra¹⁴; y por otro, de hacer que los demás sepan. Se puede entender también como una transición entre la necesidad de comprender, de saber, a la de comunicar a los demás (Cuesta 81)¹⁵. Se une a estos objetivos el de narrar esa historia, mantener una memoria¹⁶, para enfrentarse a lo que Juan Goytisolo (1993) denominó memoricidio.

La importancia de la recuperación de la memoria nos llevará a recurrir en concreto, a las tendencias de la Historia oral y las fuentes orales por lo que su metodología nos puede aportar.

1.3.2. La enunciación del testimonio

En conclusión, los testimonios literarios se caracterizan por el conjunto de lo que se cuenta, cómo se cuenta y quien lo cuenta. Como muy bien plantea Michael Ugarte:

¹⁴ Es la idea de que los recuerdos queman, como explica Levi en su apéndice de 1976 a *Si esto es un hombre*, y es necesario desahogarse a través del relato, como plantea también la crítica del exilio español.

¹⁵ En el caso concreto del exilio y los campos, que nos van a ocupar, una característica esencial de la experiencia concentracionaria era sobrevivir para poder contar lo ocurrido (el “*bear witness*” del inglés). De forma semejante, una de las características principales de la literatura del exilio es su proyecto de memoria, de testimonio de lo perdido. De hecho, toda la crítica del exilio coincide en señalar que la realidad del exilio conlleva una tendencia irrefrenable hacia el testimonio, lo que confirma la abundante creación de esta naturaleza. Sanz Villanueva, en referencia al exilio republicano español, explica cómo en la travesía en barco desde Francia hacia tierras americanas muchos de los exiliados ya empezaban a escribir “su” novela del exilio (182). Había un profundo sentimiento de necesidad de representar las experiencias sufridas desde el convencimiento de que su única forma de luchar contra la agresión que habían sufrido, era la memoria: conseguir que no se olvidara. Así, el testimonio es tan característico del exilio como de la literatura de los campos.

¹⁶ Es lo que Philippe Joutard ha denominado desde la historia oral la historización de la memoria (167).

Las tensiones entre lo ocurrido y lo escrito, entre el yo de la escritura y el yo de carne y hueso, son las ambivalencias que suelen surgir en obras puramente literarias. Por ello, es revelador inspeccionar los textos que no pretenden tener más significación literaria que contar una historia “cierta” y centrarse, no en la verdad de esa historia, sino en la manera de contarla (1991, 68)¹⁷.

Por ello, para profundizar en el entramado narrativo y discursivo de estos testimonios literarios habrá que tener muy presentes los rasgos de los testimonios sin una intencionalidad literaria, tanto orales como escritos. Éstos nos llevarán cerca de la propia naturaleza de la memoria, aunque todo testimonio –al ser una narración - tiende hacia el terreno de la ficción, al ser la reconstrucción personal de algo vivido.

Es en estos testimonios, y en el debate que los rodea, “donde se ve el esqueleto retórico y temático de los demás testimonios” (Ugarte 1991, 48). Por esa razón uno de los aspectos de nuestra metodología va a ser el análisis contrastado de los relatos literarios de Aub frente a sus testimonios sin pretensiones literarias sobre los campos en que estuvo.

No nos centramos pues en la realidad que se narra, sino en la manera de contarla. En otras palabras, en las tensiones que refleja la escritura como consecuencia de que esta literatura surja del testimonio y pretenda ser testimonio; moldee la memoria y trate de ser memoria, y todo ello a través de las posibilidades que le brinda el discurso literario a un sujeto histórico testigo.

1.4. La configuración del relato de la experiencia

Como metodología, vamos a analizar la escritura en su contexto, viendo el modo en que lo elabora desde las estrategias discursivas del relato, o en otras palabras, las soluciones que la escritura adopta ante la realidad. Pretendemos desvelar las tensiones

¹⁷ Texto original: “*The tensions between what happened and what is written, between the I of the writing and the I of flesh and bone, are the very ambivalences which often arise in purely literary works. It is revealing, therefore, to inspect the texts that claim no literary significance other than telling of a “true” story and deal not with the truth of that story but its telling*” (Ugarte 1991, 68).

entre la literatura y su entorno a través de las configuraciones de la literatura misma. Explorar los modos en que los testigos de estas circunstancias trabajan los mecanismos de la narración para transmitir su experiencia.

Para ello vamos a basarnos en el modelo teórico de Ricoeur en *Tiempo y Narración* de lo que él llama, siguiendo a Aristóteles, “la construcción de la trama” (1995, 114-115), y que nosotros preferimos denominar en términos más generales la configuración del discurso literario.

Ricoeur diferencia tres fases: *mimesis I* o prefiguración, *mimesis II* o configuración textual y *mimesis III* o refiguración. En resumen, la *prefiguración* es el paso previo necesario a la configuración. Desde un punto de vista estructural, la comprensión de la realidad al preguntarse quién es el agente de la acción, cuál es su finalidad y en que circunstancias se da. En otras palabras, al plantearse qué, por qué, quién, cómo, y con o contra quien, ya se da un paso de la comprensión práctica hacia la comprensión narrativa¹⁸. Desde el punto de vista simbólico, que es el que más nos interesa, destaca en este proceso la legibilidad de esa realidad ya dentro de un contexto que le confiere una interpretación concreta, lo que conlleva la aplicación de los presupuestos “éticos” de la *Poética* de Aristóteles, según los cuales toda acción suscita aprobación o reprobación (Ricoeur 1995, 122).

A continuación, la *configuración* es el proceso articulador de la narración. Con ella se abre el reino del *como si*, o de la *ficción*¹⁹. La configuración es la *mediación*

¹⁸ Es lo que Ricoeur explica desde la semiótica como el paso de unas relaciones paradigmáticas a otras sintagmáticas.

¹⁹ Ricoeur evita emplear este término para no caer en el equívoco que crearía el uso de la misma etiqueta para dos acepciones diferentes: “la primera, como sinónimo de las configuraciones narrativas; en la segunda, como antónimo de la pretensión de la narración histórica de constituir una narración «verdadera». La crítica literaria no conoce esta dificultad al no tener en cuenta la escisión que divide el discurso narrativo en dos grandes clases. Por eso puede ignorar la diferencia que afecta a la dimensión *referencial* de la narración y limitarse a los caracteres estructurales comunes a la narración de ficción y a la histórica” (Ricoeur 1995, 130). Así, se reserva el término ficción para oponer relato de ficción a relato histórico. Esta misma problemática la encontramos en nuestra investigación por la naturaleza de la literatura testimonial.

entre el antes (la prefiguración) y el después (la refiguración)²⁰. En este plano encontramos la estructuración de Gérard Genette en acto narrativo, enunciado y contenido narrativo. El estudio de Ricoeur nos da un marco en el que articular, ampliar y adaptar de la forma más adecuada a nuestros objetivos los métodos de análisis narratológicos de Genette. No obstante, Ricoeur vincula su análisis al tiempo como variable principal, mientras que para nosotros va a ser una de las variables observadas respecto a la distancia entre experiencia y escritura, subordinándolo al desarrollo principal de la configuración en sus diferentes direcciones: la distancia respecto a la experiencia y la interpretación de la misma. Podemos decir que las observaciones de Ricoeur respecto al tiempo nos sirven para extrapolarlas a la experiencia en su relación con la narración y profundizar en la construcción de la trama.

El movimiento de la escritura termina con Ricoeur en la *refiguración*, que marca la intersección del mundo del texto y del mundo del lector, entre el mundo configurado y su referencia, siendo en este plano donde se entra en la problemática de la pretensión de verdad y las distinciones entre narración histórica y narración de ficción, que hasta esta fase comparten la característica de la narración.

Vamos a explorar por tanto la configuración de la experiencia, siempre en relación con su prefiguración, en el sentido de interpretación concreta que aporta a los hechos el autor, y su refiguración en tanto finalidades, lo que la sitúa en el cruce con los actos de habla.

Nos centramos en la *enunciación*, que va a constituir el hilo conductor de nuestro análisis pero en diálogo constante con el *enunciado*, y todo en el cruce de la interpretación inicial y la referencialidad. No buscamos *en* la enunciación misma un principio interno de diferenciación, sino una nueva clave de interpretación de la

²⁰ Se trata del *mythos* aristotélico que se define en la *Poética* como “disposición de los hechos” (Ricoeur 1995, 130-1).

experiencia en la ficción en la distribución *entre* enunciación y enunciado (Ricoeur 1995, 495). Nos interesa la interrelación entre lo que Todorov (1977) llama historia (las acciones con su lógica y los personajes con su sintaxis) y discurso (los tiempos, los aspectos y los modos de la narración). Pero queremos ampliar este esquema en otro plano: el del “mundo del texto” o significación interna del relato, una aportación de Ricoeur que se relaciona con lo que él llama “experiencia de ficción del texto” (Ricoeur 1995, 510)²¹. En otras palabras, queremos destacar el hecho de que cualquier narración implica contar algo que no es la propia narración, propone un mundo a través del texto.

En este esfuerzo, tendremos presente la finalidad de las diferentes variaciones enunciativas del enunciado, lo que nos llevará a recurrir a menudo a un modelo de análisis de la crítica funcional. No nos quedaremos en su identificación, sino que buscaremos su significado.

²¹ Con este acercamiento Ricoeur va más allá que Genette, cuyos métodos de análisis desde la narratología estructural se restringen a los elementos contenidos en el interior del discurso, y no presenta una idea clara de lo que Ricoeur llama “mundo del texto”, que él restringe a la diegesis. De hecho, en Genette los tres planos que distingue, *relato*, *historia* y *narración*, están determinados por el plano intermedio del enunciado, el *relato*, teniendo a un lado el acto de narrar, *narración*, y al otro el objeto de la narración, la *historia*. El problema es que en su caso, “la relación del enunciado con la cosa narrada es asimilable a la relación entre significante y significado en la lingüística saussuriana, ya que “la narratología intenta retener sólo las marcas de la narración inscritas en el texto” (Ricoeur 1995, 503). Incorpora lo que Günther Müller, en su “poética morfológica”, que adopta una perspectiva bastante filosófica, llama la vida, que marca ante todo la entrada en la concepción de la narración de un “tiempo de la vida”. Günther Müller define tres tiempos: el del acto de narrar, el que es narrado, y el de la vida. Genette también distingue tres pero desde el esfuerzo de la narratología estructural por derivar todas sus categorías de rasgos contenidos en el propio texto, cosa que no ocurre con el tiempo de la vida.

Capítulo 2: La retórica de la literatura testimonial del exilio concentracionario

2.1. Una enunciación determinada por el referente

Tratamos una literatura testimonial que representa la memoria concreta de los campos de concentración, por lo que sitúa el problema de la narratividad en el cruce con su objetivo referencial y la pretensión de verdad. Es literatura ante todo, pero la naturaleza histórica y la carga moral de las circunstancias que narra, le imponen ciertos principios articuladores²².

Por lo tanto, así como la literatura en general no es responsable de la referencialidad de su obra sino tan solo de su coherencia interna, la elección de este tema sujeta la flexibilidad de la representación literaria a una serie de limitaciones²³.

La crítica concentracionaria expresa su reticencia a utilizar, para la transmisión de la experiencia de los campos, tanto un discurso artístico que subordine su posicionamiento ético al placer estético, como el discurso histórico, porque neutraliza la importancia de las muertes y del sufrimiento de los individuos²⁴. Este debate plantea la autoridad del discurso narrativo como forma de dar a conocer lo sucedido y mantener su memoria, aunque hacerlo se defina como una necesidad²⁵.

²² Esta idea la encontramos en autores de la crítica literaria concentracionaria como Geoffrey H. Hartman, Irving Howe, Lawrence Langer, Berel Lang o Andrew Leak.

²³ Como explica Lawrence Langer: “*We are confronted by the perplexing challenge of the reversal of normal creative procedure: instead of the Holocaust fictions liberating the facts and expanding the range of their implications, Holocaust facts enclose the fictions, drawing the reader into an ever-narrower area of association, where history and art stand guard over their respective territories, wary of abuses that either may commit upon the other*” (Langer 1995, 75-6).

²⁴ Levinas defiende que ninguna representación puede explicar o plasmar el auténtico sufrimiento (Eaglestone 100-102).

²⁵ Esta tensión ante la representación de la realidad no la encontramos en la crítica del exilio, que no pone en duda la idoneidad del discurso literario como medio para transmitir el testimonio. Esta idea se ve claramente en la explicación que hace Manuel Aznar sobre la complejidad de una poética del exilio, que se basa en “la lengua como patria, la militancia de la memoria, *la libertad de la imaginación creadora* o el retorno como tema recurrente y específico” (Jofresa 5). Esto nos servirá en nuestro análisis como parámetro para ver hasta qué punto aparecen rasgos del exilio en los testimonios que trabajamos.

Todo esto se debe a que la literatura de los campos tiene “una conexión moral con la escritura de la historia²⁶” (Lang 2000, 19). La naturaleza de las realidades que narran lleva a los testigos escritores a tratar de acercarse a la autenticidad del discurso histórico, a su carácter de saber científico de los hechos pasados. En este sentido, esta literatura aspira a la condición de historia, pero en diferentes términos.

En conclusión, esta experiencia concreta determina su narración, llevándonos a plantear el nudo de nuestro desarrollo teórico y metodológico en la intersección del problema de la escritura con las consideraciones morales que el contexto que trata le imprime.

2.2. El problema de la indecibilidad

Otro problema al que se enfrentan los testigos escritores al intentar plasmar sus vivencias es lo que se ha llamado la “indecibilidad” de la experiencia²⁷.

El carácter “inimaginable” de estos acontecimientos constituye un importante reto para la narración, y ha llevado a los testigos a plantear reiteradamente su miedo a no ser escuchados o no ser entendidos. El testigo encuentra dificultades para transmitir lo que quiere decir de forma que se comprenda, se crea, se asemeje a lo que realmente ha experimentado.

Por lo tanto, su esfuerzo descansa ante todo en superar las barreras de la indecibilidad y lograr que se perciba la amplitud y particularidad de su experiencia con toda su inabarcabilidad.

²⁶ Entendida aquí en el doble sentido de acontecimientos y discurso histórico.

²⁷ Este tema ha sido desarrollado en profundidad en referencia a la literatura de los campos de concentración nazis por Linda Pipet en el estudio ya mencionado, así como por José María Naharro-Calderón y José Antonio Pérez Bowie en sus estudios sobre la literatura de los campos de Max Aub, como veremos en el Capítulo 4.

2.3. Superación de las barreras de la experiencia a través de la enunciación

En este esfuerzo por acercarse al rigor histórico y al carácter particular de lo que quieren narrar, de encontrar las estrategias discursivas que les permitan transmitir la complejidad de su experiencia, podemos decir que estos escritores parten de una triple premisa.

2.3.1. Testimonio verídico

En primer lugar, persiguen una imagen “auténtica, sincera, verídica” (Pipet 19) de su experiencia. Quieren que su testimonio plasme lo que realmente han vivido: cómo lo han sentido y qué ha significado para ellos. Su esfuerzo estará en tensión con el carácter “indecible” de esta experiencia²⁸, que hará muy difícil que el lector llegue a saber lo que ha sentido el narrador. Esta problemática se refleja de forma muy gráfica en la siguiente cita de Linda Pipet:

Quieres entrar en el mundo del narrador, quieres comprender, pero te encuentras detrás de un cristal: ves moverse los labios que te cuentan una verdad que no oyes. Intentas adivinarla, pero nunca estás seguro de que lo que has entendido es lo que te han dicho. El texto transmite un sentimiento puro, verdadero, único, difícilmente explicable (145)²⁹.

Este primer rasgo es un intento de acercar su narración testimonial a la experiencia, de ser fiel a las circunstancias vividas. En otras palabras, se trata de ser

²⁸ Georges Perec (1992) desarrolla esta problemática en su libro *LG, une aventure des années soixante*, capítulo “Robert Antelme ou la vérité de la littérature”. Paris: Seuil. 91.

²⁹ Cita original completa: “*Ce n'est pas de la compassion, c'est un sentiment à part entière de rage et d'impuissance. On veut entrer dans le monde du narrateur, on veut comprendre mais on se trouve derrière une vitre: on voit des lèvres bouger qui nous crient une vérité que l'on n'entend pas. On essaye de deviner mais l'on n'est jamais sûr que ce que l'on a compris est bien ce qui a été dit. Le texte produit un sentiment pur, vrai, unique, lui-même difficilement exprimable: l'on se sent atteint dans son être. Cette littérature si particulière où le suspense et l'attente n'existent pas, cette littérature qui se dégage peu à peu de son aspect informatif-à présent on sait les camps, on sait les crématoires- est d'une force impressionnante; plus le passé s'éloigne, moins elle se fait contingente, et le témoignage, loin d'être condamné à finir comme la simple vision d'un passé horrible mais révolu, se mue en parole d'avenir*”

capaces de transmitir la particularidad de los hechos, para lo que es fundamental la autoridad de haberlos presenciado, de haberlos sufrido.

Por este carácter de vivencia personal, junto a la mediación del discurso y las posibilidades de la ficción, al referirnos a estos testimonios hablamos de veracidad y no de verdad³⁰. Ese paso de cierto a verídico responde al hecho de que las palabras no son las cosas, los sentimientos, sino su narración. Además, no persiguen la abstracción de la verdad, sino la concreción de la experiencia (Langer 1988, 27).

2.3.2. Testimonio honesto

En segundo lugar, tiene que tratarse de un testimonio honesto. El escritor tiene que esforzarse por “*respetar*” la memoria que transmite, su dimensión ética, por encima de los intereses puramente literarios. En cierto modo se relaciona con la idea de Todorov en *Los abusos de la memoria* (2000), de que esta escritura tiene que perseguir como objetivo el bien y no simplemente un placer estético. Hablamos, en otras palabras, de narrar una experiencia a través de la literatura haciendo énfasis en la experiencia misma, y no utilizar esa experiencia como excusa para una obra literaria.

En este sentido nos gustaría mencionar algunos rasgos que ayudan a la definición de testigos, o testimonios, fiables y no fiables.

Como punto de partida, define esta honestidad el sentido común, entendido con Cru como el respeto de las restricciones que las circunstancias concretas de las que hablan imponen a la narración. En otras palabras, los valores de partida de los testigos ante su testimonio y el tono que adoptan en el mismo.

(Pipet 145).

³⁰ Basamos esta distinción en el texto de Charlotte Delbo tan citado por los investigadores de la literatura de la Shoah: “*Today, I am not sure that what I wrote is true. I am certain it is truthful*” (Original: “*Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique*”), perteneciente a su novela de 1968, *None of Us Will Return*. New York: Grove Press. Traducción de John Githens.

En segundo lugar, un testigo cuestionable o no fiable, suele caer en la tradición literaria que conoce³¹. Este aspecto se relaciona con la construcción de leyendas o la recurrencia a exageraciones. Por ello, la sencillez y la espontaneidad son esenciales en el estilo literario del testimonio.

Para ello es determinante la toma de notas, que permite capturar la espontaneidad y la fuerza de las impresiones del momento, y respetar esas anotaciones en la redacción final para mantener el relato cercano a la experiencia. De hecho, Cru insistía en el valor documental de la literatura de guerra de aquellos soldados que escribían respetando muy de cerca sus notas, y afirmaba que de esta forma se conserva en la redacción la espontaneidad y fuerza de las impresiones del momento (56).

Otro rasgo interesante de la honestidad es el esfuerzo por enfrentarse a relatar lo “inexpresable” de la experiencia en los campos sin dejarse llevar por la comodidad de evitar lo más difícil³². Es la idea de Isaac Rosenfeld de tener el coraje de decir “casi la cosa en sí misma y no buscar la seguridad habitual” (Howe 182)³³. Esta sinceridad la revelará la escritura en la existencia de dudas o el reflejo de ciertas dificultades en la transmisión de las experiencias más duras.

2.3.3. *Activar la comprensión y el recuerdo*

En tercer lugar definimos este testimonio como activo, en su esfuerzo doble de provocar la comprensión en el lector al tiempo que la creación y el mantenimiento de una memoria. Podemos decir que hablamos de dos caras de un mismo proceso.

³¹ Es interesante la reflexión de Cru a este respecto: “*The difficulty lies less in the subject than in the mind of the artist haunted by literary modes and methods, the desire to get effects, and otherwise obsessed by legends whose spell he has been unable to cast off. To see the truth of war requires eyes which are new and fresh and a disinterested mind, advantages enjoyed by the good witness, be he a young writer or an experienced one. The aphorism La vraie littérature se moque de la littérature (True literature has no regard for literature) was never so true as here*” (47). También Langer (1988) apunta a este aspecto al hablar de las diferencias entre el testimonio escrito y el testimonio oral, diciendo que el escrito suele reflejar ciertas tradiciones literarias.

³² Este rasgo como indicativo de honestidad lo menciona Pipet en los testimonios sobre los campos nazis de Charlotte Delbo, por ejemplo (21).

Estos testigos se enfrentan a la crisis de la memoria de la sociedad actual, incapaz de retener la saturadora cantidad de información acerca de sucesos “inhumanos” que le llega diariamente, e incluso de que le afecten. La abundancia y la repetición atrofian la capacidad de asombro. Por esta razón, en su proyecto de *hacer saber*, el testigo es consciente de que no es suficiente contar las cosas tal como fueron.

Los escritores emplean todas las estrategias discursivas y las posibilidades de la ficción para conseguir que el público acepte y comprenda el significado de su experiencia, entendiendo el hecho de aceptar como una actitud activa de implicarse en la problemática que se les da a conocer³⁴. Por ello, el esfuerzo por hacer comprender está en el seno de los objetivos de este testimonio, que quiere despertar en el receptor unos sentimientos más allá de la pena, la compasión o la rabia.

Hablamos de una comprensión que vaya más allá del saber³⁵, que supere la distancia entre el conocimiento - el hecho- y su significado. Este testimonio se articula en torno al conocimiento y la comprensión, lo que conlleva la transición entre hechos e interpretación a través de la configuración. Los hechos no hablan por sí solos. Parte de nuestra aproximación crítica y teórica se fundamenta por tanto en el hecho de que esa comprensión tan sólo puede lograrse a través de una interpretación, no sólo por parte del lector o del crítico, sino por parte de los testimonios a los que nos aproximamos³⁶.

En conclusión, una de las claves del problema de la comprensión por parte del lector es la idea de “sentir”. Como decía un personaje de Aub en *Las Vueltas*, “el hábito de mirar y de ver siempre lo mismo embota el entendimiento. (. . .) Se habla cada día de

³³ Texto original: “*near the thing itself and not to cast out for the usual reassurance*” (182).

³⁴ Desarrollamos aquí el término “aceptar” desde la definición de que desarrolla Leak puntualizando el empleo que hace Antelme, R. (1992). *The human race*. Marlboro. Vermont: The Marlboro Press. p.289: “*One must assume that «acceptance», here, implies a far more active attitude than mere «suspension of disbelief»: something akin to «taking on board»*” (3).

³⁵ Como afirma Geoffrey Hartman refiriéndose a la realidad concentracionaria de la *Shoah*, “*while no recent event has elicited so much documentation and analysis, knowledge has not become understanding*” (1994, 5).

³⁶ “Los acontecimientos no revelan jamás por sí solos su sentido, los hechos no son transparentes; para

cárceles, de fusilamientos: creéis sentirlo. Pero, no” (Aub 1965b, 29). Esta es una de las características esenciales del testimonio. Este tipo de discurso preserva la presencia humana, la individualización de la experiencia, y de ese modo transmite no sólo el conocimiento de la experiencia, sino también su significado³⁷.

2.4. Problemas de distancia

Esta literatura se caracteriza pues por la búsqueda de una escritura que *re-presente* el pasado, que plasme su memoria, superando la distancia que va de la experiencia a su escritura y tratando de dar así autoridad a su testimonio. Necesitamos por tanto articular nuestro armazón teórico sobre el testimonio en torno a las relaciones entre la realidad y la escritura, y a la distancia y mediaciones que este tipo de literatura implica respecto a la experiencia. Por lo tanto, en este punto vamos a desarrollar el concepto de distancia.

2.4.1. La literatura testimonial como re-presentación

Ya desde este momento en que entramos en el campo de la distancia y la mediación hay que puntualizar que el proceso de representación implica una reconstrucción literal, término por término, objeto a objeto, de la realidad que no se ajusta a este contexto. Entramos en el reino del *stand for*, del *como si* de Ricoeur, en cuyo término ya está implícita la imaginación.

Nuestra discusión teórica y metodológica se entronca en la transición que va desde la experiencia a su recuerdo, y de ahí a su transmisión, desde la historia vivida a

que nos enseñen alguna cosa, tienen necesidad de ser interpretados” (Todorov 1993, 36).

³⁷ Esta idea la desarrolla Leak en torno al hecho de que una vez desaparecen los supervivientes, y la memoria deja de estar encarnada en una presencia real humana, tal vez se preserve el conocimiento, pero el significado queda en peligro al no estar encarnado en nadie (3).

la historia recordada, del acto al verbo. Abrimos de este modo el debate sobre la reconstrucción de la experiencia y la mediación que conlleva.

La distancia que va de la realidad a los recuerdos de los testigos, y de los mismos a su narración, es una mediación paralela a la que se da entre memoria oral y memoria escrita, como puede ser por ejemplo la distancia que va de las declaraciones del testigo a su plasmación a través del discurso histórico. Nos referimos a algo que nos muestran de forma gráfica los relatos orales, que en principio pretenden transmitir una experiencia informativa, pero inconscientemente siempre movilizan una serie de estrategias de narrativización.

Aunque partimos de la experiencia, al hablar de la narración de la experiencia, de la narración del pasado, hablamos en realidad de la narración de la *memoria* de esa experiencia, entendida “en el sentido más simple del término, [como] la presencia del pasado” (Rousso 105). Los distintos discursos sólo pueden llegar al pasado a través de la memoria, ya sea oral o escrita, oficial o personal.

Además, la memoria del testimonio se caracteriza por su dimensión personal, ya que el testimonio elabora el recuerdo de unas vivencias personales.

Por todas estas razones, vemos que la memoria en sí misma ya está más allá de la experiencia³⁸, esos acontecimientos ya han sido configurados por el sujeto o el medio en el que se mantiene. Entra aquí la diferencia entre experiencia y memoria, entre los hechos y su recuerdo en la esfera imaginaria.

Esta reconstrucción continúa a la hora de narrar esa memoria. Hay todo un abanico de variaciones imaginativas que la configuración pone en marcha para elaborar los trabajos de “pensamiento” (Ricoeur 1995, 137) que transforman la realidad a través de la narración. Incluso la narración histórica, cuyo auténtico problema es la distancia y

³⁸ Consultar Marita Sturken (1997) para un estudio a fondo de esta problemática.

de-distanciación temporal, desvela que es imposible lograr una imagen idéntica al pasado. Todo historiador tiene que interpretar los datos, dar un marco a su discurso y organizarlo de forma comprensible. Es decir, por muy reales que sean los hechos que se narran, se expresan a través de un discurso, de construcciones imaginarias que tratan de mostrarlos.

Para profundizar en estas ideas queremos recurrir a los conceptos de “el Mismo, el Otro, y lo Análogo”³⁹ empleados por Ricoeur para explicar la distancia entre los hechos y su narración. El discurso testimonial no puede ser lo mismo que la experiencia debido a las mediaciones que el propio discurso pone en funcionamiento. La imaginación es parte de la forma que tiene el discurso de acercarse al pasado. Por lo tanto, la literatura testimonial, en tanto narración, tiene que definirse como análoga a la experiencia (Ricoeur 1988, 155). Existe una relación oblicua y metafórica con la realidad a través de la cual nuestros testigos realizan una determinada reconstrucción de la experiencia, pero no una reproducción en el sentido de reduplicación. Es la idea de *ilusión de mimesis* con la que Genette define la distancia en la narración del relato de acontecimientos por la transcripción de lo no verbal en verbal⁴⁰.

Así pues, a menudo nos movemos en ese campo de *ilusión*, que Aub describía del siguiente modo: “Queda lo que no es. Queda lo que es. Ahora bien, en literatura lo que es no tiene mucho que ver con la verdad (es decir, con lo que es tal como creo que es) sino tal como resulta de añadir, quitar, enmendar. Ese *puzzle* de certezas e inventos viene a ser -para los demás, y para mí- la verdad. Y si no es así viene a polvo” (Rodríguez Plaza 49)⁴¹. Aub insistía en la intervención de la imaginación en toda configuración cuando en su ensayo “Novela” toma una cita de un texto inédito de

³⁹ Basados en el desarrollo de Platón en *El Sofista*.

⁴⁰ En sus reflexiones en torno al modo.

⁴¹ Queremos recordar que las citas de Rodríguez Plaza provienen de los diarios de Aub.

Mallarmé que habla de la importancia de denominar realista la obra de Courbet⁴², en la que se muestran las cosas tal cual son, “excluyendo vigorosamente cualquier injerencia de la imaginación”, y puntualiza que en realidad debería haber dicho “injerencia aparente”, pues una novela realista nace de la imaginación como cualquier otra obra del espíritu (Caja 30-3). Como él mismo decía: “fotografiar (...) con palabras, es imposible” (Rodríguez Plaza 47).

Es interesante el resumen y presentación de este problema por Josefina Cuesta desde la historiografía, y la conexión que vemos en la misma entre los rasgos de la narración y los de la memoria:

El trabajo de la memoria sobre el tiempo se evidencia en la configuración de una historia vivida en una historia contada. El hacer se transfiere en el decir y de esta forma la historia es acto sostenido por el verbo. Se produce, en principio, una relación mimética entre «el orden de la acción y de la vida y el orden del relato» [Crubellier 238]. La narración secundaria y sucede a la experiencia humana y, entre ambas, se inmiscuye la temporalidad y el problema de la refiguración de la experiencia temporal por el relato. En efecto, se ha producido en el interior el trabajo del pensamiento; en toda configuración narrativa culmina una refiguración de la experiencia personal. Estamos, pues, no sólo en el orden de la vivencia, ni siquiera en el del relato, sino ante el mundo de la representación (79).

En conclusión, esta literatura se define por ser el producto de la memoria y su narración.

2.4.2. *Las limitaciones de la memoria*⁴³

Por esta razón, vamos a articular ciertos problemas éticos o de mediación que plantea la memoria por sus propias particularidades y que la alejan de la historia en su

⁴² En el nº80 del *Nouveau Roman Française (N.R.F.)* de agosto de 1959.

⁴³ En el desarrollo de estos puntos consideramos tendremos presentes algunas hipótesis y enseñanzas procedentes de la metodología de la historia sobre la incorporación de la memoria en el discurso histórico (ante todo las últimas aportaciones de la Historia oral en torno a las fuentes orales y el testimonio), en torno a los aspectos que la historia debe tener presente para paliar las distancias que la memoria puede representar respecto a los hechos.

doble sentido de discurso y de hechos.

Como punto de partida hay que considerar la lógica interna de la memoria, que conlleva una determinada jerarquización de los recuerdos, distinta de la cronológica. Suele asociar los recuerdos por temas⁴⁴, o por la importancia que tengan para cada persona⁴⁵.

Los testigos siguen sus recuerdos y las marcas que ha dejado en ellos la experiencia. Un ejemplo claro es cómo un superviviente a los campos nazis, al ser preguntado sobre la liberación, concluye su testimonio diciendo que entonces supo que sus problemas estaban a punto de comenzar, subvirtiendo de ese modo el desarrollo tradicional de la narrativa histórica de conflicto-resolución (Langer 1988, 38). De esta forma se crea un final sin fin. En este sentido hay dos hipótesis que surgen respecto a nuestro corpus: en primer lugar que es interesante acercarnos a los finales de los relatos breves de Aub, dado que algunos de ellos tienen un carácter aforístico o abrupto que nos puede llevar a considerar esta idea, y a su vez, que esto aleja su literatura testimonial del discurso histórico, pero tal vez le lleva más cerca de la experiencia.

2.4.2.1. Construcción social

En primer lugar hemos de tener presente que la memoria es una construcción social de los hechos pasados “cultivada por los contemporáneos y sus descendientes” (Cuesta 59), y da cabida a los testimonios sin consideraciones cualitativas (como sí hace el discurso histórico), al tiempo que incorpora muchas consideraciones subjetivas que a veces pueden desfigurar los hechos. Es importante ser conscientes de que la memoria

⁴⁴ Este fenómeno lo plasma Aub en su relato *Una historia cualquiera* cuando uno de sus personajes salta de sus recuerdos de la guerra del 98 en Cuba a 1940 y la Segunda Guerra Mundial, por la similitud entre sus desarrollos.

⁴⁵ Jocelyne Dakhlia profundiza en estos debates en su libro de 1990, *L'oubli de la cité: la mémoire collective à l'épreuve du lignage dans le Jérid tunisien*. Paris: Découverte.

está sometida a las manipulaciones de los tiempos y de las sociedades. Pero a su vez, en su pluralidad de vacíos, modificaciones y tergiversaciones encontramos también toda una historia de esa experiencia, de su vivencia.

En este sentido, otra mediación que provoca la memoria son los mecanismos de evocación y de elaboración, construcción, y presentación de la misma, ya que la memoria no es sólo la capacidad de retener un pasado sino también de recuperarlo (*retrieve*). Para ello, como dice B. Peyrot (1992), la memoria hay que evocarla con preguntas precisas y curiosidades, con imágenes, las cuales también determinarán la memoria seleccionada que se evoca.

Esta reconstrucción de la memoria queremos verla en Aub tanto en el modo en que presenta la diegesis el narrador marco, como en el modo en que éste introduce y orienta los diálogos, así como el modo en que presenta a los otros personajes, la percepción de sus propias memorias. Será interesante por lo tanto fijarse en la estructura que adquieren los diálogos en Aub, cómo el tipo de preguntas que se hagan determinará los contenidos que busca presentar.

2.4.2.2. Selección

El testimonio está ligado al carácter limitado y selectivo de la memoria, señalado por tantos autores como se acercan a ella. Limitado porque los testimonios personales tienen “como límite cronológico la «memoria viva», a no ser que hablemos de casos de tradición oral, en que el recuerdo de los acontecimientos se lega de generación en generación” (Alted-Vigil 159).

En este sentido hay que hablar también de la falta de representatividad de los testimonios particulares. Es algo que tanto la sociología, que fue la primera en trabajar con historias de vida como fuente documental viva, como la historiografía después,

plantean continuamente como barrera fundamental a la hora de dar entrada a la memoria en su discurso: cada testimonio se centra en unas particularidades que pueden no ser las que caracterizan el periodo histórico que nos interesa.

Selectivo porque la memoria no es lo opuesto al olvido. Los términos contrapuestos son olvido, en tanto desaparición o borrado, y permanencia o conservación. La memoria, en cambio, “es siempre y necesariamente, una interacción de los dos (...) la memoria es forzosamente una selección” (Todorov 1998, 14). Así pues, la selección es un rasgo constitutivo de la memoria, no sólo debido a las limitaciones de la capacidad de retención de los testigos y de su particular percepción de los hechos, filtro involuntario, sino también a criterios voluntarios según las intenciones subjetivas y personales que moldean esa memoria. Por lo tanto, no es lo mismo que sea selectiva (por razones fisiológicas o problemas psicológicos) a que sea manipulada voluntariamente por el narrador o testigo en su configuración. Es decir, la memoria va a modificarse también según las intenciones con que se evoque o narre.

2.4.2.3. Circunstancias de la enunciación

Otro aspecto relacionado con la subjetividad o selección de la memoria son las variaciones de la misma según las circunstancias en que se enuncie.

2.4.2.3.1. Características del sujeto enunciador

En primer lugar hay que considerar la influencia de los rasgos del propio sujeto enunciador o recopilador. Las circunstancias (entendidas en términos sociales, económicos, culturales e ideológicos, entre otros) desde las que escribe el escritor determinan la memoria resultante. Del mismo modo influirán su edad, su formación y sus intereses. Esa influencia del presente sobre el pasado puede dar lugar a un trabajo simbólico, de restitución: a menudo se dan simbiosis entre pasado y presente, pues el

presente se apodera del espacio simbólico y borra las fronteras de la memoria.

Un aspecto que puede afectar a esta memoria es la condición de exiliado: la lucha contra el silencio, contra la abdicación que supondría la estancia bajo un régimen totalitario, cuando no la muerte. Así, implica una lucha por la libertad, una actitud de rebeldía. En el caso de Aub su literatura es el producto literario de un exilio republicano resultado del desenlace de la Guerra Civil Española. En su obra se produce un desplazamiento desde las preocupaciones más intelectualistas a otras más humanas, más sociales. Así pues, esta literatura la caracteriza el discurso moral, la continua resistencia frente a la voz oficial y a la experiencia sufrida. Y esto va unido a la marginalidad que tanto el sujeto exiliado como su obra sufren frente a la esfera oficial.

Por otro lado, el recuerdo de testigos de edad avanzada puede estar cargado de nostalgia tanto en la elección de los temas, en los términos del recuerdo como en la valoración de las experiencias.

2.4.2.3.2. Campos versus exilio: hipótesis de trabajo

En segundo lugar, el carácter del testimonio literario se va a ver determinado por el momento en que se escriba, en términos de espacio y tiempo.

En este sentido vamos a plantear una hipótesis respecto a la tensión entre la experiencia del exilio y del campo de concentración, ya que al plasmar los recuerdos del campo la experiencia anterior y posterior aportan ciertos rasgos a esa memoria, y asimismo, el momento en que se escriba, sea en el propio contexto del exilio concentracionario o en el exilio prolongado, determinará también la escritura.

2.4.2.3.2.1. ¿Influencia del exilio?

Es muy importante la variable del tiempo que los testigos hayan estado en el exilio antes de ser internados⁴⁶, para considerar la mayor probabilidad de una integración de rasgos de la literatura del exilio en su percepción de la experiencia de los campos.

En este sentido es interesante considerar una serie de características de la literatura del exilio⁴⁷ que podrían aparecer en la escritura de la memoria.

Uno de los principales rasgos de la literatura del exilio es la nostalgia por la patria perdida, la necesidad de regresar o problemática del desexilio, como la denomina Mario Benedetti. No obstante, la experiencia en los campos de concentración añade la represión policial y los internamientos en campos, con lo que las preocupaciones anteriores suelen quedar relegadas a un segundo plano, frente a la lucha por sobrevivir día a día en el universo concentracionario y tener que afrontar sus propias realidades.

“La nostalgia es expresión del privilegio que éste concede al pasado. / El pasado se presenta como refugio” (Cuesta 64). Por esta razón, el rasgo de la nostalgia es importante porque determina la enunciación. Fundamentalmente se refleja en el trabajo del tiempo. El presente se convierte en un continuo reflejo del pasado, ya sea por presencia o por ausencia, pues la literatura del exilio es la literatura del eterno recuerdo

⁴⁶ Recordemos que nos enfrentamos a diferentes situaciones: En el caso del exilio republicano español o para los polacos que huyen a Francia en Septiembre de 1939 con la invasión nazi de su país, cuando son internados en los campos de concentración su exilio no ha hecho más que empezar (aunque algunos españoles ya estaban en Francia desde el 36). En cambio, en el caso de los italianos, el exilio ya se prolongaba en algunos casos desde la llegada al poder de Mussolini en 1922, o desde el 10 de junio de 1924 con el asesinato del diputado Socialista Giacomo Matteoti (Tabori 190-1). En cuanto a los refugiados procedentes de Alemania, pueden llegar a llevar más de seis años exiliados, pues su emigración comienza a partir del 28 de febrero de 1933, con el incendio del Reichstag (Moeller 50), aumentando después de las leyes anti-semíticas de Nuremberg a mediados de los años 30, y sobre todo después de la *Kristallnacht* del 9-10 de noviembre de 1938. Pero a su vez, existe un nexo entre estos exilios, pues por ejemplo escritores e intelectuales del éxodo italiano o alemán, como Regler, Nitti o Ludwig habían luchado en el bando republicano con las Brigadas Internacionales.

⁴⁷ Que aunque las ha sistematizado la crítica que estudia los exilios prolongados, y no esos primeros compases particulares de los que nos ocupamos, pensamos que son aplicables siempre que hablemos de una conciencia de exilio.

de la pérdida⁴⁸. La principal idea del exilio es la tendencia a recrear otro lugar, el lugar de origen, desde el lugar donde se está.

Este rasgo contrasta con la elaboración del tiempo en la narrativa concentracionaria, en la que el presente es el tiempo más utilizado, lo que le da la fuerza al texto de ser algo no acabado. Y todavía encontramos otro contraste, referido al futuro. El exilio es a su vez un mirar atrás, pero también adelante. Se tiene la esperanza de dar vida a una nueva cultura, esa cultura libre y de preocupaciones humanas, como insinúa María Zambrano en *Senderos* (50), y que dentro de España iba a morir. Sin embargo la tradición concentracionaria a menudo ve el futuro como imposible, inconcebible.

Otro rasgo de la conciencia de exilio relacionado con el anterior es la necesidad de redefinición al enfrentarse a unas nuevas circunstancias vitales. Estos escritores emplean la naturaleza propia de la memoria que se fundamenta en la comparación -la relación- entre lo presente y lo ausente, lo nuevo y lo viejo, lo desconocido y lo conocido, lo que les permite la descripción de su experiencia de exilio. Por esta razón se da una tendencia a la autobiografía como intento de completar su identidad, normalmente por problemas de desplazamiento del sujeto, crisis de identidad al perder lo que se quería ser y tener que redefinirse en la nueva situación en el campo de concentración. El propio sujeto se convierte en el objeto de la narración.

2.4.2.3.2.2. ¿Entre alambradas?

Otro aspecto de este problema puede ser si en el momento de escribir su testimonio el escritor está internado o libre. Si escribe cuando todavía está privado de libertad, el modo en que represente su vivencia va a ser mucho más metafórico o se va a

⁴⁸ Esta idea la detecta Gordon en los testimonios concentracionarios italianos escritos entre 1946-8. Los italianos son de los que sufrieron un exilio más prolongado previo al internamiento en campos, y en consecuencia, se encuentra un esfuerzo importante por legitimar su participación en fundar la nueva Italia (34). Esto prueba la importancia que dan estos testigos a su pasado, a los antecedentes a los campos.

ver más restringido a la hora de narrar las cosas que si no lo está. Tendremos que fijarnos por tanto en las circunstancias en que se escribe cada testimonio: si el texto se escribe en los campos y se publica nada más salir de los mismos, o si se toman notas en los campos y se redacta el texto definitivo al estar en libertad, o por el contrario si se escriben íntegramente desde la distancia, desde la libertad, ya sea de memoria o a partir de apuntes. En este sentido, una variable a tener en cuenta es el tipo de testimonio a que nos enfrentemos, ya que será distinto hablar de un diario, escrito en las circunstancias mismas de la que habla, o una carta, que unas memorias escritas a posteriori⁴⁹.

2.4.2.3.2.3. Exilio y peregrinación

Si las obras se escriben desde ese otro exilio prolongado posterior a la experiencia de los campos, será probable la aparición de los rasgos de la literatura del exilio presentados. Pero además, debido al exilio, estos escritores y sus obras participan, en sus peregrinajes, de un trasvase cultural de intercambios e influencias con la cultura de destino, o de transición con las que entran en contacto. En este sentido, si sus testimonios los escriben ya transcurridos los años, cuando están instalados en ese exilio posterior a los campos⁵⁰, la posibilidad de la asimilación de la cultura de destino y el sentimiento de exilio tendrán un peso diferente en la obra que si se escriben en los propios campos o al poco tiempo de salir de ellos, en esas situaciones de paso truncadas por la estancia en los campos de concentración y la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁹ Uno de los autores que tienen en cuenta esta variable es Irving Howe: *"We cannot forget that the diarist was a person formed before and the memoirist a person formed after the Holocaust"* (186).

⁵⁰ Los distintos exilios tendrán un grado de integración diferente dependiendo de sus características y de los países de destino. Estudios interesantes a este respecto se pueden encontrar en el libro de Hans-Bernhardt Moeller (1983). *Latin America and the Literature of Exile. A comparative view of the 20th Century European Refugee Writers in the New World*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

2.4.2.4. El recorrido de la memoria

Como última consideración respecto a las alteraciones de la memoria, no podemos olvidar lo que Maurice Crubellier (1991) llama el “recorrido de la memoria”, entendido como las posibles modificaciones que se van estableciendo con el tiempo en el testimonio. Nos referimos al análisis del proceso de fijación de la memoria desde un estadio inicial a través de notas o de la correspondencia, a su elaboración final, siguiendo las distintas redacciones de su narración.

Crubellier observa en sus estudios que los testimonios pasan de la instantánea de la observación cotidiana a la puesta en orden en una segunda redacción. Nuevas redacciones suelen evolucionar hacia una síntesis que asume ya una visión de conjunto, y que puede incluir informaciones posteriores e incluso nuevos elementos narrativos de estilo, elementos literarios (Crubellier 256). Además, como ya hemos visto, los recuerdos se moldean de forma distinta según el momento y las intenciones⁵¹.

2.4.2.4.1. Apunte metodológico

Nuestra metodología va por este camino, pues contrastaremos los relatos publicados de Aub con sus anotaciones en los campos, y veremos el modo en que evolucionan. A su vez, compararemos esta información con los textos de las declaraciones del autor sobre el estado en los campos de concentración en el Norte de África nada más llegar a México y algunos artículos de periódico donde se transcriben estas intervenciones.

Estudiaremos también las diferencias que las narraciones de Aub y otros autores de los campos sufren según la cercanía temporal con los hechos que describen. En este seguimiento de la fijación de la memoria, otras variables determinantes son los silencios

⁵¹ Nuestras conclusiones se centran en fuentes escritas. Pero si estas comparaciones se amplían a la memoria oral y la memoria escrita los interrogantes se multiplican.

y los olvidos: No todos los silencios son olvidos, pueden también ser ocultaciones por pudor, o con una función operativa en el presente, como mecanismo de reconciliación, o también imposibilidad de decir, de narrar (Cuesta 65).

Cualquier testigo puede mitificar ciertos aspectos, o crear contramitos. Veremos qué matices tienen los recuerdos de Aub, qué tono adquieren sus narraciones, según la distancia entre la experiencia y el momento de la escritura. Veremos igualmente cómo influye en su escritura que escriba normalmente tan próximo a la vivencia y qué diferencias se plantean en aquellas narraciones que escribe con más distancia temporal, como *El cementerio de Djelfa*, y por qué *Manuscrito Cuervo* y *El limpiabotas del Padre Eterno* son tan distintos siendo más cercanos en el tiempo a la experiencia.

2.4.3. La mediación del discurso literario

Tras los problemas de mediación de la memoria, pasamos a considerar la distancia que la literatura establece respecto a la experiencia, para lo que vamos a adentrarnos en los diferentes filtros o mediaciones que se dan en el proceso de la narración, análogo al que encontramos en la forma en que trabaja la memoria.

Las diferentes formas en que cada discurso, ya sea el histórico, o el literario en este caso, se acerca a la memoria para integrarla en él y reescribirla, constituyen una mediación provocada por una segunda configuración con su respectiva prefiguración. En otras palabras, la memoria –ya sea a través del testimonio o del término general de documento- es la materia prima⁵² de la literatura testimonial y del discurso histórico, y tanto el *testimonio literario*, como el *discurso histórico* son la “narración” de esa memoria, cada uno sujetándola a unos parámetros diferentes.

⁵² Nos basamos en la idea de la memoria como “materia prima de la historia” (Le Goff 1992).

En el desarrollo de esta idea de mediación en la configuración narrativa de la literatura testimonial hemos de volver al estudio de Ricoeur que ya hemos introducido, y a las transiciones entre prefiguración, configuración y refiguración. Las operaciones que tienen lugar en la configuración narrativa, median con la realidad en dos sentidos básicos:

2.4.3.1. La *concordancia discordante*⁵³

En primer lugar transforman acontecimientos o incidentes individuales en una historia tomada como un todo. Es decir, que transforma una sucesión de acontecimientos y los organiza en una totalidad inteligible. Por esta razón un primer problema que esto implica es que ya de entrada dota de lógica, de una estructura racional, a una experiencia que para el autor puede no haberla tenido, y que tal vez en su memoria se representa de forma diferente.

2.4.3.2. La *síntesis de lo heterogéneo*

En segundo lugar, después de la transición mencionada en el primer capítulo entre la disparidad de elementos de lo paradigmático al orden establecido de lo sintagmático, la configuración introduce unos rasgos temporales propios que combinan dos dimensiones temporales: por un lado, una cronológica, que constituye la dimensión episódica de la narración y es por lo tanto un tiempo irreversible. Por otro lado, otra no cronológica, que es la dimensión configuradora propiamente dicha: “por ella, la trama transforma los acontecimientos *en historia*” (Ricoeur 1995, 133). Se trata del tiempo de la configuración, que primero transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significativa, y luego impone a esa sucesión cronológica indefinida la idea de punto final, desde el que se puede ver la totalidad del relato (Ricoeur 1995, 135). Son

los mecanismos que en la *Introducción al análisis estructural de los relatos* Roland Barthes llama descronologización y logización.

2.4.4. *La mediación del sujeto-histórico*

Retomando la esencia de la literatura testimonial en tanto narración de un sujeto histórico testigo, queremos hacer hincapié en que parte de la mediación del discurso proviene de que presupone un hablante y un oyente (Benveniste 1971).

El escritor-testigo ficcionaliza la realidad al filtrarla a través de sí mismo. En otras palabras, ficcionaliza su experiencia al prefigurarla y configurarla (teniendo en mente también su refiguración) desde una postura concreta que desvelarán los recursos retóricos del tiempo, la voz y el modo que emplee.

Este yo-histórico conlleva asimismo la integración en ese relato de los aspectos selectivos de la memoria. Por lo tanto, se da una cercanía a la experiencia en la incorporación de la memoria al tiempo que una distancia debido a sus limitaciones y la interpretación que se hace de ella.

Entra en juego además la complejidad psicológica del sujeto-histórico. El que el propio testigo haya sufrido la magnitud de esa experiencia, la haya vivido personalmente, aporta mayores dificultades a encontrar el modo de plasmarla. Puede darse incluso el caso de que este testigo necesite superar el trauma que dicha experiencia le haya causado.

Es significativo en este sentido considerar el momento en que el testigo decide elaborar su testimonio: durante, inmediatamente después de la experiencia, o después de muchos años. Tenemos el caso, por ejemplo, de Jorge Semprún que opta por el silencio al salir del campo para distanciarse de la muerte, y escribe 50 años después (Cuesta 81), mientras que Aub reacciona al contrario: escribe inmediatamente después o a lo largo de

⁵³ Término tomado por Ricoeur de Aristóteles (1995, 137).

un periodo breve en cuanto sale del campo, y ya no vuelve a tratar el tema. E igualmente le ocurre a Arthur Koestler.

Queremos analizar además el modo en que esto se refleja en la configuración. En este sentido son fundamentales en nuestro análisis las consideraciones de Genette sobre el modo y la voz, pero vistas en conjunto con las ideas de Ricoeur de que la configuración va más allá de la composición en sí misma, pues se encuentra en el cruce con los problemas de comunicación en la medida en que está dirigida a un lector. Es decir, que el recurso a la voz narrativa no basta para hacer justicia a la experiencia de ficción que el narrador sujeto-histórico hace de la experiencia “en sus dimensiones psicológicas y metafísicas” (Ricoeur 1995, 510).

2.4.4.1. Problemas de autoridad

Otro problema relevante respecto al sujeto histórico de la enunciación es el debate sobre la autoridad de estos testigos para narrar la auténtica situación, ya que, como Agamben recuerda, basándose en las reflexiones de Levi, quienes realmente han caracterizado los límites de la experiencia concentracionaria han sido aquellos que no han vuelto para testimoniar. Al enfrentarnos al testimonio literario, por lo tanto, hablamos de testigos privilegiados que han sobrevivido en “las mismas” condiciones en que otros no lo han hecho.

Ese esfuerzo por transmitir la experiencia abarcando todas sus dimensiones es un problema que también articula la enunciación. Se trata de la tensión de cómo hablar por aquellos que no pueden hablar. Es interesante observar este problema en Aub, dado que si nos fijamos, los protagonistas de sus narraciones son en ocasiones aquellos que no han podido volver para testimoniar. Se erige en su voz. Lo veremos fundamentalmente en *El limpiabotas del Padre Eterno* y *Yo no invento nada*, aunque justamente una de

nuestras ideas es cómo la autobiografía se borra en la escritura de Aub, pues siempre cede la voz a aquellos que no han tenido el privilegio de hacer llegar su testimonio al público.

2.4.4.2. La fiabilidad

Estos aspectos de la enunciación de un sujeto histórico se unen a los que hemos tratado respecto a la memoria, planteando algunos problemas sobre la fiabilidad del testimonio.

Si entramos en consideraciones desde la escritura, hay que relacionar el grado de perceptibilidad del narrador con su fiabilidad: a mayor presencia, menor fiabilidad. Y de hecho, cuando entran en juego valores, como en la literatura testimonial, esta intervención es más problemática. La perceptibilidad del narrador la observamos en que realice descripciones del entorno, identifique y defina a los personajes (dándonos sus nombres y descripciones), realice sumarios temporales, reproduzca lo que los personajes no dicen pero que él cree que piensan o sienten, realice comentarios.

También hay que considerar la postura de ese yo histórico, sujeto-testigo, ante lo que cuenta, y el que se nos presente como un testigo fiable o no a través de su narración. El carácter de versión personal de los hechos que tiene el testimonio hace de la sinceridad, en su mediación e interpretación, uno de sus puntos definitorios.

Además, dentro de la propia diegesis, la distancia que el narrador o autor implícito establece respecto a los hechos que narra, que puede ser por ejemplo la elección de la autobiografía, la enunciación en tercera persona, o el empleo de la ironía. En este sentido será interesante ver la distancia que sus argumentos establecen respecto a su experiencia: si en ellos incorpora tan solo situaciones vividas por él o situaciones ajenas.

2.5. Estrategias de enunciación

Asumiendo que las obras de las que nos vamos a ocupar tienen como punto de partida estos planteamientos de elaboración de una cercanía verídica, activadora y honesta en tensión con las mediaciones que encuentra frente a la realidad, proponemos unas características formales de esta literatura que luego exploraremos en el análisis y la comparación intercultural.

Trabajamos con autores que, como Aub, han “hecho testimonio sin dejar de hacer literatura” (López Molina 206), ya que recurren a las posibilidades de la ficción para configurar su experiencia en los términos que hemos desarrollado. Debemos tener presente, por tanto, la tensión entre el testimonio y el testimonio literario, ya que el primero “dice lo que puede mientras que la obra dice lo que no puede” (Pipet 55)⁵⁴. Solo la literatura permite esta paradoja: expresar lo indecible, y este es otro de los parámetros que vamos a tener en mente en la definición de las estrategias discursivas de la literatura testimonial del exilio concentracionario de Aub.

2.5.1. *¿Discurso histórico o memoria ficcionalizada?*

Recordemos la premisa del testimonio literario de buscar su legitimidad acercándose a la condición de discurso histórico, por su honestidad y fidelidad a los hechos. Pero a su vez, como hemos visto en la tercera hipótesis que caracteriza la literatura testimonial de los campos, también quiere respetar el carácter personal que provoca la comprensión.

En relación con este objetivo, consideramos importante responder a la siguiente pregunta: ¿no encontrará tal vez la literatura en el discurso de la memoria una

⁵⁴ Texto original: “*le témoignage dit ce qu'il peut alors l'ouvre dit ce qu'elle ne peut pas dire*” (Pipet 55).

representación más válida y acorde con sus intenciones que el distanciamiento que conlleva el discurso histórico?

Queremos ver si tal vez esta literatura incorpora ciertos rasgos de la naturaleza de la memoria que se reflejarán en la experiencia de ficción del texto. ¿Qué características se encuentran en ese cruce entre el discurso histórico y el discurso literario, frente a la memoria y el testimonio, que faciliten esa representación “legítima” o acertada de los campos? De este modo definiremos la enunciación de esta literatura según sus mecanismos de configuración e incorporación del testimonio y la memoria en su discurso creativo.

Para dar respuesta a esta incógnita queremos buscar el contrapunto de la historiografía recurriendo a las continuas redefiniciones que el propio discurso histórico ha sufrido y está sufriendo para analizar la ventaja de mantener algunas de las características propias de la memoria que la imaginación y la escritura de ficción respetan mientras que la Historia tradicional modifica al aplicarles su exhaustividad.

2.5.1.1. Claves en la redefinición del discurso histórico

El propio debate interno de la historiografía nos va a ayudar en nuestro desarrollo de las estrategias discursivas que se ponen en juego en el discurso literario en busca de una representación fiable y cercana de la realidad.

El concepto de discurso histórico varía según la concepción de las distintas corrientes historiográficas, que continuamente se están redefiniendo, y que siempre se encuentran entre ser una ciencia, un arte o una filosofía (Le Goff 1992). En concreto las afirmaciones que hemos establecido hasta ahora respecto al discurso histórico podrían discrepar con la Nueva Historia de los años 70 que da un giro hacia lo político y la narrativa. Los historiadores vuelven “a contar historias. Historias «con rostro humano»,

historias de individuos, ya sean estos singulares o colectivos” (Sueiro 16). De hecho, ese retorno a la narrativa aporta al discurso histórico una serie de características que lo acercan al discurso literario. Las teorías narrativistas de la historia se fundan en el traslado de las categorías literarias de la construcción de la trama al campo de la narración histórica, tomando las estrategias configuradoras de la literatura (Ricoeur 1995, 623), como son la *síntesis temporal de lo heterogéneo* y la *concordancia discordante* ya mencionadas.

Lawrence Stone en su artículo “The revival of narrative” hace hincapié en la combinación de un orden cronológico y la coherencia de una narración, en el paso de lo analítico a lo descriptivo así como en la importancia del hombre más que de las circunstancias (Stone 74). Se centra en lo particular y específico más que en lo colectivo y lo estadístico, lo cual conlleva una mayor implicación además de incorporar el aspecto de relato.

Esta nueva rama de la Historia empieza a prestar una atención a los factores culturales, ideológicos y simbólicos. Entran en juego las emociones, las actitudes, los sentimientos y los valores, que acabamos de ver que son aspectos que aportan el testimonio y la memoria personal. Esto origina lo que en Francia se ha llamado Historia de las mentalidades (*Histoire des mentalités*), que se conoce también como Historia de lo imaginario o Historia simbólica⁵⁵. Igualmente de forma más reciente ha surgido en Italia la “microhistoria”⁵⁶, que se fundamenta en reducir el periodo y espacio estudiado para de ese modo poder profundizar más, descubrir aspectos pasados por alto por la historia analítica. A menudo toman personajes secundarios y a través de sus

⁵⁵ Sobre este tema se pueden consultar: Le Goff, J. y P. Nora (1978). *Hacer la Historia*. Barcelona: Editorial Laia. Vol. III. 81-98, o Michel Vovelle (1981). *Introducción a la Historia de las mentalidades*. Barcelona: Crítica.

⁵⁶ Un estudio interesante es el de Giovanni Levi (1992). “On Microhistory”, en Peter Burke (ed.) *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polity Press. 93-113. Hay una traducción española en Alianza Editorial.

experiencias reconstruyen la época en que éstos vivieron, lo que constituye un punto claro de intersección con la narrativa maxaubiana que nos ocupa. Entra aquí en juego la relevancia de la historia oral, y con ella la memoria y el testimonio, y por lo tanto la conexión con la literatura testimonial. De hecho, en su origen la historia se identificaba con el testimonio, ya que el propio término historia significaba contar algo que se había visto u oído.

Aún a pesar de todos estos virajes hacia un discurso que podríamos llamar más narrativo o personal, los historiadores de hoy insisten en que la Historia es algo diferente de una rama de la literatura, pero también mucho más que aquello susceptible de ser cuantificado. Hacen hincapié, sin embargo, en los problemas del empleo de una narrativa descriptiva pormenorizada y de biografías personales. Apuestan por la existencia de un referente real y contrastable del que se escogen aquellos aspectos más significativos y representativos y se interpretan y narran con rigor, aunque de la habilidad con que se emplee la prosa con que se narre esa historia depende parte de su efecto. En resumen, no se pretende que sea ciencia ni literatura, sino ambas cosas.

Así pues, en esa redefinición del discurso histórico es interesante el doble plano de la preocupación por la enunciación (una buena narrativa) y la valoración de la memoria, como se refleja en el incremento de la consideración del testimonio oral como fuente histórica y su incorporación al discurso. La memoria se convierte en un elemento esencial en el acercamiento a la experiencia para ambos discursos, pero cada uno tendiendo hacia su objeto definitorio: el discurso histórico hacia la ciencia y el saber, y el literario hacia la “comprensión” a través de la ficción, y ambos hacia la construcción y el mantenimiento de una memoria, histórica en el primer caso y ética en el segundo, aunque en las redefiniciones de la historia encontramos a veces esa tendencia hacia la ética, como en la historia del exilio o de la *Shoah*. En otras palabras, lo que está

modificando la Historia en busca de un discurso más exhaustivo del pasado, es el camino que también sigue la literatura testimonial en su esfuerzo por acercarse al rigor del discurso histórico, pero con las armas de la literatura.

Esto nos lleva a considerar la importancia de las variaciones imaginativas en la posibilidad de acercarse a la memoria.

2.5.1.2. Rasgos de la memoria a imitar

Ante todo los testimonios literarios incorporan el aspecto emocional de la memoria. Distinguimos entre la *implicación* que la memoria tiene con los acontecimientos que *narra*, y la *distancia* que el discurso histórico establece con los acontecimientos que *analiza y explica*, pues para nosotros es fundamental la clarificación conceptual de François Bédarida para la historiografía cuando distingue memoria frente a historia en tanto *relato* frente a *análisis*. Este aspecto de relato, así como aleja la memoria del discurso histórico, acerca la literatura testimonial a la memoria.

Tratamos de destacar la particularidad del testimonio en su transmisión de un conocimiento con sentimiento, un conocimiento personal, en el sentido de que se comprenda lo que se conoce, pero no en el sentido de la historia, de entender en tanto interpretar, sino de identificarse en cierto modo con el mismo.

Una variable fundamental en esta implicación es la diferencia del narrador. El testimonio se diferencia del discurso histórico en que el narrador relata lo ocurrido desde una perspectiva interna, mezclado con el resto de afectados, formando parte del mundo del texto al mismo nivel que ellos, mientras que el historiador y el periodista, por la característica de sus narraciones, en las que el narrador está neutralizado, tienen una aproximación crítica a la experiencia. A diferencia del historiador, la “visión” de la

realidad del sujeto-testigo como personaje de la acción puede dar importancia a cada detalle, a cada momento clave desde su perspectiva personal. Respalda nuestra postura las palabras de Marek Edelman y Hanna Krall (supervivientes de los campos nazis) cuando decían: “No nos preocupamos de escribir la historia. Nosotros hablamos de la memoria” (116), y que Todorov interpretaba como la preocupación por los detalles y los individuos, en los que la historia, por otra parte ya establecida, no se detiene (1993, 31).

2.5.1.3. Estrategias de incorporación de la memoria

Por esta razón vamos a considerar una serie de estrategias que permiten la incorporación al discurso literario de la memoria, ya sea la memoria del propio escritor, que se incorporará desde su mente, o que puede haber registrado en anotaciones, diarios o cartas, o en la recopilación de otros testimonios de compañeros. Buscamos claves para ver cómo se integra el testimonio en el discurso literario, y cómo se refleja sus rasgos y su estructura en la narración resultante. Queremos ver si esta literatura se contagia muchas veces de las características de la memoria, llegando a potenciar algunas de ellas.

2.5.1.3.1. Los relatos de vida y sus formas discursivas

La memoria se mantiene y transmite de distintas formas: como historia de vida, relato de vida, biografía, autobiografía, o historia oral. Estos son conceptos que a menudo se emplean como sinónimos pero tienen importantes diferencias desde el punto de vista terminológico y semántico. Dentro de la Historia oral “se separa con gran nitidez el producto de la fuente oral, es decir del testimonio individual, que puede ser persona-actor o documento y que a su vez se quiebra en *historia de vida* y en *narración de vida (récit de vie)*. La historia de vida es la narración directa de todo un ciclo de existencia (...) un relato autobiográfico entero, mientras que el *récit de vie* es un

fragmento de vida, el relato de un episodio, especialmente significativo a juicio del narrador (...) *life-history* y *life-story*” (Ferraroti 157). Es precisamente en los relatos episódicos de vida (*récit de vie*)⁵⁷ en lo que nos queremos centrar.

Esta manifestación de la memoria es relevante para nuestra teoría porque en los relatos de Aub se da entrada a la memoria a través de fragmentos de las vidas de los diferentes protagonistas, distanciando su narrativa de la autobiografía, en tanto que no persigue la narración de su vida al completo, sino recrear a modo de puzzle una situación concreta a través de distintos fragmentos biográficos de diversos personajes.

Los testimonios orales de los relatos de vida son una forma inapreciable de conocer de forma cercana y particular las experiencias vividas, y Aub se aprovecha de esos rasgos para dar riqueza a sus escritos, dado que los relatos de vida aportan la epistemología del caso individual, y sobre todo, en su aspecto de historia oral, por su capacidad de reconstruir el aspecto subjetivo de los acontecimientos, para hacer renacer la auténtica atmósfera de una época histórica que se nos escapa en las cenizas del pasado (Alted-Vigil 157-8).

En conclusión, una forma de ver cómo se incorpora la memoria en el discurso es buscar el reflejo de la estructura testimonial de la que surge el relato en su escritura. En este sentido, nos parece interesante rastrear los planos que la ficción mantiene del testimonio inicial (anotaciones del autor, entrevistas con compañeros, cartas), plasmado en la literatura a través de formas discursivas típicas del testimonio y las fuentes orales: fragmentos de diarios, de cartas, e incluso la presencia de esos “fragmentos de vida” que son el origen del testimonio, y ver qué planos añade o transforma el testimonio elaborado literariamente por medio de la configuración.

⁵⁷ A veces el doble uso del término historia en castellano confunde respecto a la traducción de *récit de vie* o *life-story*. Por ello agradecemos a Ignacio Soldevila su sugerencia en la defensa de esta tesis como miembro del tribunal de utilizar el término “relato episódico de vida”

En este sentido, en la literatura testimonial de Aub, el testimonio y el sujeto de la memoria se integran por medio de diferentes vías: en su narrativa el testigo es una postura discursiva, el que determina la relación entre la enunciación y el enunciado. Todos sus personajes son testigos que nos narran sus recuerdos y experiencias, por lo que será habitual encontrar narradores que se sitúan en el nivel homodiegético del modelo de Genette. Pero a su vez esa realidad se cruza con el mundo de la experiencia, pues el testimonio real entra en la ficción por medio de la toma de notas de Aub.

2.5.1.3.2. El tiempo

Otra de las estrategias de la literatura testimonial para incorporar y potenciar las cualidades de cercanía de la memoria, es la variable del tiempo.

Frente a la rigidez temporal de la Historia (con su periodización y cronología), la narración ficticia juega con el tiempo. Las variaciones imaginativas de la ficción neutralizan el tiempo histórico por medio de “la emancipación del narrador” (Ricoeur 1988, 127-8). En otras palabras, la ficción es capaz de desvincular el tiempo vivido del tiempo histórico a través de un tiempo de la ficción que crea la experiencia de ficción a través del texto.

Desde esta flexibilidad la literatura testimonial caerá a veces en el tiempo de la memoria, “que no tiene nada que ver con el tiempo de la historia. El orden de la imaginación se escapa a todos los datos, a todos los hechos. Esta es la revancha de la literatura contra la Historia” (Montserrat Roig 89).

Los tiempos de la narración literaria pueden ser también los de la memoria gracias a la relación metafórica que existe entre ellas por el empleo que hacen de la neutralización. Es decir, debido a que ambas establecen una relación indirecta con el tiempo vivido (Ricoeur 1995, 490), pero sin romper su relación con el mismo, por lo

que la diversidad de los tiempos verbales empleados será muy significativa en nuestro acercamiento a la enunciación. Esto se fundamenta en las consideraciones de Ricoeur respecto a la configuración del tiempo en el relato de ficción para seguirle la pista a las maniobras de la plasmación de las experiencias a través de la configuración, y en la interrelación entre el tiempo del acto de narrar y el tiempo de las cosas narradas, que se relaciona con el desdoble que es capaz de realizar la narración de ficción entre enunciación y enunciado. Es la distinción entre “*erzählzeit*” y “*erzählte Zeit*”⁵⁸, ya que la lengua tiene sus señales para advertir de la coincidencia o el desfase entre el tiempo real y el tiempo del texto.

2.5.2. *El personalismo*

Una de las características centrales del testimonio literario que le marcan la voz y el modo es lo que vamos a denominar personalismo en tanto acercamiento individualizado a las vivencias. Se trata de la capacidad de personalización que tiene la literatura, y que constituye una hipótesis fundamental a explorar en nuestro corpus. Nos enfrentamos a un discurso que prima lo humano (en tanto personal, individual) frente a lo abstracto (masificado, generalizado).

Como ya hemos visto, el problema se articula entre las formas de representación historiográfica y el testimonio personal, entre el campo del conocimiento y el de la comprensión. Se trata a su vez de desentrañar las estrategias que se ponen en funcionamiento para pasar, como propone Andrew Leak, del conocimiento a la comprensión (*knowledge/understanding*), pero que en términos de enunciación preferimos plantearlo como lo que va de un realismo fotográfico o naturalista a un realismo trascendental⁵⁹.

⁵⁸ Introducida por Günther Müller y recogida por Genette como base para sus modelos de análisis.

⁵⁹ Profundizaremos en estos conceptos en el Capítulo 4 sobre la poética de Aub.

Hablamos pues de la relevancia del testimonio frente al discurso histórico como única forma de que esas realidades sigan manteniendo su cara humana. Como también decía Prats Rivelles en referencia a la obra de Aub: “Tal vez para conocer datos estadísticos o ideas de conjunto de la guerra civil española haya que recurrir al archivo de documentos, a las páginas de la historia, pero, para sentir el palpito humano, los sentimientos de sus protagonistas de la colectividad, se hace necesario -y más con el tiempo- acercarse a la novelística de Aub” (1978, 125).

Por ello el concepto de personalización aporta a la literatura testimonial una carga psicológica y unos sentimientos que lo acercan a esa autenticidad y veracidad, expresión de las experiencias que describe. Su mensaje se ve reforzado por diferentes recursos de la configuración literaria ante los que el lector no puede quedar indiferente (Pipet 143). Pipet considera que una de las formas en que la narración consigue llegar al público y ser “aceptada” es gracias a su fuerza en tanto su capacidad para provocar una identificación entre el narrador y el lector, empleando cada autor diferentes estrategias orientadas a esa relación entre la configuración y la refiguración en la relación con el referente y el lector.

Este tipo de testimonios rechazan una síntesis del tema que no respete las diferentes particularidades⁶⁰. El detalle humano es importante, y es uno de los elementos que más resalta Aub, quien trata de reconocer la importancia que cada injusticia tiene por sí misma, pero relacionando las unas con las otras en un marco histórico concreto que también trata de reflejar.

En este sentido la literatura testimonial está en tensión con el discurso histórico, el cual presta atención a las circunstancias individuales en pro de una generalización significativa. El discurso testimonial persigue contextualizar los casos particulares para transmitir su representatividad, pero sin descartar la relevancia de cada individualidad.

Por lo tanto, su aspecto vertebrador es la idea de individualización de la experiencia, pero en tensión con la representatividad. En otras palabras, transmitir los rasgos que caracterizan la situación y sus individuos a través de casos concretos. De esta forma, la dimensión humana de la experiencia que aporta el personalismo trata de combinarse con la fiabilidad de la historia a través de la representatividad⁶¹. En este sentido es interesante plantearse el problema de la representatividad de una obra de ficción -en tanto que es personal y singular- en ese esfuerzo de la literatura testimonial por convertirse en memoria histórica.

Mientras que el discurso histórico se centra en acontecimientos que destacan sobre la rutina, la memoria valora esa rutina. Por lo general, en el discurso histórico “No ha sido vista la función aparentemente estática, en realidad estática y epifánica, de lo cotidiano, el significado profundo de los gestos, repetidos diariamente, de las realidades familiares, de apariencias carentes de toda aura e importancia, pero constitutivas y conectadas con las fuentes mismas de la vida” (Ferraroti 165).

La cotidianidad se ve como la interiorización, la profundización en la historia, que es lo que busca y elabora el testimonio literario. En este contexto aparece el concepto de anécdota, elemento articulador del testimonio que nos lleva del plano abstracto a lo concreto humano.

2.5.2.1. Apunte metodológico

Una de nuestras pretensiones metodológicas es contrastar las obras de Aub escogidas para nuestro corpus con sus anotaciones en los campos, para ver el trabajo de selección y reconstrucción que realiza: qué tipo de historias escoge y qué otras no, si se

⁶⁰ Esta idea es considerada también respecto a los testimonios sobre la guerra en Cru 50.

⁶¹ Aquí es interesante considerar que el que algo sea representativo o deje de serlo dependerá de los objetivos de la escritura, como explica Alicia Alted en referencia a la historia, porque tal vez lo que nos interesa es el modo en que “un colectivo ha vivido o sentido una experiencia” (Alted-Vigil 160), y en ese

limita a lo anecdótico, fuera de la rutina, o trata de trascender hacia episodios rutinarios pero representativos.

2.5.3. *Doble marco narrativo*

En este sentido podremos plantear la tensión en estos testimonios literarios entre esa cara psicológica y humana que aporta el sujeto histórico y el énfasis en el contexto, la realidad que han sufrido.

Siguiendo la terminología de Todorov de “*narraciones subordinadas*”, que plantea la idea de una narración dentro de otra narración, la hipótesis que queremos plantear es el modo en que el testimonio literario de Aub, teniendo dos personajes narradores, puede destacar tanto la acción que se presenta como la narración que hace el sujeto en sí; puede detenerse en lo que la experiencia significa para el propio sujeto. Por medio de un doble marco narrativo, el narrador extradiegético describe al intradiegético, y aunque se trate de una narrativa predicativa⁶² porque siempre destaca los acontecimientos, uno de los sujetos siempre queda dentro del predicado del otro, de forma que se convierte en objeto de la narración y se incorpora su sufrimiento y vivencias como predicado. De hecho Todorov hace hincapié en la importancia de que se presente una historia dentro de otra y no por sí misma, porque de ese modo introduce no sólo la imagen completa de los acontecimientos que se narran, sino también la narrativa que un personaje emplea para presentarla. Esto es relevante porque el acto de narrar nunca es un acto transparente (Todorov 1977, 73).

Esta estrategia discursiva invita a cambiar la perspectiva y no ver sólo una narración que contiene otras sino también una narración contenida por otra. En este sentido será muy interesante fijarnos en la relación que existe entre estos relatos y el

sentido, el carácter de testigos de nuestros escritores ya tienen una representatividad concreta.

⁶² Término empleado desde la gramática comparada por Todorov.

resto de niveles narrativos, ya que nos dirá mucho de su función en la enunciación, ante todo si vemos que se trata de relaciones de causalidad directa, que nos harán pensar en ese esfuerzo por comprender y explicar del testimonio literario.

2.5.4. *Formas de presentación del discurso*

Será significativo también el modo en que se presente lo que Genette llama *relato de palabras*, donde se refleja de forma fundamental la cercanía que la enunciación pretende respecto a la experiencia. Genette distingue tres estados del discurso de los personajes tomando como criterio la distancia: el discurso narrativizado o contado, que es el estado más distante y más reductor; el discurso transpuesto, en estilo indirecto; y el discurso restituido, la forma más mimética y que es la base del diálogo. Esto es muy distinto del estilo indirecto libre, en el que el personaje habla por boca del narrador, mientras que en el discurso inmediato el narrador desaparece y el personaje lo substituye (Genette 231), concediendo autonomía al lenguaje de los personajes (Genette 238). Se da a los personajes, además, una personalidad a través de su habla, dejando traslucir un idiolecto.

2.5.5. *Polifonía y dialogismo*

Otra variable a considerar es la de “novela polifónica” que introdujo Mikhail Bakhtin, definida como aquella que rompe con el principio monológico en el que

la voz del narrador se establece como voz solitaria en la cúspide de la pirámide de las voces. (...) [Aunque esté llena de monólogos y diálogos] puede constituir, en cuanto un todo ordenado, el gran monólogo del narrador. (...) Por lo tanto, la extraña originalidad de la novela polifónica la crea una revolución tanto en la concepción del narrador y de su voz como en la del personaje. En efecto, la relación dialogal entre los personajes es desarrollada hasta el punto de incluir la relación entre el narrador y sus personajes. Desaparece la conciencia autorial única. En su lugar aparece un narrador que *conversa* con sus personajes y se convierte a su

vez en una pluralidad de centros de conciencia irreductibles a un común denominador. Esta “dialogización” de la propia voz del narrador constituye precisamente la diferencia entre novela monológica y novela dialógica. Es, pues, la propia relación entre discurso del narrador y discurso del personaje la que es subvertida enteramente (Ricoeur 1995, 527-8).

El concepto de diálogo se integra en la propia configuración, aportando a la literatura testimonial un matiz de discurso inacabado, en construcción. Esto nos hace pensar en la propuesta de Robert Eaglestone a raíz de la ética de Levinas, de que es un deber para aquellos que representan el Holocausto, ya sea a través de la historia o del arte, llevar a cabo una forma de representación “entre comillas”, un discurso abierto, con carácter de conversación que permite interrupciones, que concibe la posibilidad del desacuerdo (Eaglestone 104). Se trata de provocar que el lector vaya más allá de la inhumanidad que se le presenta y supere la capa de la representación para percibir el auténtico sufrimiento que conllevan los acontecimientos y las víctimas (Eaglestone 105).

Además, el dialogismo conlleva una intención por parte del escritor de honestidad, de contrarrestar la falta de fiabilidad inherentes a la memoria y a la narración, al no tratar de imponer su visión sino presentarla en diálogo con otras perspectivas.

Por otra parte, participa de ese esfuerzo por despertar la percepción ética del lector, provocando una implicación activa en la comprensión del relato.

Aub tiene presente este dialogismo desde la prefiguración. No trabajaba sólo con las notas y recuerdos de sus propias experiencias, sino que recopilaba testimonios y guardaba anotaciones de otras personas que habían coincidido con él, o, aún más interesante, de otras experiencias que él no había vivido, de otros lugares y momentos dentro del contexto que estaba representando para aportar de ese modo una pluralidad de voces y perspectivas.

2.5.6. La oralidad

Otra consideración sobre las estrategias discursivas del testimonio literario en busca de la aprehensión de la auténtica experiencia, es la influencia de la oralidad en la obra de los campos. La incorporación de los rasgos de la oralidad en la enunciación, aporta familiaridad respecto a los hechos.

Por otro lado, si las obras que nos ocupan presentan fisuras, dejando que se transparenten los mecanismos de la oralidad, con sus dudas, sus silencios, rectificaciones, apelaciones al interlocutor, elipsis e interrupciones, éstos se revelarán como más honestos. Sin embargo, una coherencia literaria completa planteará dudas a este respecto. Se trata de ver, como decía Todorov en su libro sobre Bakhtin, si los personajes se autocitan en busca del discurso adecuado, en la línea de los fenómenos de eco de Pipet ya tratados.

En referencia al problema de la indecibilidad, la oralidad puede facilitar el acercamiento a “las situaciones extremas que conllevan un traumatismo profundo de la memoria” (Joutard 168). Es por tanto una estrategia para facilitar la narración frente al carácter traumático de las experiencias con las que tratamos.

Por último, la presencia de la oralidad en los testimonios también puede deberse al esfuerzo por reflejar el ambiente dialéctico y de debate que era habitual entre los prisioneros en los campos, las conversaciones y lecturas en grupo.



Este dibujo realizado por Julius Turner en 1941 en el campo de Gurs, Francia, muestra una de estas tertulias en las barracas de los campos (Fredj 133).

2.5.7. *La ironía*

Otra de las marcas en la configuración de estas narraciones que nos desvela el esfuerzo por superar la indecibilidad y la dureza de la experiencia en el caso de Aub es la ironía. La ironía tiene un doble uso: por un lado permite acercarse a la experiencia concreta superando su dureza, y por otro ayuda al testigo a enfrentarse a esa realidad.

Como decía Bakhtin, la risa ayuda a romper la distancia frente a la realidad. La sitúa en un plano en que es accesible, podemos tocarla:

La risa tiene el destacable poder de acercar el objeto, de situarlo en una zona de crudo contacto donde se le puede ir tocando con familiaridad por todas partes con un dedo, darle la vuelta, de arriba abajo, de dentro a fuera, mirarlo atentamente desde arriba y desde abajo, romper su cascarón externo, mirar a su centro, dudar de él, destrozarlo, desmembrarlo, dejarlo al descubierto y exponerlo, examinarlo libremente y experimentar con él. La risa acaba con el miedo y la piedad ante un objeto, ante el mundo, convirtiéndolo en un objeto familiar y dejando el campo libre para investigarlo con total libertad (Holquist 23)⁶³.

Bakhtin apunta a cómo el humor permite enfrentarse a la memoria y a la tradición: “Se ridiculiza para olvidar” (Holquist 23). De este modo la risa en forma de

⁶³ Texto original: “*Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, turn it upside down, inside out, peer at it from above and below, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it. Laughter demolishes fear and piety before an object, before a world, making of it an object of familiar contact and thus clearing the ground for an absolutely free investigation of it*” (Holquist 23).

ironía acerca el mundo y lo analiza, con lo que permite a los testigos superar las barreras que puedan encontrar para enfrentarse a sus experiencias.

Aub comentó en una ocasión que su humorismo era, al fin y al cabo, una especie de autocensura (Embeita 7). “¿De qué? ¿Ante quien? Ante el dolor, sencillamente; autocensura para que no se le parta a uno el corazón, de una vez para siempre. Ser humorista y jugar, a veces, al cruel, para no dejar el alma en jirones ante el dolor” (Tuñón de Lara 1969).⁶⁴

Otra idea fundamental respecto al empleo de la ironía, es que elabora también la interpretación de la experiencia que el autor quiere dar a través de su escritura. Los diferentes discursos literarios implican aceptar o rechazar el mundo que representan, y este es un aspecto fundamental en la narración de la temática que nos ocupa. Queremos destacar las ideas de Terrence Des Pres a este respecto en referencia a la literatura de la *Shoah*, cuando dice que la ironía se resiste a incorporar a su discurso la negatividad de lo que trata de representar:

Se niegan⁶⁵ a aceptar el Holocausto en sus propios términos demoleedores, aunque los tres respetan la propia memoria de los hechos vividos. En cada caso, sin embargo, lo que sobrevive es la integridad de un mundo imaginado que es similar al auténtico mundo del Holocausto, aunque deliberadamente diferente. Nuestro conocimiento del Holocausto no se niega sino que se desplaza, y descubrimos la capacidad de avanzar, por decirlo de alguna forma, con un pie en cada mundo. (...) El objetivo no es la distancia, sino una violenta proximidad (Des Pres 220-221).

Se trata de presentar la realidad tan cerca como sea posible, pero distanciándose y rechazando el dolor y el miedo, del que ya han tenido suficiente.

⁶⁴ Curiosamente, en 1981 se le otorga en Francia -a título póstumo- el gran premio del humor negro, junto al argentino Quino (Poniatowska 167).

⁶⁵ Se refiere a tres de los escritores, testigos de campos de concentración nazis, con más peso en la tradición concentracionaria de la *Shoah*: Charlotte Delbo, Primo Levi, y Tadeusz Borowski. Texto original: “*They refuse to take the Holocaust on its own crushing terms, even though all three depend for their foundation upon sharp memory of actual events. In each case, however, what survives is the integrity of an imagined world that is similar to, but deliberately different from, the actual world of the Holocaust. Our knowledge of Holocaust is not denied but displaced, and we discover the capacity to go forward with, so to speak, a foot in both worlds. (...) Not distance but violent proximity is its aim*” (Des Pres 220-221).

2.5.8. *Plural colectivo*

Otra posible articulación de la enunciación para superar este problema es el que plantea Pipet del paso de una primera persona del singular a la del plural, de forma que el yo histórico se apoya en la comunidad y en el carácter colectivo de la experiencia para enfrentarse a ella.

2.5.9. *Narración iterativa: la presencia del eco*

Por otro lado, es esencial también lo que Pipet llama “*phénomènes d'écho*”, y que se basan en la idea de que los testigos sienten como si sus palabras chocaran con los límites del campo. Esto se refleja en la narrativa en la repetición de las cosas, de la narración de un mismo acontecimiento varias veces, de diferentes formas, como buscando su expresión auténtica. Se observa cómo tal vez también se repiten las frases, los conceptos.

Uno de los temas que se repite en la literatura concentracionaria es el de la mirada. El narrador encuentra en su condición de testigo un apoyo fundamental para caracterizar las realidades que cuenta. Hace hincapié en que narra las cosas como las ha visto, con la particularidad de las situaciones que ha presenciado. Se trata de la idea de Pipet y de James E. Young de que la esencia del testimonio se convierte en un recurso retórico en sí mismo .

Entra aquí también la consideración de la perspectiva, pues se da un retorno incansable a las cosas, describiéndolas desde distintos puntos de vista. Esto se reflejará por ejemplo a través de los conceptos de iterativo y singulativo de Genette respecto a la frecuencia en la relación entre el relato y la diegesis.

2.5.10. *La desfamiliarización*

La desfamiliarización es una forma de enfrentarse a la automatización de la percepción o a las barreras de la indecibilidad. Andrea Reiter menciona cómo en la literatura sobre la *Shoah* es habitual la desfamiliarización para tratar aspectos que se consideran tabú .

Como es bien sabido esta idea proviene de los Formalistas rusos como característica de la literariedad, es decir, lo que distinguía el discurso cotidiano del artístico, lo que saca las palabras de su tradición y nos hace ver las cosas de forma distinta. Entendido desde las estrategias discursivas, se trata de un problema de perspectiva⁶⁶, de variar el punto de vista “normal” por el de alguien fuera de la norma, que ve la realidad con otros ojos y se la hace ver al lector del mismo modo. Esto suele buscarse a través de la mirada inocente de los niños.

En este sentido puede ser interesante plantearse si cuando estos autores adoptan una perspectiva desfamiliarizada cuentan cosas más crudas que de otro modo, si van más allá en el acercamiento al dolor que en otras narraciones.

2.6. Enunciación e interpretación

Queremos detenernos por último en otros rasgos de la configuración que desvelan las interpretaciones del escritor de su experiencia.

2.6.1. *El tratamiento del tiempo*

Un primer elemento a considerar son los tiempos del verbo en la enunciación. Hablamos de narraciones simultáneas, posteriores o anteriores en términos del tiempo de la narración en la voz de Genette. En otras palabras, queremos ver desde la

⁶⁶Como ya planteara Viktor Sklovsky en sus teorías sobre la *ostranenie*.

consideración del tiempo si se hacen referencias a un tiempo presente, dando la idea de simultaneidad, de cercanía con la vida del lector, o de situación inacabada, o es en tiempo pasado, estanco, distanciado del presente, que se recuerda pero ya no sucede.

Por ello consideraremos la relación entre narración y tiempo, y las elaboraciones que realiza la *síntesis temporal de lo heterogéneo*: si se busca una idea de cronología o se mezclan los acontecimientos según la lógica de la memoria.

Asimismo queremos ver cuánto se remonta en el tiempo, el tipo de cronología, de concepción del tiempo que Aub da a sus narraciones, si se da algún tipo de atemporalidad: su consideración de la historia, su aprehensión de lo sucedido y el modo en que la narrativa lo refleja. Una idea que se repite en los estudios de la literatura concentracionaria, por ejemplo, es la idea de estar “*out of time*” (Haft 1973), fuera de toda cadena temporal. En este sentido un concepto que abordaremos es el de *durée*, duración de una vida o tiempo vivencial, que va a articular la distancia entre presente y pasado.

Por otro lado, tendremos que fijarnos por lo tanto en el significado de que un relato empiece *in medias res*, o que se remonte al tiempo antes del internamiento, que incluya el traslado al mismo o no, o que hable del futuro.

Para Genette el tiempo de la narración es el tiempo de la escritura o de la lectura, el equivalente del tiempo que se tarda en contar o leer. En ese sentido puede ser significativo analizar y tener en cuenta el que los relatos sean más cortos o más largos, y la significación que eso puede tener. Asimismo, aspectos como los títulos o la estructura visible de los relatos (separado en partes, si están numeradas...) indicarán también esas interpretaciones, en tanto sus finalidades.

Una idea interesante en este sentido es la de poner de relieve a través de los tiempos verbales. Como dice Harald Weinrich “poner de relieve [destacar sobre el resto

de planos] es la *sola y única* función de la oposición entre imperfecto y pasado simple en el mundo narrado” (117). Este poner de relieve de Weinrich coincide con las anacronías narrativas de Genette en su primera categoría referente al tiempo: el orden.

2.6.2. *Espacio*

Pero no se trata sólo de las marcas de temporalidad que encontramos en el discurso sino que también es fundamental considerar el espacio. Para ello, desde un punto de vista ilocucionario, vemos la importancia, no sólo de los nombres de lugares y espacios, sino de varias categorías deícticas de verbos y adverbios que reflejan las relaciones espaciales y que van a ser parte de los elementos significativos para la interpretación de la narración. En este sentido, los contrastes entre “aquí” y “allí”, “este” o “aquel”, “después” o “antes”, “ir” o “venir”, “partir” o “llegar”, reflejan una distancia o proximidad entre el hablante y lo que narra, y nos pueden mostrar la distancia del escritor respecto a los hechos, la perspectiva adoptada.

2.6.3. *Otras intenciones*

La interpretación que aporta el testimonio también se observará en una serie de rasgos textuales que marcan su relación con el contexto, como veremos analizando estos relatos desde los actos de habla.

Uno de los aspectos centrales a tener presentes en cuanto a la postura ética de los autores es, además de analizar el camino de la memoria y la perspectiva desde la que la presentan, observar diferentes variables de lo que la crítica funcionalista llama “la ficción como mensaje”, en cuanto al tono y el tipo de vocabulario empleado, la complejidad sintáctica, y a su vez, distintos aspectos de ordenación pragmática, en tanto a información presupuesta y aseverada, o la modalidad, en el sentido de Roger Fowler

en *Linguistic Criticism*, que nos revela la seguridad con la que el narrador presenta los hechos, así como el grado de compromiso con los mismos (Bruss 25). Podemos fijarnos aquí pues para conocer la actitud del narrador frente a lo que cuenta en el uso del subjuntivo, de exclamaciones, auxiliares modales, adverbios y conectores, y frases genéricas entre otros elementos textuales.

La elección del idioma en que se componga el testimonio literario también es interesante tenerlo en cuenta. Al instalarse en lugar extraño, estos escritores pueden adoptar la nueva lengua o mantener la suya. Del mismo modo, es importante analizar el uso de localismos o el intento de trascenderlos en busca de un lenguaje más universal, pues esto nos dice mucho de su forma de vivir el exilio y de su reconstrucción de su experiencia, según traten de acercarse a la misma, reflejarla con exactitud, o rechazarla. Esta elección es muy significativa porque los exiliados se aferran a la palabra como herramienta de lucha, como medio de reconstrucción de su identidad, como definición de su mundo.

2.6.4. Apunte metodológico: La poética de los testigos

Uno de los pilares de nuestra investigación es que los propios escritores tienen presentes las consideraciones filosófico-morales y de acercamiento a la experiencia que acabamos de plantear en su prefiguración y configuración narrativa. Por esta razón los testigos se encuentran con una serie de dificultades que van configurando la particularidad de su escritura.

Por esta razón, en busca de las consideraciones que la realidad que narran les pueda aportar, no sólo nos ocupamos de la obra creativa de estos escritores testigos, sino también de su poética, de sus ideas ante la escritura, de sus propios planteamientos teóricos y de sus propuestas. Consideramos importante analizar las posibles fisuras del

discurso literario por la incorporación de dudas o reflexiones metaliterarias sobre la limitación de su escritura para plasmar sus experiencias, o lo hacen en los prólogos o notas introductorias.

En este sentido, es interesante fijarse también en los prólogos, textos introductorios o notas, dado que en ellos los autores insisten al lector sobre el hecho de que lo que va a leer no es ficción o reflexionan sobre la inabarcabilidad de sus experiencias y la dificultad de que se comprendan o interpreten tal y como ellos las vivieron.

PARTE II

Capítulo 3: La experiencia concentracionaria de Aub en Francia

3.1. Presentación crítica

Este capítulo tiene como objetivo definir el contexto que determina la obra de Aub, y la del resto de autores que forman parte de nuestro objeto de estudio. A su vez, pretendemos contribuir a difundir las circunstancias históricas que se dieron en Francia, y sus campos de concentración, entre 1939-1944, que a menudo se desconoce o aparece en el discurso histórico y en el imaginario popular de forma desfigurada o incompleta⁶⁷. Por esta razón, hablaremos de las experiencias del autor dentro del marco global del contexto histórico que vivió, y fundamentalmente, de las características definitorias de los campos en que estuvo, para conectar con esa tradición de exilio concentracionario que enmarca nuestra investigación.

3.1.1. El estudio del laberinto francés (1939-1942)

Nuestro objetivo no es dar una semblanza de su vida y obra⁶⁸, sino limitarnos a sus vivencias entre 1939 y 1942, periodo de su experiencia concentracionaria.

Al contrario que con el resto de su vida, los documentos que la crítica

⁶⁷ A este respecto es muy interesante el trabajo de P. Nora, y Lawrence Kritzman (1996). *Realms of memory: Rethinking the French past*. New York : Columbia University Press.

⁶⁸ Para los datos biográficos generales de Aub, pueden consultarse, presentados por orden cronológico según el más reciente: Soldevila Durante, Ignacio (1999). “Semblanza de Max Aub”. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.11-38, en el que este crítico, el mayor conocedor del autor, resume la biografía del mismo; González Sanchís, Miguel Ángel (1998). “Epílogo biobibliográfico.” *San Juan*. M. Aub. Valencia: Pre-Textos. 229-258, resumen también muy completo de la biografía del autor aunque con algunas imprecisiones; Pérez Bowie, Jose Antonio (1985). “Biografía.” *La Calle de Valverde*. M. Aub. Madrid: Cátedra. 13-18; Prats Rivelles, Rafael (1978). *Max Aub*. Madrid: Epesa, que se trata de la única biografía existente hasta hoy, y está basada en una intensa correspondencia con Aub, lo que le proporciona material de primera mano, aunque sujeto a esas imprecisiones habituales en torno a fechas a las que nos tiene acostumbrados Aub, además de entrar en interesantes observaciones sobre su obra; Soldevila Durante, I. (1974). “Max Aub, Dramaturgo.” *Segismundo*, nº 19-20. Madrid: C.S.I.C: 139-192, primer artículo exhaustivo sobre la biografía del autor, y que tiene valor como tal. Es interesante ver también la breve autobiografía de cinco hojas que Aub escribió con el título de “Max Aub” e incluye al final de su proyecto de libro *Cuerpos presentes*, que se encuentra en la Fundación Max Aub (Caja 30-17). Un estudio breve pero bastante completo en inglés es el de Janet W. Díaz en Moeller 1983, entre las páginas 210-212.

especializada ha producido sobre el periodo de la biografía de este escritor que nos ocupa sí están llenos de contradicciones, incorrecciones e incógnitas referentes a fechas y a vivencias que se atribuyen al escritor que todavía precisan de investigación.

La naturaleza misma de su experiencia y del periodo histórico del que hablamos, marcado por el caos en Europa contribuyen a la confusión. Pero esto también se debe a menudo a las contradicciones o erratas que aparecen en los escritos, declaraciones y comentarios del propio autor. Precisamente debido al laberinto que esta experiencia representó para él, Aub se refería a ella del siguiente modo: “anote las cárceles, los campos de concentración que quiera, se quedará corto. Ese tiempo dura cerca de tres años (...)” (Caja 30-17, 4-5). Para Aub el rigor cronológico siempre careció de importancia, siendo lo fundamental el sentido, la repercusión de los hechos, que hemos visto que es también la esencia del testimonio.

Por esta razón podemos interpretar la imprecisión en torno a las fechas de este periodo de su vida como uno más de los rasgos de la personalidad y la poética del autor, que trata de mostrar lo que es relevante y lo que no lo es tanto. De hecho él mismo reprochaba a sus críticos y amigos Manuel Tuñón de Lara, en carta del 8 de abril del 69 (Legado 14-47), e Ignacio Soldevila, en carta del 15 de abril de 1970, el agobiarle con sus “benditas preguntas” sobre las fechas en que había escrito tal o cual obra, y le confesaba a Soldevila que a un joven investigador le había dado unas fechas inventadas, aproximadas, sobre la escritura de unas obras para así dejarlo tranquilo (Legado 14-1).

Por este motivo, consideramos necesario diseñar una narración pormenorizada y detallada de cuál fue la experiencia de Aub desde que llega a Francia hasta que logra partir hacia México.

3.1.1.1. Aportaciones previas

Como punto de partida queremos destacar las importantes aportaciones de algunos estudios y estudiosos concretos⁶⁹: Ante todo, es fundamental la labor de Ignacio Soldevila, Tuñón de Lara y Prats Rivelles debido al contacto personal y la correspondencia mantenida con el autor, al que hicieron describir y especificar muchas de sus vivencias de este periodo, a pesar de que sabemos por el propio Soldevila, así como por Elena Aub, hija del autor, y otras personas que le conocieron, como Jose Luis Aguirre, que al escritor no le gustaba hablar de esta experiencia. Queremos destacar el estudio realizado por Tuñón de Lara a lo largo de 1969. Se trata de un prólogo para una supuesta publicación del *Laberinto Mágico* por Aguilar, en el que desarrolla un importante estudio sobre la escritura del mismo, en el que amalgama tanto la crítica literaria como la historia⁷⁰.

Hemos de centrarnos además en las contribuciones más recientes, dado que el estudio de este periodo de la vida y obra de Aub es objeto desde 1995 aproximadamente de un trabajo muy importante por parte de varios investigadores.

El primer estudio destacado y que da una imagen completa de este periodo es el de 1995 de José Luis Morro Casas: *Max Aub ¿Un exilio diferente?*, presentado en el Primer Congreso sobre “Las literaturas exiliadas de 1939” organizado por el Grupo de Estudios del Exilio literario de la *Universitat Autònoma de Barcelona* (GEXEL) en Bellaterra (Morro 1996). Lo más novedoso de este estudio es la información que el investigador proporciona procedente de sus entrevistas con Jose María Rancaño (que estuvo con Aub en Roland Garros y en Vernet) y con Gilberto Bosques, cónsul General

⁶⁹Hay que concretar que nos referimos aquí exclusivamente a aportaciones de aspectos históricos y biográficos, pues nos ocuparemos de la discusión con la tradición crítica sobre su obra en el capítulo siguiente.

⁷⁰ Este estudio incluye una completa cronología del *Laberinto Mágico* en el que define el año en que se escribe cada obra, la fecha de los hechos que elabora el argumento, y el contexto histórico real de cada fecha.

de México en Marsella en 1940 y 1941 y artífice principal de la liberación de Aub, además de ayudar a que su situación en los campos fuera más llevadera enviando cartas que le avalaban. De este modo, Morro concreta algunas fechas que habían sido equivocadas hasta el momento y da un panorama muy completo de su experiencia.

En segundo lugar es fundamental también la información que Manuel Aznar incluye en su estudio introductorio a su edición de 1998 a los *Diarios 1939-1972*, obra en la que además de reorganizar y completar los datos conocidos hasta la fecha, incorpora valiosos documentos referentes a los internamientos de Aub en los campos.

Por otro lado, hay que mencionar las aportaciones de Gerard Malgat en el segundo Congreso Internacional sobre la “Literatura y la Cultura del exilio español de 1939 en Francia”, en 1998 también en Bellaterra, en su comunicación “Max Aub y Francia: un escritor español «sin papeles». Aportación a la biografía del escritor”, y publicada en las actas de dicho congreso. Esta aportación de Malgat se basa en documentos encontrados por el investigador en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Sobre todo destacar su inclusión de la denuncia anónima manuscrita que provocó la detención de Aub en 1940 extraída de un expediente titulado: “Max Aub comunista judío”, así como las notas que el embajador del gobierno de Franco en París, José Félix Lequerica escribe, y que ponen en marcha la persecución de Aub (Malgat 1998, 145, 154).

Finalmente, las aportaciones recientes más destacadas son los estudios introductorios de diferentes obras de Aub de José María Naharro-Calderón⁷¹, cuya consulta de los Archives Departamentales de l’Ariège ha permitido confirmar las fechas oficiales de ingreso y salida de Aub de los campos, que eran uno de los aspectos más conflictivos, así como ha detallado muchos aspectos de la actividad de Aub en los

⁷¹ Nos referimos a su “Epílogo” a la edición de 1999 de *Manuscrito Cuervo* (Naharro-Calderón 1999), y su introducción a su traducción al francés en 1998 (Naharro-Calderón 1998a).

campos y fuera de ellos a lo largo de ese periodo⁷².

Mencionaremos en el desarrollo de este resumen sobre las “andanzas” de Aub en Francia cada una de las aportaciones de estos investigadores.

3.1.1.2. Nuestra investigación

Nos hemos apoyado para completar esta sección y concretar algunas de las confusiones existentes, la consulta de los diarios inéditos de Aub mecanografiados por sus secretarías, ya que algunos de sus entradas no aparecen ni en la edición de los *Diarios* editados por Manuel Aznar ni en la *Conversación post-mortem* de Joaquina Rodríguez Plaza, debido a que ambos trabajos son selecciones del amplísimo corpus de anotaciones recogidas por el autor.

Pero sobre todo ha sido relevante la consulta de los originales manuscritos de Aub, recogidos en un interminable número de libretas, libretitas y pedazos de papel que acompañaron al autor en todo momento (excepto en la cárcel de Niza, material que se le extravió). Estas anotaciones nos han permitido observar que el autor empleaba una misma agenda de 1939 para sus notas de 1939 y 1940, e igualmente una de 1941 para ese año y 1942. Esto ha llevado a algunos investigadores a atribuir acontecimientos de 1940 a 1939 y de 1942 a 1941, como ocurre por ejemplo en el texto de Rodríguez Plaza, que presenta algunas confusiones al fechar los fragmentos, dado que sigue las fechas que el propio Aub apuntó en la copia mecanografiada⁷³. También es cierto que a veces para no caer en la falsedad, Aub tan solo encabezaba las entradas que escribía con el año en que las anotaba, sin especificar mes o día. Este magma de anotaciones sin fechar puede deberse a la confusión de los momentos que Aub vive en esos años del exilio en

⁷² Existe un estudio de Rodríguez Richart, “Francia en la vida y en la obra de Max Aub” (1995), y otro de Dolores Fernández, “Max Aub y Francia: ciega, sorda, muda” (1998), que aunque adoptan acercamientos más generales, también aportan algunos datos y referencias interesantes.

⁷³ Debo agradecerle a Manuel Aznar el darme la primera pista para fijarme en estos errores.

Francia, pues los diarios de años posteriores sí siguen un orden más riguroso y detallado.

En la comparación de los diarios manuscritos y los mecanografiados extraemos las siguientes hipótesis como metodología para identificar las fechas reales en estas agendas: En primer lugar, contrastando los comentarios con los contextos que ya conocemos gracias a sus datos biográficos apuntados por él en correspondencia con críticos, amigos y en distintos ensayos propios. En segundo lugar, porque en los carnets originales se observa el cambio del tipo de tinta, escritura o separaciones claras entre las anotaciones de uno y otro año. Y en tercer lugar, porque en la copia mecanografiada, el propio autor, y sus secretarías, transcribían aquellas entradas que no correspondían al año que se indicaba, en unas pequeñas fichas intercalables entre el resto de entradas tamaño folio.

No es nuestro objetivo hacer aquí una edición o estudio pormenorizado de los diarios, pero creemos de interés apuntar este dato para posteriores investigaciones.

De igual forma, mencionar también el valor de distintos documentos conservados en el “Archivo de Max Aub” de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México de diferentes discursos que el autor dio cuando llegó a México en diferentes actos contra el “terror antifascista” y en los que habla de la situación de los campos en el Norte de África y de su experiencia en los mismos.

Los dos Prólogos inéditos a su *Laberinto Mágico*, principalmente el escrito en octubre de 1970 que se conserva en la Fundación Max Aub de Segorbe (Caja 4-8), y que explica su actividad literaria en los primeros momentos en Francia en el contexto de las nuevas circunstancias⁷⁴.

Y por último, no podemos dejar de mencionar la importancia que tiene para

⁷⁴ El otro prólogo está tanto en Segorbe (Caja 22-7) como en México: “Archivo de Max Aub”, volumen 34 (MT/201 Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México): 7,11.

profundizar en este periodo su correspondencia con Gregorio Aranda Gómez, que le escribe desde Djelfa el 27 de agosto de 1942; con Barbena, que le escribe también desde Djelfa el 27 de agosto de 1942, con Alfredo Mendizábal, con quien mantendrá una frecuente correspondencia y a menudo harán referencia al tiempo compartido en Casablanca, y con Antonio Caamaño, con quien vuelve a establecer contacto en 1957.

3.2. Max Aub: un primer exilio entre alambradas

Hijo de padre judío alemán y madre judía francesa, Aub nació en París en 1903. Vivió en España desde los 11 años, hasta su exilio al final de la Guerra Civil, y murió exiliado en México en 1972, habiendo regresado a España sólo en dos breves visitas.

Nuestro estudio se centra en el periodo de exilio a su salida de España, antes de su partida definitiva hacia México, en ese contexto que hemos definido como un exilio concentracionario.

El carácter particular de este exilio lleva a Prats Rivelles a bautizar estos años de Aub en Francia como “preámbulo para un exilio” (1978, 53). No obstante, en los rasgos de la escritura del escritor y en sus declaraciones encontramos ya un sentimiento claro e intenso de exilio, aunque todavía muy incipiente y solapado por el dolor de la derrota⁷⁵ y las experiencias de los campos. Por esta razón hablamos del periodo en Francia como “primer exilio”, para distinguirlo de México, donde empezó para él un exilio totalmente diferente que marcó su vida hasta el final, y que transformó su escritura, integrándose en esa tradición de un exilio prolongado o emigración definitiva de la que hemos hablado, y que se conoce como “segundo exilio”, pero que escapa a los objetivos de este

⁷⁵ Aub no llegó a combatir en la Guerra Civil, debido a su miopía, pero participó con intensidad desde el bando republicano, siendo incluso agregado cultural en París entre 1936 y 1937 durante seis meses. Encargó a Picasso su *Guernica* para la Exposición Universal de París de 1937, y pronunció el discurso de presentación del Pabellón español.

estudio⁷⁶. Como escribía Aub en sus diarios el 23 de septiembre de 1963: “El español se refugió en Francia, pero a América emigró” (Aub 1998b, 344).

En este primer exilio concentracionario del autor, no sólo nos referimos a los campos propiamente dichos, sino también a las persecuciones y su vida en Francia entre 1939 y 1944. A grandes rasgos podemos decir que la experiencia de Aub es el reflejo de la de muchos refugiados, españoles y de otras nacionalidades, en Francia.

3.2.1. *El éxodo*

Como los personajes de su relato *Enero sin nombre*, en las postrimerías de la Guerra Civil Española, Aub se vio arrastrado hacia tierras francesas. Para él éste era su segundo exilio, y paradójicamente, de regreso a la ciudad de la que tuvo que escapar durante la Primera Guerra Mundial. En aquella ocasión, el origen de su padre, alemán y judío, e incluso de su madre francesa, ya que sus antepasados también eran judíos, les obligó a huir a España, dejando atrás sus bienes y la vida que se habían labrado, y teniendo que volver a empezar de cero, incluso aprender un nuevo idioma.

“Rodamos la última escena [de *Sierra de Teruel*] en Montjuich la noche del 24; al salir, a las doce, las hogueras de los fascistas enfrente” (Aub 1943, solapa).⁷⁷ Aub salió de Barcelona con Malraux, Denis Marion y el equipo de filmación de *Sierra de Teruel* “horas antes de que entraran los italianos de Gambara y los navarros de Solchaga. Quisieron seguir trabajando en Figueras, pero la aviación adversaria destruyó parte de la ciudad” (Tuñón de Lara 1984), pero aún asistió a la última Sesión de Cortes, celebrada en los calabozos del castillo de Figueras (Morro 1996, 67). Aub escribe en sus

⁷⁶ Hay que puntualizar que la historiografía literaria emplea también el término “primer exilio” en un sentido más general para referirse al de aquellas personas que salen de España en las postrimerías de la guerra y tras la misma, para denominar “segundo exilio” el de quienes rechazaban la dictadura, aunque no fueran perseguidos por ella, y que fueron abandonando la península a lo largo de los años en que Franco estuvo en el poder. Y todavía existe otra alternativa al respecto. Monleón denomina segundo exilio al que

diarios:

Figueras.

El tesoro en el castillo. Los Heinkel. La ametralladora. Una ametralladora.

Y los Heinkel bombardeando la ciudad. El auto en un bache (...).

Explicar a los heridos por qué no tienen que subir a los camiones.

Quedaron detenidos en Francia 800 millones y no tener ni cinco para un café (Aub 1939)⁷⁸.

Como uno más de la riada de refugiados, recorre la zona en torno al castillo, donde tienen que dejar el camión con el material cinematográfico y la carcasa del medio avión que servía para filmar la película, para regresar el día 6 de febrero y conducirlo a los estudios de Joinville (Aub 1967a, 84).

El exilio francés⁷⁹ de Aub comienza, según sus propias palabras “el 29 de enero de 1939”⁸⁰, lo cual refleja cómo el autor siente que deja España ya antes de atravesar la frontera, pues es el 1 de febrero de 1939 cuando cruza la frontera por Portbou (Gerona), siguiendo por Cerbère⁸¹. Aub evita los primeros campos de refugiados improvisados en el sur de Francia, al norte de los Pirineos, donde tantos compañeros quedaron atrapados, y llega hasta París, gracias a que ha conservado su pasaporte diplomático de cuando fue agregado cultural en París en 1936 y 1937⁸².

se produce en 1939, pues considera que el primer exilio es aquel que sufren los dramaturgos dentro de España desde los años 20 por su aislamiento frente al público y frente a la industria del teatro.

⁷⁷ Circunstancia que Aub refleja en la escena que cierra *Campo de Sangre*.

⁷⁸ Transcrito en la copia mecanografiada como el 21 de enero de 1939. En una libretita de los campos (Caja 4-6) aparece esta anotación sin fechar, y la fecha del 21 nos hace dudar porque se supone que en ese momento Aub todavía no está en Figueras.

⁷⁹ Tan solo puntualizar que por convención el término exilio francés se emplea para referirse a aquellas personas que en ningún momento emigraron a Hispanoamérica, sino que permanecieron en Francia durante todo su exilio, que para muchos se extiende hasta su muerte, aunque en este caso nosotros lo empleemos en sentido temporal.

⁸⁰ Citado en carta de Max Aub a Roy Temple House el 17 de agosto de 1944, también publicada en *Hablo como hombre*. Él mismo dice que también aparece en una biografía en una de las solapas de la primera edición de *Campo Cerrado*.

⁸¹ En su prólogo inédito al *Laberinto Mágico* Tuñón dice que es el 6 de febrero cuando cruza la frontera por Bourg-Madame.

⁸² Por esta razón, no es posible, como mencionan Rodríguez Plaza (21) y otros críticos, que estuviera en Argelès sur Mer.

3.2.2. París

Una vez allí, “el día no sé cuantos del mes de febrero” (Caja 4-8), se hospeda en primer lugar en la calle Daumesnil, y después en una buhardilla en el 5 de Capitain Ferber, en la misma casa que su familia se había visto obligada a abandonar en 1914, donde se reúne con su mujer y sus hijas, repartidas hasta entonces en casas de familias obreras. Fue al llegar a aquella buhardilla, donde vivía su mujer, y dejar caer su maleta, cuando el autor se dio cuenta, “rendido”, de que habían perdido la guerra (Caja 4-8).

A los pocos días se puso a escribir un capítulo semanal de *Campo Cerrado*, mientras armaban “el medio avión en el «set» de *Sierra de Teruel* en los estudios de Joinville” (Caja 4-8). De este modo, todo transcurre con relativa normalidad para Aub, que sigue trabajando en literatura y cine, rematando la mencionada película, que se proyectaría finalmente por primera vez en agosto en el cine París para el Gobierno de la República, y escribiendo *Campo Cerrado* (Aub 1943e), al tiempo que trabaja en distintos proyectos editoriales como la “Colección de Clásicos Españoles” para Gallimard, en cuya financiación iba a contribuir Negrín, la edición del teatro completo de Zorrilla, o ayuda a Manuel Azaña en las conversaciones entre Malraux y Gallimard para la publicación de sus obras (Morro 1996, 68). Además tenía “los libros de la Biblioteca Nacional” (Naharro-Calderón 1999, 202), que visitaba con frecuencia, y el contacto, entre otros, con Louis Aragon, Rafael Alberti, Ilya Ehrenburg, Corpus Barga, Jean Cassou o Jose María Quiroga Pla, a quien leía lo que iba escribiendo de *Campo Cerrado* (Aub 1943e) todos los sábados cuando iba a comer a su casa, razón por la que le dedicó la obra. También visita con frecuencia, desde su creación en marzo de 1939, el Servicio de Evacuación de los Refugiados Españoles (S.E.R.E.), donde tiene amigos valencianos y trata de colaborar en lo posible (Morro 1996, 68).

3.2.3. Primera detención: La Prefectura, Roland Garros y Vernet

No obstante, el 5 de abril de 1940, a las doce, es detenido a causa de una denuncia anónima que lo acusa de comunista, lo cual era falso, pues Aub fue miembro del PSOE desde 1929. El propio autor reiteró esta condición y lo injusto de su detención tanto en entrevistas, como en sus diarios y en su obra literaria.

En sus diarios Aub explica cómo le llevan a la prefectura, vuelven a su domicilio para el registro (donde una carta de Negrín en referencia a la edición que Aub estaba preparando de “Los Clásicos Españoles” es determinante para su encierro final), y cómo sus manuscritos se salvan milagrosamente en este registro gracias a que los guardias no abren el cajón en el que estaban.

Esta detención es posible gracias al decreto-ley del 19 de septiembre de 1939, en el contexto de la recién iniciada Segunda Guerra Mundial, por el cual todos los extranjeros peligrosos para el orden público, sospechosos o extremistas (comunistas, anarquistas o militantes de izquierdas) debían ser internados.

Con esta detención comienza para Aub una cruda experiencia en cárceles y campos de concentración tanto en Francia como en el Norte de África, pero a cargo de la administración francesa, y no como se ha dicho⁸³, por los ocupantes nazis.

El 7 de abril llega a Roland Garros desde la prefectura, donde coincidirá con José María Rancaño, que es llevado al campo el 10 de mayo, al que conocía de sus visitas al S.E.R.E., y con el que en poco tiempo afianzará una amistad que continuará en Vernet (Morro 1996, 170). Aub anota así su primer día en Roland Garros: “Sol. Pinto⁸⁴. Arjona, el ascendista. Ajedrez. El epiléptico. / Radvany⁸⁵, marido de Anna Seghers. / El paseo en la cancha de tenis. Pasamos lista a la sombra de los retretes en flor” (Aznar

⁸³ En la contraportada de Aub 1973.

⁸⁴ En la Caja 28-19 hay dos dibujos, retratos de un hombre, de espaldas y de perfil, junto a fragmentos que parecen de *Campo francés* y otros apuntes, por lo que esta libretita parece ser la que tenía Aub en Roland Garros.

1998b, 46). En sus diarios irá apuntando distintas anécdotas del campo: la gente con quien está, como Caamaño o Mantecón; los quehaceres diarios: jugar a fútbol, dar clases de español, plantar guisantes, acarrear tierra, pasear por la pista de tenis o la actitud de los guardias entre otras cosas. Hechos que reconoceremos luego en obras como *Campo francés*.

El 29 de mayo de 1940 a las 10.45, según anota Aub en sus diarios, sale de París con muchos compañeros en una dura marcha hacia el campo disciplinario de Vernet d'Ariège⁸⁶, donde llega el 30 de Mayo a las ocho de la noche y se le instala en el barracón 34 de la sección C para sospechosos con pruebas inexistentes o insuficientes. En la sección C también estuvieron otros escritores como Arthur Koestler, Gustav Regler o Bruno Frei.

3.2.3.1. Vernet, campo de concentración

Vernet es un campo rodeado por tres líneas de alambradas que se extiende alrededor de 50 hectáreas (Grynberg 69), a poco más de cien kilómetros de Perpignan y al pie de los Pirineos andorranos. Este campo es creado durante la Primera Guerra Mundial para internar en él a los prisioneros alemanes, y al final de la misma, se convierte en depósito para el material de guerra. Es veinte años después, estando abandonado y formado por diecinueve campamentos de barracones derruidos, cuando el campo se vuelve a abrir, pocos días después de la negativa del prefecto del Ariège al ministro de sanidad de convertirlo en hospital militar para los refugiados enfermos y heridos, debido a su “estado de deterioro” (Rafaneau-Boj 169). Se utilizará en ese mes de febrero de 1939 para acoger a refugiados españoles procedentes del abarrotado Saint-

⁸⁵ Laszlo Radvany.

⁸⁶ Es interesante mencionar que en unos primeros momentos habían tres campos con el nombre de Vernet: dos de concentración, y el de Vernet d'Ariège, donde estuvo Aub, que fue disciplinario (Villegas 17).

Cyprien, evacuar los campos de montaña y aislar a los “más rebeldes” (Rafaneau-Boj 169).

Pero el Vernet en el que nos centramos es aquel que a partir del 12 de octubre de 1939, cuando Francia entra en Guerra contra Alemania, ve la afluencia de trenes que llevan extranjeros peligrosos para el orden público, sospechosos desde el punto de vista nacional, y extremistas, principalmente alemanes y comunistas, lo que conllevó una disciplina más estricta que en el resto de campos (Cohen 1994, 45). Se considera el campo más duro de Francia, al ser considerado un campo disciplinario. Además está protegido por un importante dispositivo militar y policial encargado de mantener el orden.

Los internos se distinguen en tres categorías que se reparten en tres *quartiers* del campo, cada uno con diferentes barracas: A, reservado a los presos de derecho común, es decir, por poseer documentos falsificados, no poseer carnet de identidad, o los condenados, incluyendo los malhechores, como gangsters o proxenetas (Cohen 1994, 46); el B, a los presos políticos, que para las autoridades eran los extremistas peligrosos, los comunistas o los anarquistas; y el C, como hemos dicho, a los sospechosos, que podía ser cualquier persona que había sido denunciada, aunque se careciera de pruebas, y los voluntarios de las Brigadas Internacionales.

Los internos se alojaban en barracas “construidas sobre tablas y cubiertas de una especie de papel de alquitrán (...) dos filas de tablas a lo largo de las paredes, dejando un pasillo angosto en medio de la habitación” (Grynberg 69). En las barracas no había ni calefacción ni electricidad, y los internos carecían de suficientes mantas y ropa de abrigo, lo que provocaba numerosas epidemias de gripe.

Desde su llegada al campo, las condiciones de vida de los internos son extremadamente difíciles: son rapados como los presos comunes, despojados de sus

objetos personales y sometidos a una estricta disciplina, que incluye agresiones físicas, por los guardias móviles (Fredj 1996)⁸⁷. Todas estas realidades las describirá con detalle Aub en *Campo francés*. Destacan también de este campo, junto a las deplorables condiciones higiénicas y alimenticias, las condiciones de trabajo que son extenuantes para hombres que además no están acostumbrados al trabajo físico, y están debilitados por la escasa y desequilibrada alimentación.

En octubre de 1939 los enfermos tenían que presentarse a las “8 h y esperar tres horas. En caso de padecer una enfermedad considerada grave, se hospitaliza al enfermo a las 14h, pero no se le examina hasta la mañana siguiente. Si la enfermedad no se diagnostica, se dan penas de prisión (ocho días como mínimo) o trabajos forzados en lugar de medicamentos. En domingo se prohíbe estar enfermo. En lo que respecta a las autoridades francesas, a los médicos internados se les niega en todo momento el derecho a ejercer” (Rafaneau-Boj 173), aunque al acercarse la guerra, el 21 de julio de 1939, cambian de opinión.

Hasta 1942 las detenciones son por razones políticas, pero a partir de ese año empiezan a internarse a elevadas cantidades de personas – incluidos mujeres y niños judíos (Carrasco 150)- por razones raciales, e incluso el 8 de agosto se envía un primer convoy a Auschwitz, seguido de un segundo el 1 de septiembre, y otros muchos que se sucederían hasta el 19 de mayo de 1944⁸⁸ (Fredj 20).

3.2.3.1.1. El aspecto intercultural

Su especialización en extranjeros reúne a más de cincuenta y ocho nacionalidades distintas, que hacen del mismo un campo internacional. El enorme número de intelectuales y artistas (escritores, pintores, escultores, cineastas, músicos)

⁸⁷ Veremos cómo Regler y Koestler hacen hincapié también en este aspecto.

⁸⁸ Para conocer las leyes antisemíticas de Francia en este periodo recomendamos un apéndice del libro de

que se cuentan entre ellos entre 1939 y 1942 dan el marco para nuestro análisis intercultural. Estos escritores y artistas son detenidos por socialistas, comunistas, o muchas veces, simplemente por antifascistas. Entre ellos se encuentran Friederich Wolf, Rudolf Leonhard, Ladislav Radvanyi, conocido como Johan Lorenz Schmidt, Arthur Koestler, Gustav Regler, Theodor Balk, Bruno Frei, Francesco Fausto Nitti, y Max Aub.

Todos estos intelectuales procuraban una animación cultural al campo, que iba desde las lecturas en público a las representaciones teatrales. Es importante mencionar que de Vernet salieron clandestinamente obras de diferente naturaleza que alertaron a la opinión pública y contribuyeron a atraer la atención hacia las víctimas de los campos (Cohen 1994, 51).

Uno de los numerosos comités de ayuda que se pusieron en funcionamiento en esos momentos, en concreto el de la *Young Men Christian Association* hizo circular por los campos amplias bibliotecas, que en Vernet ascendió a unos 2800 libros (Fredj 74). Es revelador en esta línea, y como conclusión a las condiciones y el ambiente del campo, el siguiente testimonio de Luis Menéndez, que estuvo internado en el campo de Vernet: “Pero los hombres encerrados en Vernet hacían todo lo posible por conservar su dignidad. Había una gran pluralidad de lenguas y, pese a todo, participábamos en debates sensacionales sobre temas diversos. Fue en Vernet donde aprendí francés, yo, que era un soldado español del ejército republicano” (Vanovermeir 106)⁸⁹.

3.2.3.2. Max Aub en Vernet

A la dureza de estas circunstancias cabe añadir en el caso personal de Aub el

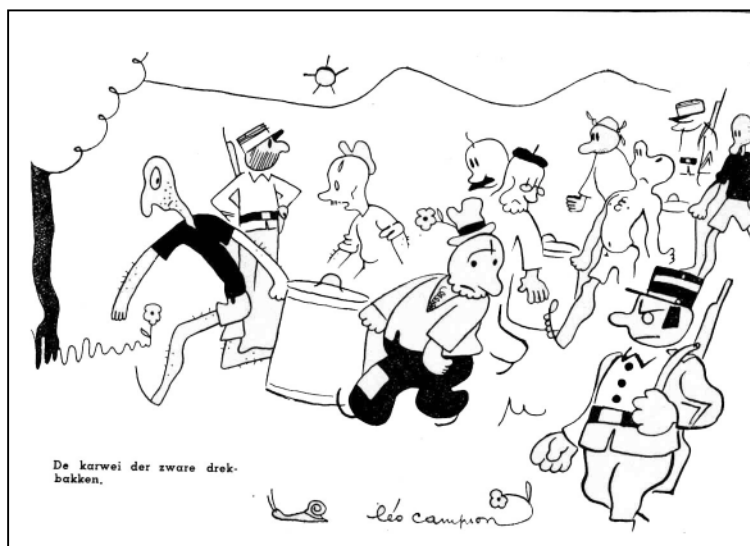
Merle d'Aubigné, Jeanne, et al. (1970) *God's underground*. St. Lois: Bethany Press. 225-228.

hecho de que el 10 de junio de 1940 sus compañeros y amigos Rancaño y Mantecón salen del campo, lo que le afecta mucho. En un breve relato que redacta en México sobre una pesadilla que tiene, escribe: “De pronto, Le Vernet, los comunistas embarcan para México y me dejan solo, con Caamaño, que los franceses retienen. Se van Rancaño y Mantecón. Yo me quedo: me han borrado de la lista los del SERE” (Aub s.f.¹, 49), circunstancia que el propio Rancaño comenta en su correspondencia a Jose Luis Morro.

Además, Aub fue destinado a la limpieza de las letrinas, reconocido como uno de los trabajos más duros, como refleja en su relato *Vernet, 1940* o *Ese Olor*.

Jose Ignacio Mantecón, que compartió esta experiencia con él, lo recordaba de la siguiente manera:

(...) a Max Aub y a mí nos pusieron a limpiar retretes, que consistía en lo siguiente: esto..., barriles, como los de petróleo, verdad, con dos asas, llenas de porquería, los llevábamos dos kilómetros, hasta un arroyo y allí los teníamos que tirar y limpiar (...) Si por ejemplo veía que no estaba bien limpio el retrete, entonces me pegaba un par de bofetadas, a mí y a Max Aub, y a Venturi, un tratadista de historia del arte, y eh, italiano, y ¿qué otro estaba en el retrete?, este, el catedrático de sánscrito de la Sorbona” (1978, 78-9).



(Hermans 39).

⁸⁹ Cita original: “Mais les hommes enfermés au Vernet faisaient tout pour conserver leur dignité. Il y avait un extraordinaire mélange de langues et, malgré cela, nous participions à des débats étonnants sur des sujets très divers. C’est au Vernet que j’ai appris le français, moi le soldat espagnol de l’armée républicaine. Presque tous ces hommes avaient participé à la Résistance en France. Je n’oublierai jamais ce diplomate polonais qui conservait toujours, bien en vogue, la Légion d’honneur attribuée avant la guerre. C’était sa manière de protester” (Vanovermeir 106).

3.2.4. *La primera salida: Marsella*

Aub consigue salir de Vernet gracias a Gilberto Bosques, Cónsul General de México en Marsella, en otoño de 1940. El 21 de noviembre se produce su liberación provisional que se anticipa a la oficial el 30 del mismo mes, según una nota firmada el 29 de noviembre por el director del campo de concentración, el comisario divisionario Pinot (Naharro-Calderón 1999, 204)⁹⁰.

Todo esto es posible gracias al proyecto de viaje a México organizado por Gilberto Bosques que recibe el visto bueno del Director General de Seguridad Nacional de Vichy. Pero este pone bajo vigilancia a Aub⁹¹, que estaba en libertad provisional, lo que le obligaba a no moverse de Marsella (Soldevila 1999, 40).

Encontramos una entrada en su diario del 27 de noviembre de 1940⁹²: “Toulouse. El cansancio. Las tiendas, como en Madrid o en Barcelona el 37. Todo cuesta dinero. La ciudad. Los refugiados. El sucucho. Visita a la legación de México: si vienen aquí cada día los del Vernet. El ministro tiene fotos. / Vueltas y vueltas. La comida: / -Coma, coma, coma” (Aznar 1998b, 51). Como vemos, Aub se dirige a Marsella pasando por Toulouse, y allí queda protegido por el Consulado Mexicano. Vive durante un tiempo entre Marsella⁹³, bajo la protección del Consulado de México, y Niza ayudando a otros refugiados republicanos. Facilita sus movimientos que Gilberto Bosques le nombre “agregado de prensa del consulado de Marsella”, puesto inexistente que le permitió contactos con los primeros brotes de la resistencia francesa (Prats

⁹⁰ Documento reproducido por Manuel Aznar en Aub (1998). *Diarios 1939-1972*. Barcelona: Alba Editorial. 49.

⁹¹ Información obtenida por Naharro-Calderón en los Archives Départementales de l’Ariège (1999, 204).

⁹² Una vez más Aub tomó esta nota en una agenda de 1939, lo que provoca que el año que aparece en sus diarios mecanografiados de la AMA sea errónea, y algunos críticos e investigadores se hayan guiado por ella.

⁹³ Naharro-Calderón puntualiza que “se instala primero en el Hotel Europa, calle des Récollets 22, pero luego se muda a un apartamento de la calle du Paradis 91 cerca del hotel Imbert (...) Pero sobre todo,

Rivelles 1986). De este modo está también en contacto con el *American Rescue Committee*, organización no gubernamental estadounidense que va a salvar a varios miles de refugiados, entre ellos muchos artistas e intelectuales, como Marc Chagall o Arthur Koestler. “Aub seguramente hace de mensajero entre Bosques y esta organización” (Naharro-Calderón 1999, 206). También visita a sus conocidos franceses: Malraux en Cap d’Ail, Henri Matisse en Cimiez, Jean Cassou, Louis Aragon y André Gide en Cabris (Naharro-Calderón 1999, 206), al tiempo que mantiene contactos con Manuel Azcárate.

Tiene pasaporte mexicano y un visado válido para Estados Unidos cuyo affidavit ha firmado John Dos Passos, pero al estar involucrado en tantas actividades no sale de Francia, y cuando finalmente lo intenta en marzo de 1941, ya no puede, debido a la promulgación el 20 de marzo por el gobierno de Vichy de una ley que prohíbe la salida de todos aquellos refugiados españoles que estén comprendidos entre los 18 y los 47 años (Seguela 288). En Marsella estará solo, ya que su familia estaba de regreso en España desde su primera detención en 1940 (Legado 14-1).

3.2.5. *La segunda y tercera detención: la cárcel de Niza, Vernet y Djelfa*

El 5 de junio de 1941 es detenido de nuevo en Niza⁹⁴: el Ministerio del Interior de Vichy sabía que había un número de españoles estrechamente conectados con el ex-gobierno republicano trabajando bajo la tapadera de la Legación Mexicana (Naharro-

Aub frecuenta el consulado de México, Bulevar de la Madeleine 175” (1999, 205). Y después en la rue Josep Thierry 15.

⁹⁴ El 5 de junio es la fecha registrada en las fichas oficiales, así como en dos de las entradas del diario de Aub el mismo 5 de junio: “Detención- La denunciadora: -Je suis pour. 250fr” (Agenda 1941, c.1/3 Fundación Max Aub) y el 5 de septiembre de 1941: “¿Qué tienen los días 5 contra mí? Detenido el 5 de abril [1941], detenido el 5 de junio [1941], enviado al Vernet hoy 5 de septiembre” (Aznar 1998, 76). En realidad la anotación la tomó en la entrada de su agenda del día 23 de agosto de 1941, y así pasa a la copia mecanografiada por sus secretarías, lo que explica una vez más el laberinto en el que el propio autor trabajaba. Sin embargo, en ese gusto de Aub por la no excesiva precisión y la literatura, o simplemente por su mala memoria, como él muchas veces remarcó, en una carta a Prats Rivelles fechada el 12 de agosto de 1970 afirma que fue el “2 de junio de 1941 -día del que me acuerdo muy bien porque es el día

Calderón 1999, 207), y además probablemente Aub también está entre los 3000 nombres enviados al Ministerio del Interior francés de republicanos buscados por la policía española. Así, es conducido a la cárcel de Niza.

Las anotaciones en su diario a raíz de esta nueva detención son de desesperanza. El 9 de junio: “Nada duele tanto como la esperanza, cuando la esperanza pende de un hilo” (Aub 1998b, 75). El 12 de junio: “CÁRCEL DE NIZA / Soy lo que seré. / Lo que seré soy. / Tanto importa morir mañana / como morirme hoy” (Aub 1998b, 75).

El 22 de junio de 1941⁹⁵ Bosques consiguió liberarle de nuevo. Aunque su libertad tan solo duró hasta el 28 de agosto cuando es detenido en Marsella⁹⁶ para ingresar el 6 de septiembre en Le Vernet⁹⁷.

Esta vez Aub es internado en el *quartier* B, reservado a los prisioneros políticos peligrosos para el orden público, primero en la barraca 38 y luego en la 22 (Naharro-Calderón 1999, 228). Se achaca esta nueva detención a una denuncia del agente doble al que Aub denomina como N. y al que se encuentra e insulta el día 3 de septiembre en

de mi cumpleaños-” (Prats Rivelles 1986, 130).

⁹⁵El 22 de junio es la fecha que Aub indica en una carta a Prats Rivelles (1986, 130), reseñando además que fue un día bastante señalado, entre otras cosas, por la invasión de la URSS. Sin embargo en sus diarios, el 21 de junio escribe: “A las siete, la calle” (Caja 1-3 o Aub 1998b, 75). Una hipótesis que se había manejado en esta investigación es que Aub se refiriera en esta entrada del 21 de junio no a 1941 sino a 1942, ya que se encuentra después de toda una serie de anotaciones referidas al campo de Djelfa y a la maternal judía, donde Aub estaba en una celda, por lo que tendría sentido que para Aub salir a la calle fuera un acontecimiento. Sin embargo, la observación detallada de sus carnets desvela que sí se refiere a 1941, pues está escrito exactamente con la misma tinta que la entrada de su detención del 5 de junio, y las anotaciones del 42 que se intercalan son de una tinta negra muy distinta. Además una raya separa la cita de las otras anotaciones. Las diferentes tintas que emplea ayudan, como hemos dicho, a ver cómo Aub utilizaba la agenda para apuntar cosas en distintos periodos y situaciones. Por tanto, una hipótesis muy posible apuntada por Ignacio Soldevila tras la lectura de estas líneas es que podría interpretarse esta entrada como “[Mañana] A las siete, [estaré en] la calle”.

⁹⁶ Es muy interesante el dato de que las hojas de la agenda de 1941 del 28 de agosto al 9 de septiembre están arrancadas, y en la hojita del 10 de septiembre, apunta Aub: “¡Páginas del libro caídas! (1941)” (Caja 1-3).

⁹⁷ El día 6 es el que Naharro-Calderón ha encontrado en los ficheros del campo de Vernet, sin embargo, Aub dice en sus diarios que es el día 5. Una vez más nos hace pensar en ese mezclar la vida y la literatura, al no atribuir gran importancia a la exactitud en las fechas, así como su mala memoria. Pero Aub insiste en una nueva entrada del 5 de septiembre: “A las ocho. Detención” (Aub 1998, 76). Dada la desaparición de las hojitas mencionadas en la nota anterior, esta entrada del 5 de septiembre está anotada en realidad en la agenda Caja 1-3 de 1941 el día 27 de agosto, hoja previa a las hojas arrancadas. Un interrogante más en la vida de Aub.

una calle de Marsella⁹⁸.

Con las gestiones de Gilberto Bosques, el 20 de octubre de 1941 un abogado de Niza, Paul Augier, solicita la autorización para que Aub emigre a México, o por lo menos al campo de les Milles (Bouches-du-Rhône), donde se encuentran los extranjeros en situación de salida. Su conducta en el campo, el estado de sus documentos y una carta de Wagons Lits Cook afirmando que ha depositado 20 000 F como anticipo sobre la petición de pasaje, así como el certificado del médico del campo de que está exento para el servicio militar por sus problemas de vista, hacen que el 10 de octubre reciba el visto bueno del jefe del campo de Le Vernet para su traslado al campo de Brebant para poder emigrar de allí a México.

Sin embargo, esto no se lleva a término, y el 25 de noviembre de 1941 lo trasladan esposado en tren, vía Toulouse, hacia Port Vendrés, donde embarcará camino al campo de Djelfa. Aub explica de esta forma los prolegómenos a estos momentos:

El 22 de noviembre de 1941, nos encerraron en la sala de visitas de Vernet d'Ariège. Eramos 70. Los guardias cargaron sus pistolas ante nosotros.

-Van ustedes a otro campo, nos dijeron.

-¿Dónde?

-Ya lo verán.

-Al menor intento de fuga disparamos y al vientre, no se hagan ilusiones.

Dos españoles, el resto alemanes, checos, húngaros, polacos (Aub 1942c, 475).

Esto sucede a pesar de que el 3 de diciembre el Consejero de Estado Secretario General de la Policía indicaría al Prefecto de l'Ariège la gravedad del caso de Aub y le pediría que no le dejaran abandonar el territorio d'Ariège, pero ya era demasiado tarde. En un mes la situación ha cambiado: ahora Aub es “peligroso para el orden público” y su conducta en el campo es la de un “agitador comunista” (Naharro-Calderón 1999, 210), cuando en octubre su conducta era “buena” y no había ejercido una actividad

⁹⁸ Aub indica en la página 94 de *Enero en Cuba* que N. era hermanastro del diputado Cabrera. Jose Luis Morro desvela su identidad como la de Félix Nogues, de *Campo de Sangre* (Morro 1996, 70), agente doble.

política importante ni figuraba en las listas de fichados (Naharro-Calderón 1999, 209).

El que en su ficha de la segunda estancia en Vernet se le marque como católico, ocultando su origen judío, le salvó seguramente de acabar en las cámaras de gas como los últimos prisioneros de Vernet en el verano de 1944: “Paradójicamente, la falsa “aura” comunista de Aub le rindió un servicio impagable: alejarle del exterminio nazi” (Naharro-Calderón 1999, 212).

En Port-Vendrés Aub embarca en el *Sidi Aicha (Aissa)*, junto a otros trescientos deportados y sus equipajes, vigilados por treinta y cinco gendarmes. Este buque para el transporte de ganado inspirará el *San Juan* (Aub 1998a), que Aub empieza a escribir en ese mismo trayecto bajo el nombre del “San Luis” (Naharro-Calderón 1999, 220), junto con algunos poemas para su diario.

Aub pone en uno de sus manuscritos que llega a Djelfa el 12 de noviembre de 1941 (Aub 1942c, 541), lo cual es imposible como acabamos de ver, por lo que tal vez sea el 12 de diciembre.

Así es como Aub recordaba el trayecto:

Encadenados de dos en dos, fuimos entrando en la bodega del Sidi-Aicha atracado en Port-Vendrés. Tres horas después llegaron cincuenta franceses. No entraba más luz que la de una escotilla entreabierta. / Salimos de Port Vendrés al anochecer, fuera del puerto nos quitaron las esposas. Un médico francés pidió permiso para que nos dejaran subir al puente de cinco en cinco, de diez en diez. Ni siquiera contestaron. No veíamos más que el relucir de las bayonetas de la infantería de marina, de guardia en lo alto de la escalera. Debían verse las costas de España. Éramos dos los españoles en la expedición, hubiésemos querido ver tierra española, yo la sentía correr por mi costado, físicamente. Llegamos a los tres días a Argel, maravilla malva del amanecer. Hasta ese momento nos habían trasladado el equipaje (yo no puedo viajar sin libros, además llevaba bastante ropa y mis manuscritos). A la noche los franceses marcharon, iban a un campo cercano, fue una despedida emocionante. A las seis de la mañana nos hicieron formar para ir a la estación” (1942c, 541).

Aub teme el peligro que los libros de su maleta le puedan acarrear, pero como aparece reflejado tanto en el texto de *¡Yo no invento nada!* de 1943 como en *Campo francés* y Aub explica en sus textos testimoniales ante la asamblea contra el terror nazifascista, gracias a un oficial que les custodiaba le ayudaron a trasladarlo, hasta que intervino el ayudante del campo que hizo que Aub tuviera que restringirse a una sola maleta. En Djelfa estos libros le servirán para que Aub dé clases a los analfabetos (Naharro-Calderón 1999, 219).

3.2.5.1. Djelfa, campo de concentración

Al igual que Vernet, Djelfa es identificado por las autoridades francesas como campo represivo destinado a indeseables (Cohen 1984, 89). Está situado a cuarenta kilómetros al sur de Argelia, a unos mil quinientos metros de altura. Consistía de un espacio de doscientos metros por cien, rodeado por una doble alambrada, “un riachuelo de agua contaminada y una noria” (Vilanova 35). En él se hacinaban doscientos internados, que en 1942 cuando Aub sale eran “quinientos españoles, trescientos hombres de las brigadas internacionales y doscientos judíos de diversas procedencias” (Aub 1942b, 585).

Dormían en el suelo, en marabús (tiendas de campaña) donde convivían 12 personas, vestidas con harapos, soportando una temperatura nocturna en invierno de más de veinte grados bajo cero, mientras que en verano subía a más de cincuenta o sesenta grados a la sombra de día. “No hay casetas, no hay mantas, no hay nada” (Aub 1942b, 585), y además está terminantemente prohibido hacer fuego, por lo que muchos hombres mueren de frío bajo la nieve, constante en invierno.

Refleja además la actitud del mando (compuesto por el comandante Caboche, el ayudante Gravela, y el sargento Ahmed) el hecho de que se les hiciera formar a las 6 de

la mañana, antes de que saliera el sol, para pasar lista en la explanada, o el que establecieran duras vigilancias de los internos que salían al pueblo a realizar trabajos forzados para que no recibieran comida de los aldeanos (Aub 1943g, 72). Además: “En el campo de Djelfa, el «campo de la muerte», cada nueva «llegada» de deportados da lugar a un macabro ceremonial presidido por el comandante Cavoche⁹⁹. Según los testigos el texto varía en la forma pero jamás en el fondo: «Españoles, habéis llegado al campo de Djelfa. Estáis en pleno desierto. Pensad bien que, de aquí, sólo la muerte os liberará»” (Rafaneau-Boj 265). Aub decía: “Pero de Djelfa no sale nadie. Salí por casualidad” (Aub 1942b, 587).

Djelfa es un campo de concentración donde se hacen trabajos forzosos, retribuidos sólo con cien o ciento cincuenta gramos de pan. “Los hombres traen el agua en cubas, tirándolas como borricos, los hombres traen la arena en carros, tirándola como caballos, los hombres acarrear piedras” (Aub 1942c, 545). El trabajo no es obligatorio, “pero el que no trabaja no come” (Aub 1942b, 586), aunque la comida consistía en una sopa de nabos o zanahoria. Además, el comandante decide quien puede y quien no puede trabajar: trabajan “los españoles, los polacos cristianos y los renegados de todas calañas. Tenían prohibido el trabajo los componentes de las brigadas internacionales y los judíos. A lo sumo les hacían barrer el campo cada quince días, cuando la visita del coronel. Pero los que no trabajaban, no comían. Les daban el puro caldo de los nabos y de las zanahorias cuando a nosotros nos tocaban algunas medias docenas de trozos de las mismas, y, los domingo cincuenta gramos de carne de pata de camello” (Aub 1943g, 71). Doscientos hombres trabajaban el cáñamo (los internos tejen pleita o tomiza, otros montan alpargatas o serones). A Aub se le asigna la labor de hacer alpargatas¹⁰⁰, y

⁹⁹ Este nombre Aub suele escribirlo con “b”: Caboche, forma original, pues en la orden de liberación de Aub aparece la firma de “Caboche” (Aub 1998b, 88) .

¹⁰⁰ Soldevila en su *Segismundo* (1974, 169), Pérez Bowie (1985, 17) y Poniatowska (164) afirman en sus estudios que en Djelfa Aub "ayuda en la construcción del ferrocarril". Sin embargo el autor no lo

durante unos meses es secretario de la enfermería¹⁰¹, puesto de cierto privilegio. Este negocio dio al comandante de Djelfa en los meses de abril y mayo de 1942 una ganancia neta de ciento setenta y cuatro mil francos. Además los internos se organizan en cuadrillas (lo que Aub llama “columnas volantes”) que el comandante alquila para diversos trabajos a cambio de 20 francos por obrero. La ganancia diaria del comandante la cifraba Aub en unos quince o dieciocho mil francos.

Esta es una de las razones por las que se retiene a internos que tienen todos sus papeles en regla para partir (Aub 1943f, 35). Aub lo define claramente: “No ya esclavitud, sino cautiverio. Nada nuevo para aquellas tierras donde tantos españoles han padecido bajo el látigo moro que, por lo menos, tenían el valor de irlos a apresar a las costas españolas o en lucha por los mares. Ojalá hubiese sido esclavitud, porque en aquellas zonas todavía hay esclavos y nosotros tras las alambradas envidiábamos su suerte al verlos ir y venir” (Aub 1943g, 72).

El campo lo completan el campo especial, de treinta metros por treinta dentro del propio campo de Djelfa, y el fuerte Cafarelli, donde están las mazmorras, que miden un metro por dos. Por entrar un pan, por comer los residuos de la basura, por entrar medio litro de aceite, por entrar un kilo de macarrones, no comprados sino dados por el pueblo a los internados, por mear en las alambradas, ocho, quince, veinte días en Cafarelli, un mes en el campo especial (Aub 1942b, 586; 1943g, 72).

“En el campo especial están los tontos, los locos, los más sucios, los presuntos rateros (...) Por la noche el encargado del campo especial –un español vendido- entra bajo las tiendas y pega a los tristes con una cadena de hierro” (Aub 1942c, 546). Dan por toda comida medio cazo de agua de nabos.

En contra de lo que se pensaba hasta ahora, Aub estuvo en el campo especial en

menciona en ninguno de sus textos testimoniales, además de que sería raro debido a su status.

¹⁰¹ Aub lo menciona en su texto *Campo de Djelfa, Argelia* (1942c, 4).

alguna ocasión. Él mismo lo comenta en varias ocasiones: “tuve el honor de ir al campo especial más de una vez” (Aub 1942b, 585); “No me salvó del campo especial el ser socialista, lugar generalmente reservado a los raterillos, homosexuales y comunistas” (Aub 1943g, 71), aunque si de los golpes de cadenas nocturnos, “supongo que por la aura protectora de la literatura” (Aub 1943g, 72).

Además del campo especial, también son castigados siendo enviados a las mazmorras de Cafarelli. Allí duermen en el suelo, plagados de piojos, con la sola ayuda de una manta, y “entraba el ayudante borracho para buscar la revancha de las palizas que en su casa le pegaba su mujer”. Para el comandante era más cómodo, se los hacía llevar a su despacho” (Aub 1943g, 73).

Igual que en Vernet, en Djelfa encontramos una población cosmopolita que incluye rusos, polacos, rumanos, húngaros, y españoles entre muchos otros.

Allí Aub sufrirá vejaciones y humillaciones durante casi nueve meses que se reflejan en obras como *¡Yo no invento nada!*, *Yo no invento nada*¹⁰² o *El limpiabotas del Padre Eterno*. No obstante, a pesar de las duras condiciones y las circunstancias que hemos descrito, es fundamental, ante todo en referencia a esa comparación que hemos establecido con las circunstancias de los campos de concentración nazi, un dato que diferencia la experiencia de estos hombres de la extrema de los campos nazis. Aub lo explica claramente en las siguientes declaraciones sobre la situación en Djelfa:

Con fiestas, porque aún en los días más negros, del menos comer, del mayor frío o calor, no ha faltado nunca entre nosotros el espíritu de victoria, el alegre espíritu de la victoria. Por las noches, en cada tienda de campaña habían cantos, había –lo que no hay en Méjico- teatro. Yo he hecho teatro en las tiendas de campaña con una manta tendida como telón y veinte hombres hacinados a mi alrededor, y cuando acabábamos de una pasábamos a otra, procurando huir de las rondas. Piezas de circunstancias, cantos regionales, recitaciones de poesías. Recuerdos perennes de España. Ansia de volver, pero también, viva lección, negarse a volver vencidos.

¹⁰² En la página 142 de esta tesis puede encontrar el lector la explicación sobre esta coincidencia de títulos.

Como dije en una de esas poesías escritas entonces para ser leídas entre alambradas, con un vigía avizor (Aub 1943g, 75-6).



Gracias a esta foto que Max Aub pudo hacer llegar al Consulado mexicano desde Djelfa, se pudo preparar la visa consular mexicana que le permitió abandonar finalmente el campo (Morro 1996, 70).
(foto cedida por Jose Luis Morro del archivo particular de D. Gilberto Bosques).

3.2.6. Pasajes finales de esta experiencia

El 18 de mayo de 1942¹⁰³ Aub sale de Djelfa, sacando “dentro de su cuerpo” las pequeñas hojitas del *Diario de Djelfa* (Morro 1996, 71)¹⁰⁴, y va camino de Casablanca.

Pero su salida hacia México no es tan fácil. No puede coger el barco que le tenía que llevar a Estados Unidos, el *Guinea*, al ser retenido en Uxda, en la frontera con

¹⁰³ Consultar al respecto la orden de liberación publicada en la edición de Manuel Aznar de Aub, M. (1998). *Diarios (1939-1972)*, en la página 88. Este documento está firmado el 17 de mayo por “J. Caboche, Director del Centro de Estancia Vigilada de Djelfa” para que pueda viajar a Casablanca y desde allí a México.

¹⁰⁴ En su estudio Morro dice que la información se la ha dado una fuente que prefiere guardar el anonimato. Nos ha desvelado que se trata de una entrevista que mantuvo con Bernardo Giner de los Ríos. Por otro lado, queremos puntualizar que creemos que Aub saca ocultos en estas pequeñas hojitas los poemas más comprometidos, pues se conservan varias libretas de poemas sobre Djelfa que parecen haber estado en posesión del autor en aquellos momentos.

Marruecos, en un control¹⁰⁵. Aub tiene algunos poemas escritos en Uxda el 20-5-42, sobre la angustia que le produce la espera. Y uno en un coche cama el 21-5-42.

Por este contratiempo, con la ayuda del cónsul de México Eduardo González Roa, enviado por Gilberto Bosques a Casablanca, tiene que ocultarse durante tres meses en una maternidad judía de Casablanca para que no le lleven de vuelta al Sahara. Para profundizar en la experiencia de Aub desde su punto de vista queremos citar aquí una anotación inédita del autor que nos parece muy significativa:

Unos veinte niños españoles evacuados a América por una institución benéfica iban incluidos en una caravana de refugiados. Era en Casablanca -en 1942-. Yo andaba por allí en busca de salida del viejo mundo. Los reuní en el patio de una escuela, cerca del mar, en medio de una huerta fecunda trazada por valencianos y – horas antes de que embarcaran para Nueva York y vinieran a perderse –salvando la vida- en los E.U. les hablé de España. Eran demasiado pequeños –la mayoría- para que aquello llegase a vivir en sus recuerdos. Yo no sé hablar, que en aquellos momentos lloré. Lloré de lo que les decía acerca de España, y aun, lloro al recordarlo. Lloraba por el esfuerzo que hacía al intentar grabar en la mente de aquellos muchachos una última figura de lo que era España suponiendo que la nueva vida más feliz que los aguardaba borraría rápidamente el sentido de sus raíces (Aub s.f.⁴).

En una celda de la “Maternelle” comparte la experiencia con Alfredo Mendizábal, como este le recordará en una carta del 3 de agosto de 1944 cuando le agradece el envío de dos ejemplares (estos podrían ser: *No son cuentos* y *Diario de Djelfa*) cuya lectura “me rejuveneció de dos años, trayéndome a la época de Casablanca, a aquella celda de la Maternelle donde conocí por ti mismo las primicias y donde nuestra amistad se afianzó definitivamente” (Legado 9-45). Repite palabras parecidas en una nueva carta del 26 de mayo de 1956, cuando probablemente se refiere a *Cuentos Ciertos* y *Ciertos Cuentos*, y en concreto, en este último, a “Pequeña historia marroquí”.

¹⁰⁵ Para más detalles consultar Morro, Jose Luis (1999). “Anna Seghers y Max Aub. Dos destinos unidos por Gilberto Bosques”, presentado en Salamanca con motivo del Congreso global “60 años después”. En prensa.

Y dice “tu evocación de nuestras charlas y aventuras en Casablanca. Efectivamente, aunque me llames **Claudio**¹⁰⁶, nadie que no sea un ciruelo dejará de identificarme. Je ne t’en veux pas, puesto que tu recuerdo es cariñoso (más que fiel) y en definitiva no salgo mal parado con todos «mis pelos y señales»” (Legado 9-45).

Finalmente, conseguirá salir de Casablanca el 10 de septiembre, cuando zarpa hacia La Habana en el Serpa Pinto. Pero incluso en esos días Aub mantiene contacto con los que deja atrás, como refleja una carta de Barbena a Aub el 27 de agosto de 1942 desde Djelfa, que dice: “En mi poder la tuya del 22, por la que veo que si no ocurre un nuevo cataclismo dentro de unos días dejarás estos parajes que te han producido emociones imborrables” (Legado 2-6).

En su trayecto pasa por las Bermudas, cuyo avistamiento deleita a Aub y lo describe en sus diarios. En la Habana no le dejan desembarcar por falta de visado y tiene que permanecer dos días en el barco en la dársena (Aub 1969, 9). De nuevo el mar, y finalmente cierra esta etapa de calvario francés cuando llega el 1 de octubre a Veracruz, donde le espera su amigo Rancaño¹⁰⁷, estableciéndose definitivamente quince días después en México D.F.

En México Aub proseguiría un exilio que se prolongó hasta el día de su muerte. Su mujer y sus hijas no se reunirán con él hasta septiembre de 1946, gracias a las gestiones de Gilberto Bosques, entonces embajador en Portugal.

¹⁰⁶ Aparece de color rojo en la carta escrita en negro.

¹⁰⁷ Carta de Jose María Rancaño a Jose Luis Morro, Sant Cugat, 29 de agosto de 1994. En esta carta Rancaño también comenta: “los días que pasó en Veracruz vivió en nuestra casa (de alquiler, por supuesto)”.

Capítulo 4: El testimonio de Aub sobre su exilio en Francia. Presentación crítica del corpus

4.1. Presentación crítica del testimonio en la obra de Aub

Como ya hicieramos en el capítulo anterior con los aspectos biográficos, no presentamos en esta sección una descripción detallada de toda la trayectoria literaria de Aub, sino que planteamos la obra relacionada con su experiencia en el exilio concentracionario en el marco de su creación global.

No obstante, para tener una idea general y completa de su obra, y a pesar de que su productividad desbordante no permita a la tradición crítica sobre Aub asegurar que se conocen todas su obras, pues continuamente estamos rescatando piezas inéditas o textos en publicaciones periódicas desconocidos, la obra de Ignacio Soldevila Durante de 1999 *El compromiso de la imaginación* es el mejor resumen disponible hasta la fecha. Además de un estudio general de toda su producción, incluye un listado bibliográfico completo de las obras escritas por Aub y sobre Aub, que Soldevila está completando desde que publicara por primera vez su “Maxaubiana. (Ensayo bibliográfico)”, en las *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español* realizado en 1993 y publicadas por Ayuntamiento de Valencia en 1996.

El objetivo de esta presentación crítica es definir la evolución de la obra de Aub hacia el testimonio a raíz de la guerra, y presentar ese carácter testimonial en relación con la poética del autor, vinculada a lo que se ha llamado *littérature engagée*. Nos interesa esbozar el peso que el proyecto de testimonio y el “compromiso” pueden tener en sus escritos sobre los campos en tanto características del sujeto enunciador.

4.1.1. *La obra de Aub dentro de su tradición crítica*

Consideramos imperativo situar nuestro acercamiento en el marco de la tradición crítica sobre la literatura española del exilio republicano de 1939, una vertiente literaria heterogénea cuyos postulados se basan fundamentalmente en estudios monográficos de distintos autores o géneros literarios, siempre en relación con el marco histórico-político de dichas manifestaciones literarias y culturales.

Por esta razón, no podemos decir que exista una tradición de teoría literaria del exilio, dirección que comenzó a emprenderse en 1999 con el libro de Angelina Muñiz-Huberman, *El Canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Las principales líneas de trabajo las marcan la obra colectiva dirigida por Jose Luis Abellán, y que, aunque dedica el cuarto tomo a la Cultura y Literatura del exilio, se trata de un trabajo más bien descriptivo y de talante de historiografía de la literatura, más que de un intento de poética. Otros libros clave en el avance de estos estudios, y en concreto aquellos que tratan la obra de Aub, son el de Marra López, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, el de Eugenio de Nora, *La Novela Española*¹⁰⁸, el de Juan Luis Alborg, *Hora Actual*¹⁰⁹ y el de Pérez Minik, *Novelistas Españoles*¹¹⁰, trabajos de un talante descriptivo temático-formal que presentan su obra en el marco del exilio.

Igualmente hay que destacar la colección de Actas que va a salir a la luz con motivo del Congreso Global en conmemoración de los “60 años después” del exilio republicano de 1939, continuación de la importante contribución que han supuesto las actas de los dos congresos internacionales en Bellaterra organizados ya anteriormente por el GEXEL en 1995 (“Las literaturas exiliadas en 1939”) y en colaboración con AEMIC en 1998 (“Literatura y cultura del exilio español en Francia”)¹¹¹.

¹⁰⁸ Habla de la obra de Aub en su vol. II, pp. 65-77.

¹⁰⁹ Dedicada las pp. 75-136 del vol. II.

¹¹⁰ Pp. 298-302.

¹¹¹ Estos son tan sólo unos parámetros básicos, pero para un panorama general de los estudios sobre ese

4.1.1.1. La preocupación social

Dentro de este panorama global, vamos a referirnos por la particularidad de nuestro estudio a la tradición crítica concreta que se ha ocupado del compromiso y de la experiencia de los campos en la obra de Aub.

El punto de partida es la obra monográfica de Ignacio Soldevila Durante sobre *La Obra Narrativa de Max Aub (1929-1969)*. En este exhaustivo estudio que sentó precedente en la crítica sobre la obra del autor, Soldevila, tras una descripción temático-formal de los textos narrativos del autor, adopta una postura filosófica que trata de profundizar en los temas planteados por los personajes de Aub, y lo hace desde lo que llama una estructura “antropocéntrica” (1973, 192), dado que analiza la obra de Aub cómo reflexión sobre la reacción del hombre con el mundo.

Soldevila profundiza en la manifestación del compromiso de Aub¹¹², que define como responsabilidad ética, a través de un realismo que define de trascendente como desarrollaremos más adelante. Es lo que Angelo Borrás describe como una “confrontación responsable con la realidad” (81) en la sección “Compromiso e indiferencia” de su obra *El teatro del exilio de Max Aub*.

No podemos olvidar asimismo las aportaciones de Manuel Aznar en este sentido. En sus diferentes trabajos de edición de las obras de Aub, principalmente *La Gallina Ciega* (Aub 1995) y el *San Juan* (Aub 1998a), Aznar ha hecho hincapié en la

exilio en Francia en el que se enmarca la obra de Aub, recomendamos el artículo de Manuel Aznar “Cultura y Literatura del exilio republicano español en 1939 en Francia: el estado de la cuestión” (1998, 15-35).

¹¹² Respecto al compromiso, Soldevila continúa en esta obra una reflexión que ya había iniciado en 1968 con su estudio “El realismo trascendente y otras observaciones acerca de la narrativa española contemporánea (A propósito de Max Aub)”, en *Papeles de Son Armadans*, n° 150, septiembre, pp. 197-228, y que coninuará después en 1993 “De la literatura deshumanizada a la literatura responsabilizada: un diálogo intertextual entre Aub y Casona”, en *El Mono-Gráfico*, vol. 5, 5 de octubre, pp. 54-60, y también en 1993 con la ponencia “Max Aub: cara y cruz de una creación literaria”, que luego se publica en 1996 en las *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*, y concluye precisamente titulado su estudio general sobre la obra del autor, *El Compromiso de la Imaginación* (Soldevila 1999).

importancia del refuerzo de la estética por la ética en las obras de Aub, desarrollando la relevancia de la memoria histórica para el autor y su lucha contra la injusticia.

Como este último, para el resto de críticos, el compromiso se identifica en cierto modo con el posicionamiento ético que plantea en sus textos y en su personalidad. Dentro de la tradición crítica sobre este aspecto, hemos de mencionar el artículo de José Carlos Mainer, “La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub”, en las *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*, en el que habla de compromiso en el marco del realismo liberal galdosiano y su transformación en un realismo crítico (87). José Ramón Marra-López titula su estudio sobre Aub “Tragicomedia y Compromiso”, y Naharro-Calderón complementa la información sobre su evolución respecto al compromiso en su epílogo a la edición francesa de *Manuscrito Cuervo* (1998, 145-182), en el que además lo conecta con la escritura realista, al igual que hiciera Soldevila al hablar del realismo trascendente como manifestación del compromiso de Aub, pero en el caso de Naharro-Calderón esto conecta además con la “imposibilidad de narrar” la experiencia de los campos con un estilo tradicional.

4.1.1.2. La escritura en relación a la experiencia de los campos

Vamos a hablar en este punto de las líneas teóricas existentes en relación con la experiencia concentracionaria de Aub, en la que las aportaciones de Naharro-Calderón son muy relevantes¹¹³. Este investigador plantea cuestiones como la desfiguración del testimonio cuando se habla de la experiencia de los marginados desde una postura privilegiada, idea que considera que se ironiza en *Manuscrito Cuervo*. Pero lo más

¹¹³ Analiza algunas peculiaridades de dicha escritura en diferentes estudios, uno sobre los testimonios orales y escritos de los campos franceses, “Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria” (Naharro-Calderón 1998), y otros más concretos de la obra de Aub en “¿Y para qué la literatura del exilio en tiempo destituido?” (Naharro-Calderón 1995), “De *Una historia cualquiera* a *La mala muerte*: Max Aub entre las alambradas del olvido canónico” (Naharro-Calderón 1996), “Max Aub:

destacado son sus alusiones a las limitaciones del lenguaje frente a la narración de estas experiencias y al tema de la indecibilidad.

Otro pilar fundamental es Jose Antonio Pérez Bowie, que al igual que Naharro-Calderón plantea la teoría de la indecibilidad en el sentido de la dificultad de lograr transmitir por medio de la racionalidad del lenguaje la irrealidad y el sinsentido de dicha experiencia (1995; 1999a, 32; 1999b, 213), aspecto que ya había desarrollado Valeria de Marco en su artículo “*Historia de Jacobo: la imposibilidad de narrar*” (1995), trabajo al que estos autores hacen referencia.

Igualmente hay que tener presentes los trabajos de Michael Ugarte sobre la escritura, principalmente testimonial, del exilio y de los campos de concentración¹¹⁴, desarrollando una serie de características formales.

4.2. Evolución de su obra

Frente a este marco de la tradición crítica, queremos hacer hincapié en que la obra testimonial de Aub sobre su experiencia concentracionaria en Francia hay que entenderla en el contexto de que su labor artística tiene un antes y un después de la experiencia de la Guerra Civil Española.

Aub explicaba que la guerra había hecho evolucionar su escritura: “No fue el exilio lo que ha influido en mi literatura, sino la guerra. Y la guerra la cambió del todo en todo” (Monleón 57). En este sentido, para nuestro estudio es fundamental tener presente que Aub consideraba la experiencia en los campos de concentración en Francia como parte de las consecuencias de la guerra, y por lo tanto tuvieron un peso específico en esta evolución de su escritura. Un ejemplo de esta conexión entre la guerra y los

À la recherche du nom perdu” (Naharro-Calderón 1998a) y “Epílogo. De «Cadahalso 34» a *Manuscrito Cuervo: el retorno de las alambradas*” (Naharro-Calderón 1999).

campos lo vemos en su relato “La guerra es lo mejor”¹¹⁵: “Es curioso [con la guerra] a él [padre del narrador] se lo quitaron todo por alemán, y se quedó en la calle; a mi por republicano. / -Pero a ti no te dejaron en la calle. / -No, primero en Barcarés, y luego aquí. Bien vistas las cosas la guerra es una gran cosa...” (Aub s.f.¹, 1).

La influencia determinante de la guerra en su primer exilio se plasma en que en los momentos iniciales en Francia, no escribe sobre ese exilio que acaba de empezar a vivir, sino que redacta *Campo Cerrado* (Aub 1943e), sobre los antecedentes y el inicio de la Guerra Civil Española, y sigue con *Campo Abierto* (Aub 1978) y *Campo de Sangre* (Aub 1986), sobre el desarrollo de la guerra. Más tarde, con la experiencia concentracionaria que le depara el exilio en Francia, empieza a incorporar nuevos temas a su escritura, pero no una preocupación sobre el problema del exilio. Este asunto entra en su obra más tarde, con la experiencia de su prolongado exilio en México y las reflexiones que le provoca esa situación. Causa de esto puede ser también ese sentimiento inicial de Aub de que el regreso a España iba a ser inmediato, y que se interpone al sentimiento de exilio.

Es importante entender la influencia de la guerra en tanto la derrota de los que Aub consideraba los ideales de la justicia. Aub escribía, a finales de los años 60, en su preparación del proyecto de publicación del *Laberinto Mágico* por Aguilar: “La idea del *Laberinto Mágico* nació tan pronto me di cuenta de que habíamos perdido la guerra, ya en Francia. Antes no lo creí nunca. No podía aceptar, a mis años, que la justicia no venciera” (Caja 22-7).

Esto provocará esa evolución de la que hablamos en el paso de una literatura sin una preocupación social a una marcadamente realista, en el sentido de las poéticas de

¹¹⁴ Hablamos de su estudio de 1989, *Shifting Ground. Spanish Civil War Exile Literature*, y de su estudio de 1991, “Testimonios de exilio: desde el campo de concentración a América”, en J. M. Naharro-Calderón. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”*.

¹¹⁵ Texto inédito de dos páginas encontrado en la sección “2. Ensayos literarios” del “Archivo de Max

entreguerras. Las primeras obras del autor, que Soldevila enmarca en sus “años de tanteo”, se acercan a las tendencias artísticas europeas, en torno a 1921-1925, y caracterizadas en España por las ideas de José Ortega y Gasset y del círculo de *La Revista de Occidente*. Éstas las definirá Ortega en su obra *La deshumanización del arte*¹¹⁶, basado en las vanguardias europeas, principalmente el expresionismo y el cubismo. En aquellos años, Aub presenta un ávido interés por la cultura francesa y alemana, que mantendrá a lo largo de su vida. Esto se refleja en cómo le influyen el vanguardismo francés y el expresionismo alemán (Soldevila 1960, 5), siendo importantes además para su teatro su conocimiento de las tendencias de representación en Rusia, debido a su visita a dicho país.

La tradición crítica sobre Aub (partiendo de Soldevila y Marra-López) enmarca sus primeras creaciones en la denominada “generación deshumanizada”¹¹⁷ de principio de siglo, marcada por una “estilización” entendida por Ortega como una “voluntad de estilo” que se aleja del realismo (Ortega 38). Se pretende que la obra de arte no sea sino obra de arte, que se acerque a la idea de juego, que no se parezca a la psicología o la sociología (Ortega 46). En lugar de ir hacia la realidad, este arte va contra ella. Trata de “deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla” (Ortega 34). Es un “arte puro”: *l'art pour l'art*. Un *Art Nouveau* despreocupado del mundo en que se crea, y que apuesta por el esteticismo intelectualista y el Modernismo.

Aub dice de estos primeros años: “¡Qué nos preocupaba y ocupaba! La

Aub” de la Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México.

¹¹⁶ En su primera edición de 1925 incluía sus notas *Ideas sobre la novela*, en las que Ortega, aunque sin emplear el término deshumanización, hablaba de la “decadencia” en la novela contemporánea (Proust, Dostoievsky o Balzac), debido a una crisis en los temas de la novela, y abogaba por que las tramas fundamentadas en la realidad dejaran paso a las imaginativas e intelectuales, prestando además más atención al cuerpo de la novela, a su estructura y realidad.

¹¹⁷ Término que hace referencia a la influencia ejercida por la ideas de Ortega, aunque como dice Soldevila, estas vanguardias responden a muchos otros factores como ocurre en el resto de Europa. José R. Marra-López delimita esta generación entre 1925, año en que comienza a publicar Jarnés, potenciador de la novela deshumanizada, y 1930, considerando este autor 1929 y el crack económico americano como incentivo para un giro hacia una literatura social, aunque creemos que en la escena política española se

literatura... (...) Había por entonces, y en lo que escribía, un total desentenderse de lo social en mi obra” (1953, 7-8). Lo fundamental de esta etapa es que la escritura se orienta hacia un goce estético.

Por esta razón Ignacio Soldevila dice que se trata más que de obras literarias deshumanizadas, “des-solidarizadas” (1996, 17). Defiende que Ortega al hablar de arte deshumanizado toma la raíz de *humanitas* y no de *homo*, con lo que en realidad lo que nos está presentando es un arte no humanitario (Soldevila 1973, 28). Insiste en que no encuentra el término “deshumanizado” acertado porque en este *arte nuevo* a menudo se encuentra la humanización de las circunstancias y el antropomorfismo por medio de la interiorización.

Por otro lado, Soldevila advierte que interpretar que el arte deshumanizado es producto de un rechazo a la realidad social del momento en que surge, es decir, la Dictadura de Primo de Rivera, es un error. Más bien se trata de una actitud de separación entre las actitudes literarias y las sociales, puntualizando además que dada la rigidez de la censura y la política de dicha Dictadura, no parecía posible una actitud pública de rechazo (1996, 18). De hecho Soldevila afirma que tras larga reflexión al respecto, sus conclusiones le llevan a afirmar que “Dictadura primo-riverista en el mundo de la política y orteguiana en las artes y el pensamiento no son sino dos aspectos de la reacción del individuo de *élite*, de la rebelión *frente* a las masas” (1973, 23). El propio Ortega lo reconocerá, al explicar que se trata de un arte “impopular por esencia; más aún, es antipopular” (Ortega 17), pues la masa no lo entiende.

En este marco se desarrollará el carácter vanguardista de las primeras obras de poesía, teatro y narrativa de Aub, en el que este vanguardismo se refleja ante todo en una continua renovación de temas y formas.

Centrándonos en la narrativa, *Geografía*, escrita en 1925, o *Fábula Verde*, en

1930, presentan una prosa poética, que incorpora personajes míticos a los que se acerca con un talante irónico, junto a un uso lúdico del lenguaje. Es significativo cómo Aub, desde su posicionamiento testimonial posterior, calificaría estas obras de fábulas al incluirlas en el volumen de *Novelas escogidas* en 1970, marcando como lo más significativo su distanciamiento respecto al realismo. También forma parte de esta producción *Luis Álvarez Petreña*, aparecida en 1934, cuyo protagonista pertenece a esa vanguardia que hemos descrito, y que tiene un toque de romanticismo wertheriano que acaba en el suicidio, en parte por el fracaso amoroso, en parte por el literario, en el que algunos críticos han visto el principio de un rechazo de Aub a la deshumanización anterior¹¹⁸. Y finalmente *Yo vivo*, que escribirá entre 1934 y 1936, quedando inacabada por la llegada de la guerra, y que el propio autor vio como un símbolo perfecto del cambio que se produce en su personalidad y su creación desde este vitalista “ejercicio retórico” (como lo define Aub en el colofón de la edición de 1953 cuando por fin decide publicarlo), a su proyecto del *Laberinto Mágico*, hincado en la dureza de la realidad. Es el reflejo de un cambio provocado por la Historia, de lo que va de aquel mundo despreocupado a la realidad que la Guerra Civil ha desenmascarado (Soldevila 1973, 59-60).

No obstante, Aub dice no haberse identificado con la generación deshumanizada en ningún momento, y siempre ha negado que sus primeras obras, incluido el teatro, fueran deshumanizadas. Esto puede entenderse en el marco que explica Soldevila sobre lo que les ocurre a la mayoría de estos autores, que desde sus nuevas perspectivas sociales rechazan decididamente u observan con ironía el movimiento anterior (1996, 20-21). En este sentido, es interesante la ambivalencia de Aub en torno a la posible influencia de Ortega. En la mayoría de las declaraciones lo niega, como por ejemplo en

¹¹⁸ Que aparece también en la estructura de esta obra en su estilo epistolar y el recurso del manuscrito encontrado.

su ensayo “Historia de una generación”, en que habla de su evolución literaria y dice: “Ortega no creo que me influenciara en nada” (1953, 8). Además, en su *Discurso sobre la novela española contemporánea* lanza una dura crítica a la tendencia deshumanizada, a la que denomina “Los Nova Novorum o la Cagarrita Literaria” (Aub 1945, 95), esta última denominación, dice, extraída de alguna tertulia madrileña. Y va más allá diciendo que estos escritores “se deshumanizaban, pura bambolla, camino de la nada” (Aub 1945, 86). De forma parecida presenta esta tendencia literaria en su *Manual de Historia de la Literatura Española* en 1966. No obstante, en otras ocasiones, piensa que tal vez Ortega también le influyera, como en una entrevista en que dice: “En nosotros influyó Ortega, Henríquez Ureña, Husserl, los rusos sobre todo, Gide; los surrealistas (...)” (Caja 35-14).

Es fundamental para definir esa nueva posición de Aub respecto a la literatura cómo destaca de la deshumanización su “no-responsabilidad” (término que dice tomar de Baroja) (Aub 1945, 95).

Llegamos así a la Guerra Civil y la crisis literaria que provoca en Aub, aunque esto no significa que nunca volviera a escribir nada que no fuera marcadamente realista, ejemplo de ello es el *Jusep Torres Campalans* (1958) u otras fábulas, como tildará también, en esas *Novelas Escogidas* de 1970, a algunos de sus relatos de *Algunas Prosas* (1954) y *Ciertos cuentos* (1955).

A partir de la Guerra Civil Española Aub da un giro a su postura ante la escritura que se explica en el cruce entre el sentimiento de compromiso social a través de la literatura, la necesidad de testimoniar que éste implica, y el realismo como manifestación de ambos. Pero más que de un giro repentino se trata de una evolución que se ha ido fraguando a lo largo de la trayectoria del escritor, y que el propio Aub asocia a distintos momentos clave.

Aub declaró en una ocasión que un momento determinante en su concienciación social lo vivió en 1917, con catorce años, cuando presencié una carga de la Guardia Civil a caballo en la plaza Emilio Castelar de Valencia. “El atravesar -al día siguiente, creo- la calle de las Barcas, desierta bajo el signo de las tercerolas, acabó de hacer de mí un partidario de los humildes” (Poniatowska 162). Además, él mismo apuntaba en una entrevista cómo ya con 18 años había escrito una obra de teatro social: *Crimen*, que el autor consideraba de lectura obligatoria para la comprensión de su obra (Isasi Angulo 1973, 4). En este marco, es interesante la observación de Soldevila de que Aub ya en 1925 reflejaba en su poema “Intermedio”¹¹⁹ sus dudas sobre ese aislamiento que su círculo literario adoptaba respecto de las problemáticas sociales: “¿habremos de dejar pasar / por la corriente de la vida,/ sin preocuparnos para nada, / miles, miles de hombres? / ¿Tenemos derecho, poeta? / ¿No nos valdría más hablar, / hacer política / en la acepción más pura de la palabra? (...) / Tengo remordimientos / de mis regalamientos” (Soldevila 1996, 17). Otro gesto significativo de esta evolución lo encuentra el escritor en su afiliación en 1929 al Partido Socialista Obrero Español. Asimismo, fue colaborador de las misiones pedagógicas, para las que escribió *Jácara del Avaro* en 1935, junto a otras obras de lo que será su “teatro de circunstancias”. A su vez firmará el manifiesto electoral de *Nueva Cultura* (Pérez 8). Por otro lado se inscribe a la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura durante la Guerra Civil y participa desde París en los preparativos del Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas en Madrid y en Valencia. Al mismo tiempo apuntar que en el perfil del compromiso de Aub tiene una influencia importante su amistad con Malraux a raíz del rodaje de *Sierra de Teruel*, aunque ya se conocían desde 1936. De hecho, la realización

¹¹⁹ Forma parte de *Los poemas cotidianos*. Está dedicado al poeta Francis Jammes, al que mencionó alguna vez como una de sus posibles influencias antes de la guerra (Caja 30-17).

de dicha película y los objetivos que se marcan en la misma¹²⁰, ya empieza a asentar las bases de la nueva escritura de Aub.

Así pues, Aub presenta una progresiva toma de conciencia, que aparecerá como tema a través del desarrollo de algunos de los personajes de sus primeras obras de después de la guerra, como Emma de *De algún tiempo a esta parte* (escrito en 1939), Julio, en *Campo francés* (en 1942) o María en *Morir por cerrar los ojos* (en 1944). En resumen, el cambio de la actitud y la literatura de Aub es una consecuencia de los acontecimientos sociales y políticos que vivirá.

4.3. La poética de Max Aub

Vamos a tener muy presente la poética que el autor plantea tanto en sus obras creativas (muchas veces a través de sus personajes, que debaten diferentes posturas a lo largo del *Laberinto Mágico*) como en los escritos críticos, entre los que hay que destacar *Hablo como Hombre*. Esta es la pieza clave de su creación para conocer su ideología en este sentido, pues en ella Aub intenta definir sus ideas éticas y estéticas, cansado de malas interpretaciones, aunque no dejan de haber muchos otros artículos sueltos que completan este tomo, que, como él comenta, “dicen más o menos lo mismo” (Aub 1967a, 9).¹²¹

La definición de la postura de Aub respecto al concepto de compromiso, es la definición de su posicionamiento testimonial y realista. Este autor entronca con la

¹²⁰ Se perseguía que fuera ante todo humana, como Aub expone en su escrito “Discurso acerca de *Sierra de Teruel*” incluido en *Hablo como hombre*: “He traducido el diálogo de su película [de Malraux] procurando no perder su esencia humana. Lo rehaemos si no lo sentís vuestro. Porque queremos que sea, ante todo, una película humana y una película española y ni lo afectado ni lo teatral valen –según nosotros- para ello. / Ninguno de los acontecimientos de la película son inventados, sino traspuestos. (...) Por esto os pido a vosotros, compañeros actores, realismo, y eso sólo se consigue por el camino de la sobriedad” (Aub 1967, 94).

¹²¹ El autor preparaba un segundo tomo de *Hablo como hombre*, con otros artículos, charlas y ensayos que también hemos tenido en cuenta. El manuscrito en preparación para este segundo tomo, constituido de seis textos en la misma línea que los que componen el *Hablo como Hombre* publicado, se conserva en el Archivo de la Fundación Max Aub.

tradición de los debates de los intelectuales de los años 30 sobre el realismo, y los acercamientos a la literatura comprometida que se desarrollan paralelamente, y en los que son centrales los dos Congresos Internacionales para la Defensa de la Cultura que se celebran en 1935 en París, y en 1937 en Madrid y Valencia, participando Aub en la organización de este segundo.

Para esta corriente de los años 30-40 la política y la literatura están indisolublemente unidas. Pero cuando hablamos de política en relación a la obra de Aub no nos referimos a posiciones de política de partido, sino en su acepción originaria de tomar parte en la realidad. Aub decía: “(...) La revolución, al precio de abandonar lo humano no vale la pena” (Aub 1967a, 43), y reiteraba: “Creo -además- en la amistad; me repugnan esas personas para quienes lo político priva lo personal” (1967a, 43). Para Aub un intelectual (no comunista)¹²² era aquel para quien los problemas políticos son problemas morales. Y de hecho afirmaba: “Sólo escribí por gusto o llevado por la indignación, nunca por arte o artificio” (Rodríguez Plaza 48).

4.3.1. Debate en torno al “compromiso”

Queremos hacer un pequeño paréntesis antes de entrar en la poética de Aub en este marco, para puntualizar que el término literatura comprometida en español ha sido debatido como una traducción errónea de “*littérature engagé*”. Esta problemática la analizan críticos como Gide o Soldevila (Soldevila Durante 1996, 48), barajando diferentes alternativas, como la de Soldevila de instaurar el término de literatura responsabilizada en lugar de comprometida (1993). Esto se debe a que define esta literatura de forma similar a Borrás, que entiende compromiso como “una confrontación responsable [de la literatura] con la realidad” (Borrás 81), un compromiso ético o

¹²² Aub decía: “El que quiera estudiar ciertas letras de nuestro tiempo tendrá que hacerlo -si quiere ser íntegro- juzgando el papel que de 1936 a 1950 jugó el PC frente a nosotros” (Rodríguez Plaza 42).

responsabilidad ética por medio de la literatura.

Aub planteaba este problema el 13 de mayo de 1957 en sus diarios del siguiente modo: “Nada de literatura «comprometida», ¡horror! ¿Comprometido? ¿Qué quiere decir? «Estoy comprometido a...» / Queriendo decir todo lo contrario. Mejor «literatura activa» como la denomina Gide (carta a Roger Martin du Gard. O.C. R.M. p. CXXIV). / «Literatura activa», «literatura pasiva». Tampoco es exacto, pero está mejor. Entre otras cosas porque todos participamos de las dos” (Aub 1998b, 290-291). Es interesante esa idea de literatura activa en tanto conecta con nuestro marco teórico sobre el testimonio en ese carácter “activo” que persigue la literatura testimonial.

De hecho, la clave del *engagement* de Aub lo encontramos en febrero de 1946, en la contraportada de *El Rapto de Europa*, donde hace una declaración de principios en torno a la responsabilidad de su literatura: “Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino” (Aub 1946). Esto marca su creación en el periodo entre 1938 -en que publica en *Hora de España* su relato *El Cojo*, primer relato sobre la Guerra Civil- y 1968 -con *Campo de los almendros* e *Historias de Mala Muerte*, de los que él mismo dice que así acaba ya con el tema de los refugiados (Legado 9-43). Sentía como responsabilidad suya dejar constancia de lo que había vivido. Como dijo Jean-Paul Sartre, cuando un escritor es testigo en situaciones extremas experimenta hasta el extremo la condición de hombre (190) y es entonces cuando siente también la necesidad de compromiso.

Hablamos de responsabilidad en Aub en el sentido de que no quiere que lo que ha vivido se olvide o borre, sino que se encarga de plasmarlo a través de la literatura para su denuncia y recuerdo. Tiene el convencimiento de que desvelando las realidades ocultas o marginales las combaten. Aub definía esta “literatura activa” como el trabajo de “periodistas alumbradores” (1967a, 19). “Hubo muchas épocas en la historia en que

el hombre no sabía hacia donde caminar; no por eso dejó de andar y ver, ni de contar lo que veía para que sirviera a los demás” (Aub 1967a, 43). Esto es resultado de que Aub está entre los escritores de transición, que no pueden dejar de ser testigos para convertirse en maestros, porque “bajo sus pies el mundo empezó a dar vueltas a otro ritmo” (Aub 1967a, 157). El escritor no es quien ha decidido esta postura al azar, sino que las circunstancias históricas que han marcado su época se la han impuesto al despertar su responsabilidad como intelectuales.

4.3.2. *El papel social de la literatura*

Aub tiene muy presente el papel social del testimonio, lo considera su arma política ante una historia que rechaza:

¿Qué quieren, que me doblegue? Pues yo no. Salí de España por no callar - porque esa es mi manera de combatir, porque mi profesión es la de escritor- y no callaré mi verdad. Mi verdad que no es anticomunista, pero tampoco comunista. Mi verdad socialista, que desea ardientemente que todos los proletarios del mundo se unan, pero que no puede tolerar que nos tengan a nosotros los socialistas por traidores, por partidarios del imperialismo norteamericano (Rodríguez Plaza 40). Ahora bien, mi sentimiento es que, por ahora, de lo único que puedo SERVIR es de punto de referencia, de fuente para la historia, de espejo fiel, en lo que cabe (Aub 1950, 58).

El propio autor escribe la palabra “SERVIR” en mayúsculas, connotando así la tradición de la búsqueda de una utilidad de la literatura. Vemos por tanto cómo esta articulación en torno al testimonio está en tensión con la idea de que la literatura tiene que *servir* para algo.

Un texto clave para conocer la postura de Aub en este sentido es su artículo “El Turbióon metafísico”¹²³, incluido en el volumen de *Hablo como hombre*, que se publica en 1943, en el que uno de sus objetivos principales es aclarar “cuál es, a [su] juicio,

¹²³ El término *turbióon metafísico* se refiere fundamentalmente al irracionalismo fenomenológico y el gnosticismo. En esta obra Aub anticipa muchas de las ideas que desarrollaría Sartre en su obra *¿Qué es la literatura?*, publicado por primera vez en 1948.

nuestro [el de los escritores] papel en el mundo en el que nos ha tocado formar” (Aub 1967a, 17), teniendo en cuenta lo que ha aprendido en los campos, pues en ellos tuvo ocasión de tratar a muchos escritores “más o menos adictos a nuestra justa causa” (Aub 1967a, 17). Aub puntualiza esta idea del papel social de la literatura del siguiente modo: “En nuestra época, el pacifismo [refiriéndose a la no intervención, a la no actuación] es el más cruel de los engaños. Si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre, ni es escritor” (17). Y añade: “No son los buenos sentimientos los enemigos de la buena literatura, sino los conformismos” (156).

En otras palabras, aboga por una actuación moderada a través de la literatura. En su “Explicación” previa a *Hablo como hombre* Aub deja clara su confianza en que la literatura es capaz de incidir en el mundo, de cambiarlo, idea que comparte la tradición del realismo (Bertold Brecht, György Lukács o Jean-Paul Sartre). El autor tenía la “esperanza de que, aun habiendo cambiado poco durante lo que viví, pueda hacerlo, en bien, en lo que no veré” (Aub 1967a, 10). Aub vincula esta función social al realismo, cuando acaba su discurso de 1937 en la Exposición Universal de París diciendo: “¡Ojalá que, al cerrar, en su día, sus puertas, destruyamos este edificio con la alegría que nos proporcione una victoria decisiva sobre el fascismo!” (1967a, 16).

Pero, ¿qué pretenden cambiar?: “(...) [Y]a no se lucha por la publicación y exaltación de los Derechos del Hombre [como antes de la Revolución Francesa], sino por su inmediata aplicación, y por su camino más corto y menos brillante: el de los más” (Aub 1967a, 18)¹²⁴. En otras palabras: “Es necesario transformar las condiciones en que vive el hombre. Cualquiera que lo sea, por su condición, así lo tiene que desear” (Aub 1967a, 19). Se trata de actuar frente a la injusticia. Esta es la línea de la tradición a

¹²⁴ Esta idea la incluye también, literalmente, en su *Discurso sobre la novela española contemporánea* (Aub 1945, 107).

la que se acerca, en la que realismo es sinónimo de justicia. Aub insiste en que los escritores han de tratar de conjugar la igualdad y la libertad, al tiempo que la justicia. Esto nos parece importante porque su escritura está en función de ese humanismo.

4.3.3. *La escritura: del enfoque social y el realismo al testimonio*

Aparecen por tanto en el planteamiento de su obra dos vertientes paralelas: el compromiso como debate sobre la función social de la literatura, cara política de los planteamientos sobre el realismo, y el realismo como concreción discursiva de esa literatura comprometida. Es decir, dos caras de una misma moneda, o el desdoble de un mismo debate que tiene como articulación el testimonio.

Las ideas de Aub en torno al realismo huyen de los teoricismos o los fanatismos. Como él decía: “Jamás me importaron las teorías literarias, me aburren. Lo que vi es otra cosa, o las obras que leí” (Isasi Angulo 1974, 17). Y: “El planteamiento de los problemas de realidad y realismo, de irrealidad e irrealismo, me ha tenido siempre sin cuidado; me importan la libertad y la justicia (...) la manera tradicional de relatar es, tal vez, la más falsa; sin embargo, quizá por inepto, la adopté” (Aub 1981, 364)¹²⁵.

Entronca con el realismo del periodo de entreguerras que aparece como reacción, precisamente, a la guerra y sus consecuencias. El propio autor hacía a menudo hincapié en que él formaba parte de un “movimiento de las letras contemporáneas (...) en el que no hay diferencias geográficas ni políticas, donde se encuentran gentes sólo dispares en apariencia, como lo son por ejemplo: Hemingway, Malraux, Ehrenburg, Koestler, Faulkner, O'Neill. Gentes que, desde luego, a pesar de sus esfuerzos no pueden pasar de reflejar la época” (Aub 1967a, 36). En sus palabras de 1937 al inaugurar el Pabellón Español de la Exposición Universal de París puntualizaba:

¹²⁵ Estas reflexiones pertenecen a las Páginas azules de *Campo de los Almendros*.

“Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal, porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte” (Aub 1967a, 14).

Esta problemática la asume y la complementa Aub del siguiente modo:

Realismo en la forma pero sin desear la nulificación como pudo acontecer en los tiempos del naturalismo. Subjetivismo y objetividad parecen ser las directrices internas y externas de la nueva novelística. [Las nuevas novelas] tienen algo de vivido, de periodístico, de humano, de personal, de cotidiano; (. . .) Se han acercado al ambiente no con afán de describirlo, sino de comprenderlo y emitir juicio, y esta es la diferencia fundamental con el naturalismo pasado: el escritor, ateniéndose a la realidad, *toma partido* (1945, 102-103).

Por esta razón, por ese “tomar partido”, este realismo socialista se ha dado en llamar también realismo crítico, como definen ampliamente los trabajos de Lukács. Esta literatura, por lo tanto, se adscribe al realismo, pero a ese nuevo realismo social del siglo XX que se distancia del naturalismo del XIX, en esa tendencia que se ha dado en llamar realismo socialista.

La idea de realismo de Aub la encontramos en su texto *Discurso sobre la novela española contemporánea*, en el que lo define como *realismo trascendente* porque es “un arte llamado a traspasar y penetrar en un público cada vez más amplio” (Aub 1945, 102), y porque traspasa cierto “doloroso divorcio entre la vida y la inteligencia, entre la política y la cultura. . .” (105n), que se dio durante las tendencias deshumanizadas. Aub explica cómo la esencia de este realismo es que humaniza de nuevo la literatura, dejando atrás las abstracciones. Antes había una literatura para el espíritu, ahora hay una para los hombres salida de la vida. Soldevila definía en 1968 y en 1973 este realismo en Aub como realismo “trascendente”¹²⁶, siguiendo la terminología de 1945 del propio

¹²⁶ No obstante, consultado a este respecto, Soldevila nos escribió que hoy en día el término trascendente le parece que se presta a equívocos espiritualistas, y más bien hablaría de descriptivismo funcional, es

escritor, por la manera que tiene este realismo de acercarse a las cosas, que presenta la realidad en tanto la manera que tienen las personas de percibirla, el sentido que tiene para ellas, y que responde al punto de partida de Aub, para quien era fundamental la síntesis entre el hombre y su entorno, no uno u otro. Síntesis que para él “es la inteligencia, la dignidad que acerca al hombre al hombre” (Aub 1967a, 36).

El realismo será una constante en la ideología y la obra de Aub, y aún en 1972, año de su muerte, Aub seguía fiel a estas ideas. José Corrales Egea comenta:

Nuestro encuentro había tenido lugar en una librería, y apenas nos habíamos saludado cuando abrió la conversación sobre el realismo: «¿Has visto el resultado del festival de Cannes? Ha sido un triunfo del realismo italiano. Las preferencias han ido a *Fellini Roma*, al *Asunto Mattei*, a *La clase obrera va al paraíso*. El realismo intencional y crítico se ha impuesto por encima de los otros procedimientos, quizá porque es algo más que un simple procedimiento. Es lo que he querido hacer desde siempre en mis novelas, y ya ves que no es algo tan pasado de moda como algunos se imaginan...» (1).

4.3.4. *Poética de su proyecto testimonial*

Todo su proyecto literario después de la guerra lo explica del siguiente modo: “[En] México (...) intenté -intento- describir mi tiempo” (Caja 30-17, 5). Pero no solo se trata de describir. Como hemos esbozado en nuestro marco teórico sobre el testimonio de los campos, entra aquí también la tensión por comprender: “No siento el placer de escribir, creo que nunca lo sentí, pero sí el placer de intentar ver más claro, en mí y en mis personajes: todo, exclusivamente por intentar explicar y explicarme el tiempo en que vivo” (Rodríguez Plaza 197). De esta forma Aub persigue crear una memoria de la injusticia: “El hombre lo es precisamente por eso, porque tiene conciencia, y la tiene porque tiene memoria” (1981, 447), idea que va a marcar los objetivos de su escritura, en los términos del testimonio que hemos desarrollado en nuestro primer capítulo.

Por lo tanto el objetivo de este testimonio es ir más allá del simple reflejo. Esto

decir, aquel que ayuda al desarrollo de la acción (Carta 17 de noviembre de 1998).

conecta con una idea central de la tradición de la literatura activa y del realismo, que Gide explicaba como sigue: “La literatura no es, no puede solamente jugar un papel de espejo. (...) Se trata también, se trata quizá sobre todo, de ayudar al hombre nuevo que nosotros amamos, que nosotros queremos, desprendido de prejuicios, de luchas, de falsas apariencias; de ayudarlo, formarlo y dibujarlo. (...) La literatura no puede contentarse con imitar, desde el momento que informa, propone, crea” (Aznar 1987, 205).

Aub asocia este proyecto testimonial al desarrollo de la novela en su obra, debido al carácter intrínseco de narración del testimonio. En cierto modo, Aub creía que su necesidad de testimoniar le había convertido en novelista: “Yo no era novelista. Yo hago teatro. A mí la vida me hizo variar y vine a novelista. ¿Qué le voy a hacer? A otras gentes les han pasado cosas peores” (Caja 13-19). Esto nos revela que en su escritura Aub explotará el carácter narrativo del testimonio. Por ello es interesante conocer lo que Aub entiende por “novelar”: “crear historias y personajes de los cuales manara verdad y poesía” (1945, 94).

La síntesis de la conexión entre el compromiso, el realismo y el testimonio en Aub, la encontramos cuando dice: “Dos cosas forman la grandeza del escritor: A.- La autenticidad. / B.- La exactitud de la expresión” (s.f.³, 210). Se trata de la característica esencial del testimonio en tanto honestidad e inmediatez del contenido a través de la forma, y que hemos desarrollado en nuestro armazón teórico.

Pero eso a través de las posibilidades que ofrece el discurso literario para acercarse a la realidad, pues Aub decía en una entrevista con Lois Kemp que quería mostrar a las personas desde mil ángulos, de cara y de perfil a un tiempo, como hacía Picasso gráficamente (11). Esta postura se relaciona con la tradición del realismo español, determinado, según Aub, por cómo en el español se diferencian “como ningún

pueblo, los verbos ser y estar. Es decir que lo natural, el natural y su natural, son para el español amalgama de lo real y lo irreal (...)” (1967a, 15).

4.3.4.1. La retórica de su testimonio de los campos

Concretando en el tema de los campos, y en conexión con la tradición esbozada sobre las determinaciones que el tema concentracionario impone a la representación debido a su carga ético-moral, así como a las limitaciones de la memoria y del lenguaje para transmitir dicha experiencia, es fundamental detenernos en las siguientes reflexiones del autor sobre la poética para la literatura concentracionaria.

Ésta la encontramos en un poema manuscrito inédito que aparece en una de las libretas de los campos, en el que plantea sus reflexiones sobre la representación de dichas realidades, al tiempo que concreta conexión con las poéticas realistas del periodo de entreguerras¹²⁷:

Poética para lo anterior¹²⁸
 Quisiera decir las cosas
 tal como son.
 Dar con las palabras justas
 como el filo de una hoz.
 Mi palabra no es la cosa
 sino como se expresó.
 Quisiera hablar sin imágenes,
 mudo como el corazón,
 igual objeto y vocablo
 como es a lo real el sol,
 y que mis sentimientos fueran voz,
 muda potencia trágica
 de los hechos como son.
 Si digo el verde prado
 esmeralda o corindón

¹²⁷ Pensamos que en este caso este poema sustituye a un ensayo o texto no creativo, pues como sabemos, en Djelfa Aub sólo escribía en verso, por miedo a la estrecha vigilancia y que le quitaran sus escritos, al tiempo que porque lo sentía como la forma más directa de expresión.

¹²⁸ Con “lo anterior” se refiere al manuscrito de un poema de *Diario de Djelfa* titulado “Toda una historia”, y que es sobre el campo de Djelfa, aunque de hecho se puede aplicar a toda la obra que nos ocupa, porque se trata de un poema marcadamente testimonial y narrativo. Tal vez además se pueda considerar el título de forma algo metafórica y relacionarlo con toda la escritura sobre los campos que es lo que esboza en esos momentos. De hecho, en borradores posteriores aparece el título significativo de “Poética para Djelfa”(Aub) (Esta otra versión del poema incluye pequeñas modificaciones de estilo: suprime los versos 5 y 6, v.11: “y que **estos** mis sentimientos”; v.13: “muda trágica potencia”; v. 15: “**Que** si digo el verde prado,”;v.23: “**tal** como son; v.24: “**sin alegorías ni** imágenes”; v.27: “lo que **fue y** sucedió”).

cada cual se representa
 su vivo verde interior:
 y si escribo el verde amor,
 cada cual tendrá su tinte
 y preferido color.
 Quisiera decir las cosas
 como son.
 Escribir sin imágenes
 como el sol.
 Contar, sin más,
 lo que sucedió.
*Por falta de exactitud
 la belleza se inventó:
 lo que va de lo visto
 a lo que se pintó.*
 En el cantar que quisiera
 sobra todo cuanto soy.
 9-3-42 (Caja 4-10).

Cada una de las ideas del poema nos recuerda alguno de los principios articuladores del testimonio literario del exilio concentracionario esbozados en nuestro almacén teórico. Aub repite la idea central: “Quisiera decir las cosas (tal) como son”, en ese esfuerzo por transmitir la experiencia en toda su amplitud, minimizando las mediaciones. De hecho, algunos de los primeros borradores incluyen el siguiente subtítulo: “para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes. Fray Luis de León (De los nombres de Cristo)” (Aub 1942a). Hace hincapié en evitar la distancia que se establece entre la experiencia, “la cosa”, y su expresión. Repetirá: “En el cantar que quisiera / sobra todo cuanto soy”, reconociendo esas alteraciones inevitables por la intervención del sujeto testigo.

Es muy interesante asimismo la referencia que hace a lo oral como más cercano, su deseo de que sus sentimientos se oyeran: “y que mis sentimientos fueran voz, / muda potencia trágica/ de los hechos como son”. En este sentido vemos la reiteración de referencias pictóricas como mediación frente a lo “que sucedió”: “hablar sin imágenes” y “escribir sin imágenes”. Todavía escribirá otro poema dándole vueltas a esa idea de que el lenguaje plantea problemas para transmitir con exactitud lo vivido. Este poema se titula “Alias” y dice: “Las palabras se llaman todas Diego / saliendo a torear; / llenan

pliego tras pliego / dando en decir lo que no pueden dar” (Aub 1970a, 80).

Queremos enfatizar también su alusión a lo sensible como clave de la comunicación: el corazón, los sentimientos. Y por último, cómo especifica que entre “lo visto” y “lo que se pintó” está “la belleza”, es decir, la estética, la imaginación.

Vemos pues muy clara la conexión con la tradición concentracionaria. Frente a este marco teórico vamos a considerar su producción testimonial en torno al exilio concentracionario en Francia.

4.4. La obra testimonial de Aub en torno a la experiencia en Francia 1939-1942¹²⁹

La producción literaria de Aub relacionada con su exilio en Francia es difícil de limitar, debido por un lado al peso determinante que este periodo tiene para su creación, y que hará que a veces se mencione o aparezca referido en obras de periodos posteriores o que aparentemente no tienen conexión con el mismo, y por otro lado a que Aub fue un autor extremadamente prolífico, por lo que tenemos un corpus muy amplio y heterogéneo sobre la experiencia del exilio francés, ya sea tratada directa o indirectamente.

Vamos a presentar a continuación todos aquellos textos del autor con carácter testimonial en torno a ese tema, tanto con una intencionalidad literaria explícita, como sin ella, debido a la importancia que tienen, como conjunto, para la metodología de nuestro proyecto de análisis.

4.4.1. Textos escritos en Francia sobre otras temáticas

En primer lugar, antes de centrarnos en las obras cuya temática es propiamente el exilio en Francia en 1939, queremos mencionar que algunas obras literarias fueron

¹²⁹ La restricción de nuestro campo de interés conlleva que queden fuera de este desarrollo relatos antológicos como *El Cojo* (sobre la guerra), o *Librada* (sobre el exilio en México y el panorama político

escritas, acabadas o engendradas por el autor durante ese periodo aunque no lo elaboran como temática. Es el caso de *Campo Cerrado*, escrita en París y enviada a México para que José Bergamín la publicara en la editorial Séneca¹³⁰. También de *Campo de Sangre*, escrita en París y Marsella entre 1940 y 1942, con las interrupciones y dificultades que ese periodo conlleva. Sin embargo, en carta del 15 de abril de 1970 a Soldevila Aub parece desmentir esta información, que encontramos al final del volumen de *Campo de Sangre*, cuando le explica que *Campo Abierto* lo empezó también en París, pero con su detención aplazó su escritura hasta años después en México, cuando ya había acabado *Campo de Sangre*¹³¹.

Encontramos en esta misma situación algunos de sus relatos, como es el caso de *Santander y Gijón* (Aub 1994, 99-106)¹³², que habla de la guerra pero escribe en Marsella en 1941, o *Cota* (Aub 1994, 69-76), también sobre la guerra pero escrito en Vernet en 1940. En este grupo hemos de mencionar también *Tres Monólogos distintos y uno solo verdadero*, que Aub escribió en Francia en 1939, y que hablan del antisemitismo, la ola de violencia que asola Europa, entrando luego ya en el debate sobre las responsabilidades del capitalismo y del comunismo. Principalmente hay que destacar los dos primeros: “De algún tiempo a esta parte” y “Discurso de la plaza de la Concordia”, ya que el tercero lo añadió más tarde.

Nos queremos detener un momento en la obra *De algún tiempo a esta parte* (monólogo), una reflexión sobre las guerras, sus consecuencias, y lo difícil que es aceptar la realidad de terror y violencia impuesta por los totalitarismos. Escrito en París

desterrado), que por su temática no entran en nuestro campo de estudio.

¹³⁰ Carecía de copia, y no volvió a saber nada del texto hasta después de 1942, ya en México, cuando lo encontró “bajo una pila de papeles dormidos sobre el mármol de una cómoda en casa de Jose Ignacio Mantecón” (Caja 4-8 y Legado 14-1, Correspondencia Soldevila 15 de abril de 1970).

¹³¹ Por esta razón le dice al crítico: “Parece mentira que un erudito como tú tome en serio las fechas que pone uno al final de una obra” (Legado 14-1, 400).

¹³² Se trata de un fragmento no incluido en *Campo de Sangre*, de hecho Templado es uno de sus personajes. Habla de la guerra en el norte, la caída de Asturias y el final de la contienda en el norte en el

en 1939 (como el autor dice en su *Teatro completo*), es publicado por primera vez independientemente en México por Tezontle en 1949 en una edición de 200 ejemplares numerados. Soldevila apunta que en una carta del 16 de marzo de 1954 Aub le indicaba que este monólogo era sin duda de lo mejor que había escrito (1999, 246). Vuelve a aparecer en 1956 en *Tres monólogos distintos y uno solo verdadero. De algún tiempo a esta parte* es una pieza central en el conjunto del exilio, y es interesante cómo Aub la escribió en un primer momento como un cuento y lo reformó muy poco para que fuera monólogo (Kemp 19). Este, que es uno de los primeros textos que Aub escribe tras la guerra, reúne ya todos los rasgos de su nueva postura ante la realidad, plasmado en una anotación final que incluye el manuscrito¹³³.

4.4.2. Ficciones surgidas de su experiencia

En segundo lugar podemos distinguir otro grupo que son aquellas obras cuya idea inicial surge de sus experiencias en Francia, como el *San Juan*, y que empieza a esbozar en el barco que le trasladó de Vernet a Djelfa, *La vida conyugal* (escrita en 1944) o algunas de sus piezas policíacas en un acto, como *Los excelentes varones* (en 1946), inspirada en la represión y las torturas ejercidas por la policía en Francia en torno a 1939. Habría que incluir en este grupo también *Pequeña y vieja historia marroquí* (que incluye *Historia de Abrán*), que el propio Aub el 11 de julio de 1968 le escribe a Tuñón de Lara que le “parece sin mayor interés” (Legado 14-47), y que está relacionada con su estancia en Casablanca a la salida del campo de Djelfa, aunque desvinculado de su proyecto testimonial.

verano del 37, y en el que se refleja ya cómo mucha gente se vio obligada a pasar a Francia ya mucho antes del 39.

¹³³ “(Este monólogo se puede, quizá, representar. Si llegara el caso me gustaría que la actriz lo dijera ante el escenario desnudo, sin tela de fondo alguna, con las escaleras, telones, accesorios de la obra precedente a la vista, con el traspunte y los actores andando de puntillas, por el fondo, con algún que otro maquinista escuchando. Una triste cama de hierro esmaltado de blanco en una de las esquinas del tablado debe de

4.4.3. *Su producción testimonial sobre su experiencia en Francia*

En el campo de estudio que estamos acotando, lo que nos interesan son las obras escritas, tanto en Francia como en México, sobre la propia experiencia concentracionaria a principios de los años 40.

En este sentido, presentamos a continuación el registro de las principales obras de Aub en torno al exilio de 1939 de acuerdo a su contenido e intenciones testimoniales, yendo de aquellas obras que tienen una relación más transversal con esta realidad y proyecto a las que se pueden definir de forma clara como literatura testimonial del exilio concentracionario. Manteniendo este criterio como principal, consideramos también a continuación, como segundo criterio organizativo la distancia temporal transcurrida entre los acontecimientos y su escritura. Por lo tanto, presentamos aquellos relatos cuyas temáticas tienen una misma relación con la realidad concentracionaria en Francia por orden cronológico. Y en tercer lugar, distinguimos entre testimonios literarios y testimonios sin intención literaria en este primer paso, para integrarlos cuando presentemos desde nuestra postura crítica el corpus escogido¹³⁴.

Siguiendo estos parámetros, vamos a enumerar estas obras:

4.4.3.1. Testimonios literarios

-*Campo de los almendros*, último tomo del *Laberinto Mágico* y que constituye el prólogo al éxodo hacia Francia. Aunque no habla de Francia y está escrito en México, lo consideramos fundamental porque en sus páginas azules Aub afirma que eso es lo último que va a escribir sobre la guerra, cerrando de ese modo su proyecto sobre el *Laberinto Mágico*. Además, desde el punto de vista temático, habla de los

bastar a la actriz para todos sus juegos)” (Caja 26-9).

¹³⁴ Aquellos relatos que forman parte de nuestro corpus, y que señalamos en negrita, los presentamos en

prolegómenos del exilio en Francia y el inicio de su éxodo, al tiempo que presenta la situación paralela a ese primer exilio en Francia en el interior de España entre marzo y abril de 1939. Se publicó por primera vez en México en 1968, por Joaquín Mortiz Editores, y en 1981 salió la edición española en Alfaguara como nuevo volumen del *Laberinto Mágico*.

-*Enero sin nombre*, relato sobre el éxodo hacia Francia en los últimos días de enero de 1939, y que Aub debe escribir entre 1943 y 1948, periodo en que escribe la mayoría de los relatos del *Laberinto Mágico*. Sin embargo Tuñón de Lara dice que el relato lo escribe Aub entre el 26 y el 28 de enero, fechas de la diégesis del relato, lo cual parece indicar una confusión pues la elaboración literaria de este relato hace muy improbable que Aub pudiera escribirlo en las circunstancias mismas en las que está envuelto en esos momentos del éxodo. Este relato aparecerá por primera vez en el número 9 de *Sala de Espera*, en enero de 1949, y como el propio Aub indica en ese tomo forma parte de la segunda serie de *No son cuentos*, que publica Aub en *Sala de Espera* entre los números 2 y 30. Reaparece en *Cuentos ciertos* en 1955, editado por la Antigua Librería Robredo; en la reedición española de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*. Barcelona: Seix Barral, 1979; en la *Antología de relatos breves y prosas de Max Aub*, de 1993, y en *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, de la Editorial Alba de Barcelona en 1994. El 26 de enero, fecha con que empieza el relato, es muy significativo porque es el día de la caída de Barcelona. Por esta razón, la antología que lleva su nombre lo incluye en el apartado de Guerra.

-*El remate*, aunque escrito en 1963, lo incluimos a continuación porque tiene una relación muy transversal con el exilio en Francia. Se centra en la idea del éxodo, en la simbología del túnel que une Cerbère con Port-Bou, por el que salieron los

refugiados, y en el que el protagonista de esta historia, un refugiado en México que vuelve a ver a su hijo que vive en España y al que no ve desde que era niño, se suicida. Por esta razón este relato tiene un valor simbólico interesante en tanto a clausura del *Laberinto Mágico* sin ofrecer otra salida que el suicidio. No se centra en la experiencia concentracionaria, sino en el valor del exilio y la memoria como marco de reflexión. Por ello creemos que hay que considerarlo antes de empezar a hablar de los relatos que sí hablan propiamente de la realidad del exilio en Francia en 1939. Apareció por primera vez en un número extraordinario de *Sala de Espera* en 1961, para ser reeditado en 1965 en *Historias de Mala Muerte* y en 1969 en *Últimos cuentos de la guerra*.

-*El baile*. Su acción se desarrolla en mayo de 1939 y nos parece interesante en relación con el exilio en Francia porque refleja uno de los aspectos del mismo, como es la participación de los españoles en el *maquis* francés durante la segunda guerra mundial. Publicado en *Historias de Mala Muerte (Obras Incompletas de Max Aub)*, por Joaquín Mortiz en México en 1965.

-*Alrededor de una mesa*, relata una anécdota en el marco de la guerra en octubre de 1938, pero narrada por un refugiado español que se reúne con otros en un café de París, y que Aub escribe en México en 1944. Se publica ese mismo año en México en *No son cuentos* por Tezontle.

-*Playa en invierno*, un relato también sobre el sentimiento de exilio en Francia. *Playa en invierno* lo escribe en Marsella antes de su segundo internamiento en Le Vernet, siendo una comparación entre la playa de Marsella y su playa de Valencia, ahora lejana y recordada. Es fundamental de este relato el recorrido de la escritura desde sus primeros borradores a los últimos. Aub escribe en sus primeros borradores sus impresiones autobiográficas, borrando su presencia como sujeto enunciador en las posteriores. Profundizaremos en estas estrategias en el análisis de nuestro corpus.

Aparece en *Sala de Espera* en el número 22. En 1954 en *Algunas Prosas*. México: Los Presentes.

-*Los trasterrados*: recopilación de cuatro obras teatrales en un acto entre las que *A la deriva* y *El Puerto*¹³⁵, que son piezas muy breves, esbozan ya la situación de persecución y encierro y la desesperación que se vive en Francia en torno a 1939. Publicados en *Sala de Espera* entre 1949-1950 en una sección que titula “Breve escala teatral para comprender mejor nuestro tiempo (I-III)”, y recopilados después en su publicación de *Obras en un acto* en México en 1960 por la Imprenta Universitaria.

-*El Rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*, pieza de teatro mayor sobre los esfuerzos de los comités de ayuda en Marsella por ayudar a los refugiados atrapados en Francia y que desarrolla con amplitud el caos concentracionario en que se había convertido Francia, desarrollando los temas principales del mismo: la no intervención francesa y el ausentismo de sus ciudadanos, el reino del terror y la desconfianza impuesta por la policía, y la Resistencia. Lo escribe en sus primeros años en México, en 1944, y lo publica Tezontle en 1946.

-Otro relato de difícil clasificación por su carácter indeterminado al tiempo que a nuestro entender metafórico, es *Ese olor*, relato que nosotros atribuimos al recuerdo insuperable de los campos , “de ese olor vivo de la muerte”, basado en el olor de las tinetas de excrementos que Aub tuvo que trasladar en el campo de Vernet. Por esta razón, y en este sentido, consideramos que tiene un peso testimonial en tanto refleja la fuerza del recuerdo para Aub, y por eso lo situamos justo antes de los relatos propiamente testimoniales sobre los campos. Aparece en *Algunas prosas* en 1954 (México: Los Presentes).

-*Manuel, el de la Font*, que Aub escribe en Djelfa, lo que se refleja en el marco

¹³⁵ Esta obra la completan *Tránsito* y *El último piso*, pero hablan ya del exilio en México.

testimonial del relato, pero que se centra ante todo en la realidad de agosto de 1937 en España. Debido a su temática, que como hemos mencionado es la narración por uno de los internos en Djelfa sobre la realidad en España durante la guerra, Aub en su proyecto de publicación del *Laberinto Mágico* lo incluye en el primer tomo, antes incluso de *Campo de Sangre*, *Campo del Moro*, y *Campo de los Almendros*, lo que es significativo para la interpretación del testimonio de Aub desde y sobre los campos¹³⁶. Aparece por primera vez en 1944 en la primera serie de *No son Cuentos* (México: Tezontle).

-*Un traidor*: la acción se sitúa en Vernet en 1940, aunque el relato no haga ninguna referencia explícita al campo, que es tan solo el punto que marca la perspectiva del discurso y desde el cual se desarrolla. Habla de Luis González Merino, caracterizado como traidor en tanto que “denunciaba lo que sabía y lo que no sabía” (1948f, 13) dentro del campo. Aub lo escribe en 1944, pero encontramos ya sus primeros borradores en las libretas de los campos de 1940 (Caja 7-1). Lo publica en la segunda serie de “No son cuentos” en el número 10 de *Sala de Espera*, en 1948.

-*Ruptura*, también situada en el campo de Vernet en 1940, se basa en una correspondencia entre un interno y su mujer que desemboca en una “ruptura”. Aub lo escribe en el propio campo en 1940, aunque lo revise para su publicación en 1944. Lo publica en la segunda serie de “No son cuentos” en el número 11 de *Sala de Espera*, en 1948.

-*Historia de Vidal*, situada en Vernet, lo que se refleja sólo por la referencia al “caporal Guiste”, es un relato de apenas tres páginas sobre Vidal y una historia que narra sobre una anécdota durante la guerra. Tiene el mismo proceso de redacción que la anterior. Lo publica en la segunda serie de “No son cuentos” en el número 9 de *Sala de Espera*, en 1948.

¹³⁶ El manuscrito original se encuentra en el apartado 24.4 de las microtrajetas (MT/201) del “Archivo Max Aub” de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México. pp. 9-11.

-*Los creyentes*: la acción se sitúa en Vernet en 1940, y es un breve relato que habla de cómo los internos se apuntaban a asistir a los sermones de una u otra iglesia según los incentivos que les prometieran: tabaco, confitura... También está escrito en torno a 1944, pero esbozado ya en los campos. Lo publica en la segunda serie de “No son cuentos” en el número 16 de *Sala de Espera*.

-*Campo francés*, texto en forma de guión cinematográfico que describe la experiencia concentracionaria por medio de tres personajes ficticios que se enmarcan en el desarrollo testimonial del caos de la administración y las detenciones en París, y los internamientos en Roland Garros y Vernet.

-*Morir por Cerrar los Ojos*, es la obra de teatro mayor que más directamente ha enraizado con la problemática de la experiencia concentracionaria del exilio en Francia, con una temática muy cercana a la de *Campo francés*.

-*Una historia cualquiera*, la acción gira en torno a diciembre de 1939, pero tiene una elaboración temporal muy interesante que le lleva considerar también en relación con el universo concentracionario del 39 la atmósfera similar de 1898. En este relato se describe la terrible «marcha de la muerte» (Rodríguez Richart 187) a Vernet d’Ariège, que también aparece en *Campo francés* y en *Morir por cerrar los ojos*.

-*Vernet, 1940*, que también publicó Aub bajo el nombre de *Enrique Serrano Piña* y de *Otro*, y que como su título indica, se sitúa en el campo de Vernet en 1940, en torno a una conversación entre el narrador y Enrique Serrano Piña sobre la guerra mientras bajan al río a limpiar las tinetas de excrementos.

- *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo* es una narración que escapa a las restricciones del cuento o el relato breve, pero no llega a la novela. La podríamos definir con Soldevila como novela corta. En su diégesis, pretende ser un tratado científico escrito desde la perspectiva corvina (técnica fundamental a tener presente) y dirigido a

su especie, sobre el hombre. Sin embargo, el texto en sí, en su interpretación, es un manifiesto en clave irónica de denuncia de lo que ocurrió en los campos de concentración en Francia y de la sociedad que lo permitía. Jacobo presenta lo que ha aprendido de los hombres en el microcosmos del campo de Vernet como si fueran las características definitorias de toda la humanidad, y no anómalas, como por ejemplo: “los hombres no tienen hembras” (1994, 181).

-*¡Yo no invento nada!*, es el primer relato publicado sobre la experiencia de Aub en Djelfa en la Revista *Todo* en 1942.

-*Yo no invento nada*, al igual que el texto anterior, habla del traslado de algunos prisioneros en 1941 desde Vernet a Djelfa, y de la vida en este último campo, y que es uno de los primeros textos que escribe Aub al llegar a México en 1942.

-*El limpiabotas del padre eterno*, escrito en 1954, relata la experiencia del *Málaga*, desde su vida en Madrid antes de la guerra, hasta que muere en Djelfa en 1942, realizando un completo testimonio de la situación en Francia desde los campos improvisados a los de concentración a través de la mirada de este joven retrasado.

-*Diario de Djelfa* [1941-1942]: libro de poemas escrito por Aub en su cautiverio francés, tanto en Vernet como en Marsella, y principalmente en el campo que da nombre al libro.

-*El cementerio de Djelfa*, escrito en 1961, habla del campo de Djelfa desde el recuerdo.

4.4.3.1.1. Testimonios literarios inéditos¹³⁷

Hasta aquí los testimonios literarios publicados. Pero existen varios manuscritos muy interesantes sobre este periodo.

¹³⁷ Estos textos los incluimos en nuestro Apéndice 2.

El primero parece escrito al poco tiempo de llegar a México, y no está titulado, aunque comienza con *Realidad de un sueño*. Se trata de un original mecanografiado que se encuentra en el “Archivo de Max Aub” en la sección 2. Ensayos literarios (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 48-49. Este breve relato de dos páginas narra una pesadilla del narrador sobre su experiencia en Francia: su detención, un interrogatorio, Le Vernet.

El segundo se titula “La guerra es lo mejor”. Su narrador habla de la guerra pero desde los campos, que se marcan como su consecuencia. Este breve texto forma parte de la sección 2. Ensayos literarios del “Archivo de Max Aub” (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 64-66.

También es muy interesante el breve “Entremés de Djelfa”, cuyo escenario es el “interior del barracón de mando del campo de concentración de Djelfa. Verano de 1942”, y que desarrolla una situación entre dos internados: López, que acaba de ser nombrado jefe del campo y Pérez, de la CNT, con una breve intervención de Ahmed (el teniente moro) y del Comandante. Este texto se encuentra en el “Archivo de Max Aub”, volumen 29 Novelas (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 1-5 (manuscrito)/ 12-17 (mecanografiado).

Hay además en este mismo archivo del Colegio de México, y que también se encuentra en el Archivo Max Aub de la Fundación Max Aub de Segorbe, un texto mecanografiado titulado *¿Qué pasó? (Novela)* que incorpora al final dos páginas grapadas tituladas *En un campo de concentración, en octubre de 194[2/3]*, y que es un diálogo entre dos españoles (“Primer español” y “segundo español”) sobre el comunismo y el pacto germano-soviético (Caja 12-3).

4.4.3.2. Otros testimonios

Respecto a los testimonios sin intenciones literarias, por orden cronológico, encontramos los siguientes textos de carácter testimonial:

-Algunas de las cartas de su correspondencia personal en las que habla de su experiencia en los campos:

- Carta de Max Aub a Roy Temple House del 17 de agosto de 1944 (Legado 2-36) en que incluye una biografía que dice que apareció en una de las solapas de la primera edición de *Campo Cerrado*.
- Carta de Max Aub a Prats Rivelles del 12 de agosto de 1970 (Legado 11-39) en la que le enumera los campos de concentración en los que estuvo, en contestación a una pregunta puntual del crítico en su carta anterior del 6 de agosto de 1970, y como fue su salida del de Djelfa, junto a otros datos sobre el periodo.
- Queremos mencionar aquí una mención de Alfredo Mendizábal en carta a Aub el 11 de noviembre de 1942 haciendo referencia a que intentará ponerse en contacto con la revista *Life* para preguntar por el artículo de Aub “ilustrado e ilustrador, que ahora recobra actualidad y espero no la desaprovechen” (Legado 9-45), aunque pensamos que es el mismo texto titulado “Campo de Djelfa, Argelia”, pues al final del mismo Aub apunta: “Tiré dos carretes, el uno me lo quedé, y son las fotografías que acompañan estas líneas” (1942c, 468).
- E igualmente aunque no la hemos podido localizar, como apunte para posibles futuras investigaciones, la carta de respuesta de Aub a Rosalind Haidekoper Green, del 22 de enero de 1943, en inglés, pidiéndole información sobre la situación de los prisioneros en los campos del Norte de África.

-Su texto “**Campo de Djelfa, Argelia**”¹³⁸, que es un informe sobre el citado campo que Aub parece escribir a lo largo de 1942.

-El texto titulado “Asamblea contra el terror nazifascista. Intervención del C. Max Aub, escritor recién llegado de los campos de concentración en Djelfa y Argelia, en la sesión del 15 de octubre de 1942, por la mañana”, localizado en el “Archivo Max Aub” de la Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México (Aub 1942b).

-“En un acto en contra del terror Nazifascista. Marzo 1943”, y que es un amplio informe sobre el campo de Djelfa y la vida de los internados en el mismo. Incluye además dos páginas finales que son la introducción de la lectura de Aub de algunos de los poemas de su *Diario de Djelfa*, y en las que habla de la escritura del mismo. Localizado en el “Archivo Max Aub” de la Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México (Aub 1943g).

-Su texto “Situación de los refugiados que están en África”, que parte de un artículo de periódico con dicho título, escrito en enero de 1943, y que aunque se basa fundamentalmente en una crítica a la política que se está llevando a cabo por los aliados respecto a la liberación de los campos, aporta algunas pinceladas interesantes sobre su experiencia en Djelfa. Localizado en “Archivo Max Aub” de la Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México (Aub 1943f). Este texto está escrito para su intervención ante la Comisión Permanente de la Asamblea contra el Terror Nazifascista a la que hacen referencia *El Universal* y *El Nacional* el 14 de enero de 1943, dado que ambos periódicos transcriben fragmentos del mismo.

-“Carta al Presidente Vicente Auriol”, escrita en 1951 y publicada en *Hablo como hombre* en 1967, en la que Aub, indignado por la negación de un permiso para

¹³⁸ Aunque, como ya hemos explicado, los testimonios sin intenciones literarias no son parte de nuestro corpus sino referencia constante para extraer conclusiones sobre el testimonio literario, objeto de estudio, este texto si forma parte del corpus por su estrecha relación con el proceso de elaboración de *¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada*.

visitar Francia, retrocede en el tiempo para hablar de sus relaciones con este país y de sus experiencias en el periodo de 1939-1942.

-La breve autobiografía que el autor incluye al final de *Cuerpos Presentes*, obra de retratos sobre escritores y amigos fallecidos, titulada “Max Aub”, escrita en 1953, preservado en el Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe.

-El Prólogo inédito a su *Laberinto Mágico* escrito en octubre de 1970 que se conserva en la Fundación Max Aub de Segorbe. Explica su actividad literaria en los primeros momentos en Francia determinado por las circunstancias y es muy interesante desde el punto de vista de nuestra metodología por la distancia con la que se escribe respecto a los hechos.

-También hay que tener presentes los diarios del autor entre 1939 y 1942, e igualmente su diario publicado *Enero en Cuba*, que hace algunas referencias puntuales a los primeros compases de su exilio.

Estos son los textos que nosotros conocemos sobre el tema, pero dada la producción desbordante de Aub no sería de extrañar que otros textos similares estuvieran esperando aún su descubrimiento, en sus libretas, sus manuscritos o publicaciones periódicas de la época.

4.5. Presentación crítica del corpus escogido para esta investigación

En este último apartado vamos a presentar y a justificar el corpus seleccionado para este estudio desde un planteamiento crítico y filológico.

Nuestro corpus está diseñado de acuerdo con los objetivos teóricos y metodológicos esbozados en el primer capítulo. Por esta razón, el criterio fundamental de elección es su carácter testimonial sobre los hechos vividos por Aub en Francia entre 1939 y 1942.

Por esta razón, se compone de una selección tanto de la literatura como de todo tipo de testimonios del autor sin pretensiones literarias, para trabajar en comparación con la construcción de ese testimonio literario. Asimismo son elementales los diarios personales escritos por el autor en esos años y que mecanografió en su totalidad, y de los que encontramos largos fragmentos publicados en el prólogo de Rodríguez Plaza “Conversación Post-mortem” y en los *Diarios 1939-1972*, editados por Manuel Aznar. Estos diarios incluyen las interminables anotaciones sobre sus experiencias en esos años, numerosos sucesos e ideas que originalmente llenaban las libretas, libretitas y agendas que manejaba durante su estancia en Francia y el norte de África, siempre que el autor no las convirtiera en su lugar en obras o las publicara directamente como tales.

Por otro lado, para un conocimiento más amplio de otras de las obras que acabamos de mencionar, hay que tener presente la consulta de los siguientes estudios: Soldevila (1973), *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, y Soldevila (1999), *El compromiso de la imaginación*, en el que se encuentra un resumen de los rasgos fundamentales ya analizados en la obra anterior.

También el *Prólogo* inédito de Tuñón de Lara para el *Laberinto Mágico* (1969), producto de un profundo trabajo de investigación con el valor añadido del estrecho

contacto con Aub por correspondencia y en una reunión en persona en Francia en 1969, que incluye además una cronología comparada de las fechas en que Aub escribe sus obras principales de antes y después de la guerra, los momentos en que se desarrollan cada una de las partes y relatos del proyecto del *Laberinto Mágico* y el contexto histórico, y que nos va a ser de gran ayuda para profundizar en el análisis comparatista del corpus de Aub.

4.5.1. Criterios de selección

Para perfilar nuestro corpus, dentro del exilio en Francia en 1939, hemos concretado nuestro campo de estudio en la experiencia puntual de los campos de concentración, con lo que textos de la fuerza y calidad de *Playa en invierno* o *El Remate*, u obras de la talla del relato *Enero sin nombre* (prólogo al exilio) o la obra de teatro mayor *El rapto de Europa* o *Siempre se puede hacer algo* quedan fuera. No trabajamos por tanto obras puntuales sobre la atmósfera de control policial y otros aspectos de la carencia de libertad que constituía el exilio en Francia en general, dado que son temáticas que se ven reflejadas igualmente en las obras de los campos de concentración.

En otras palabras, nuestro objetivo fundamental es sacar conclusiones significativas de los “campitos”¹³⁹ de Aub, en el marco de su *Laberinto Mágico*, entendido no sólo como su proyecto editorial bajo dicho nombre, es decir, las seis novelas publicadas bajo dicho título más los “relatos completos” aparecidos después como parte del mismo, sino como el proyecto bajo el cual toda la obra de Aub toma sentido, lo que podemos llamar propiamente el proyecto testimonial sobre la realidad de sus tiempos. Como el propio Aub escribirá en marzo de 1942 en el campo de Djelfa: “El

¹³⁹ En carta a Tuñón de Lara el 25 de febrero de 1969, ante la insistencia de su amigo de que le de el orden cronológico en que escribió las novelas y relatos del *Laberinto*, Aub se refiere al “orden

mundo es un espejo de tres lunas / reflejo de reflejos (...) Mágico laberinto, mundo viejo. / Hondo espejo / roto” (Caja. 4-10, 27)¹⁴⁰.

Por lo tanto, ¿cuáles son para nosotros esos *campitos*? Como para Aub, sobre todo se trata de sus relatos breves del *Laberinto*. Pero como parte del mismo proyecto testimonial de los campos, incluimos en esta misma categoría *Campo francés*, *Morir por cerrar los ojos* o *Diario de Djelfa*, que precisamente por los diferentes discursos literarios que emplea en ellos (guión cinematográfico, teatro y poesía respectivamente), consideramos fundamentales para el carácter comparatista de nuestro estudio. Buscamos en este acercamiento intergenológico la conexión de ese carácter narrativo testimonial, incluso al hablar de poesía, por el hecho de que estas obras forman un marco único con el trasfondo de los relatos del *Laberinto Mágico*, en tanto memoria y testimonio, ese apoyo en la ficción narrativa, que como Shlomith Rimmon-Kenan dice, puede estar en la novela, el cuento o el poema narrativo (1). Como decía Octavio Paz “la variedad de géneros, formas y estilos de Aub deben verse como un diálogo plural en el interior de su vasta obra. No sólo no rompe su unidad sino que esa diversidad es lo que la constituye. Los dialectos de Aub se resuelven en un tejido: un texto único” (Poniatowska 169).

No obstante, pensando en una mayor profundización en nuestras conclusiones, hemos creído conveniente realizar una selección de entre los relatos breves del *Laberinto*, escogiendo un corpus manejable que consideramos que representa en sus objetivos, temática y estrategias de enunciación, aquellos relatos de los que prescindimos, dado que de ese modo no mermamos las conclusiones sobre el proyecto y las estrategias generales testimoniales del autor. No obstante, se considerarán estos relatos como marco de referencia en todo momento, ya que creemos que el proyecto testimonial de Aub descansa en todos ellos. Es decir, trabajaremos la idea del testimonio

cronológico de los campos y campitos” (Legado 14-47).

¹⁴⁰ Poema inédito conservado en el Archivo Max Aub (AMA) de la Fundación Max Aub de Segorbe.

y la plasmación de la memoria en el conjunto de todos ellos en tanto piezas de un mismo mosaico. No aparecen pues en la presentación de este corpus: *El baile, Manuel, el de la Font, Ruptura, Historia de Vidal, Un traidor, y Los creyentes*.

4.5.2. *Corpus seleccionado*

Presentamos los textos seleccionados para este estudio desde el punto de vista filológico. En este apartado consideramos de fundamental importancia señalar la fecha en que fueron escritos los textos y la proximidad o distancia que esta escritura tiene respecto a los hechos que narra, así como la evolución que su memoria ha sufrido a lo largo de sus distintas versiones. Por esta razón, en primer lugar apuntamos la fecha en que se escribieron y publicaron, o en su defecto, el momento aproximado de su gestación o la fecha de su publicación. Esta tarea es un nuevo laberinto en el mundo y la obra de Aub, dado que las dificultades que se le planteaban al autor para la publicación de sus obras, junto a la abundancia de su producción, hace que muchas veces optara por editarlas primero en publicaciones periódicas o propias que enviaba a los amigos.

Esta diversidad de versiones y ediciones, unida a la mala memoria del autor que él mismo reconocía, le hacía difícil determinar de forma rotunda las fechas de escritura de sus manuscritos. En una entrevista, Lois Kemp le comenta que las fechas que da Doménech para sus obras de teatro no coinciden con las de Aguilar, y Aub contesta: “Las dos listas las hice yo con la mejor buena fe pero ¿cómo me voy a acordar? La memoria me falla tanto” (10). Igualmente cuando Tuñón de Lara intenta cuadrar las fechas en que Aub escribe las novelas y los relatos del *Laberinto Mágico* para el Prólogo a la edición que Aguilar iba a hacer de los mismos, le comenta al escritor que las fechas que le indica en una carta anterior no coinciden con las que Aguilar le ha enviado, y que eran las que el propio Aub había dado a la editorial (una carta del 1 de

abril de 1969). Desde el primer momento que Tuñón le pide datos tan precisos sobre las fechas de escritura y publicación, Aub le expresa su opinión sobre el poco interés que encuentra en que incluya esos datos en su estudio, y bromea con él, como vemos en su contestación final del 8 de abril de 1969: “Y vamos con tus benditas preguntas: no tengo la menor precisión referida a: *Una canción, La ley, Un traidor, Ruptura, Los creyentes, El Jacobo*¹⁴¹. Deben ser, son del 43 al 48” (Legado 14-47).

El propio Aub declaraba en 1968: “No soy un escritor fácil. No hay un solo texto mío que no haya pasado al menos por cuatro versiones. Porque he leído, releído y vuelto a leer y sobre todo vuelto a edificar. Escribo a mano, luego dicto a la máquina, corrijo a mano y luego dicto en voz alta, porque hay repeticiones, concordancias, un sinfín de cosas que me molestan. Y aún así...” (Caja 13-19, 19). Sin embargo en otras declaraciones dice lo contrario.

Como ya hemos comentado, estas mezclas de fechas se encuentran también en las entradas de sus diarios, lo que incluso ha llevado a muchos críticos a error, dado que Aub empleaba la misma agenda de un año para sus anotaciones de varios años. Los manuscritos originales de estas obras nos revelan que ya están escritos en los propios campos, lo que nos ayudará a aportar algunas fechas concretas a esta confusión.

Queremos apuntar las siguientes opiniones de Aub en un diario de 1955 como marco de reflexión: “Eso, ¿cuando lo ha escrito usted? ¡Cómo si importara! ¡Como si no se estuviera escribiendo siempre! ¡Como si lo de hoy valiera más que lo de ayer! Idiotas” (Caja 2-0), y la siguiente: “¿Cuándo se escribe una novela o una obra de teatro? ¿Cuando se piensa o cuando se escribe? ¿Qué fecha es la verdadera la de la publicación o la del extremo?” (Legado 14-1, 400). Encontramos esta idea significativa en relación a que Aub se distancia del modelo que propone Guereña cuando dice que en los campos

¹⁴¹ Mantenemos el subrayado original de la carta, como haremos en adelante con la transcripción de otros textos mecanografiados del autor.

en Francia “Con total lógica, la escritura se quedaba de lado. Mental y emocionalmente, la memoria recogía materiales, se escribían notas, se realizaban croquis y dibujos”

(641). El propio Aub decía:

Todo, en cárceles y campos era nuevo para mí y pasé el tiempo tomando notas que en su mayoría no llegaron nunca a más; algunas otras, puestas en hilera dieron cuentos o *Campo francés*. Con el tiempo y las desdichas fueron naciendo los *Cuentos Ciertos* y, luego, el *Diario de Djelfa* y tanto almacenado en dos líneas, en una veintena de libretas que sólo yo podría -quizá- descifrar; generalmente por no ser explícito, se me ha borrado el suceso configurado. Ya en Casablanca la costumbre de apuntar los sucesos en verso para que no los tomaran en serio me jugó malas pasadas. Ya expliqué como escribí *Campo francés* en el Serpa Pinto, camino de Veracruz (Caja 4-8).

Vemos pues cómo, independientemente del momento concreto en que los textos se redactaran definitivamente, notas y esbozos fueron surgiendo de la experiencia misma. Nos detendremos en la historia de cada caso concreto, pues sobre todo queremos destacar, como hemos anticipado, que Aub llega a escribir primeros esbozos de obras completas en los campos, sobre todo cuentos. Caamaño lo corrobora en una carta que escribe a Aub el 15 de noviembre de 1957: “Te veo siempre plantado en los treinta y pico, pipa en boca y pluma en ristre, zamarra y pantalones estrafalarios” (Legado 3-17). De hecho, nada más lejos de la idea preconcebida de las condiciones de escritura en los campos que la siguiente cita de Aub: “Soy perezoso y nunca he tenido ocasión (fuera de las cárceles y campos) de escribir descansadamente” (1953, 10).

Así pues, estas son las obras escogidas como corpus central de esta investigación:

-*Vernet 1940*. Aub lo escribió en su primera estancia en Vernet en 1940, bajo el nombre de *Enrique Serrano Piña*, al tiempo que también escribe *Cota*, que sí que está fechado por el propio autor, y las primeras notas de *Campo de Sangre*, según indica

Tuñón de Lara en su “Prólogo” inédito al *Laberinto Mágico* (4)¹⁴², con lo que esta es una de las primeras cosas que Aub escribe en los campos¹⁴³. Según indica Aub en uno de sus Prólogos inéditos al *Laberinto Mágico*, los acontecimientos que se narran corresponden a enero de 1940 (Caja 22-7). Aub lo escribió pretendiendo que fuera un fragmento del proyecto novelesco de *Campo francés*. Aparece por primera vez en la segunda serie de *No son cuentos*, en el número 7 de *Sala de Espera*, en noviembre de 1948, bajo el nombre de *Otro*. Reaparece en *Cuentos ciertos* en 1955, Antigua Librería Robredo, de nuevo bajo el nombre de *Enrique Serrano Piña*, y más tarde, en 1960, en la edición mexicana de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* como “Vernet, 1940” dentro de *Telón de Fondo* junto a “Lérida y Granollers, 1938”. De nuevo lo encontramos en *Últimos cuentos de la guerra de España* en 1969, y en la reedición española de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, Barcelona Seix Barral, 1979, una vez más dentro de *Telón de Fondo*. Y finalmente en *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, 1994. El propio Aub le explicó a Soldevila que todos estos cambios de nombre y reediciones se debieron en su mayoría a despistes a causa de su mala memoria, creyendo que se trataba de un nuevo cuento cada vez que lo encontraba. Sin embargo, el texto no cambia más que en los detalles sin relevancia discursiva.

-*Una historia cualquiera*. Su contenido se sitúa en distintos momentos, principalmente la Francia de 1939 y el desplome francés de 1940 (Tuñón de Lara 79). Una primera versión aparece en una de las libretas que Aub manejaba en Vernet en

¹⁴² No obstante no hemos podido confirmar que fuera el propio Aub quien le facilitara esta información, aunque casi se puede afirmar, dado que en carta del 25 de febrero de 1969 le comunica que lo discutiría en persona cuando se vieran en fechas cercanas.

¹⁴³ El manuscrito original se encuentra en el apartado 24.4 de las microtrajetas (MT/201) del “Archivo Max Aub” de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México: 14-17.

1941 (Caja 9-1)¹⁴⁴. Se publica por primera vez en la segunda serie de *No son cuentos*, en el número 2 de *Sala de Espera*, en junio de 1948. Reaparece en *Cuentos ciertos* en 1955, Antigua Librería Robredo; en *Últimos cuentos de la guerra de España* en 1969, y finalmente en *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, 1994. Los acontecimientos que se narran corresponden a diciembre de 1939. Vamos a trabajar con esa primera versión que escribe Aub en Vernet en 1941 y la compararemos con las que aparecen posteriormente en la segunda serie de *No son cuentos*, en el número 2 de *Sala de Espera*, en junio de 1948 y en *Cuentos ciertos* en 1955.

-*Diario de Djelfa[1941-42]*: Diario compuesto de poemas sobre su experiencia en cárceles y campos. Sin embargo, esta obra no agota todos los poemas que Aub escribió en ese periodo. La literatura del exilio en Francia cuenta con algunos otros poemas que escribió el autor en sus libretas y agendas, y que luego no llegó a publicar, también escritos en sus aventuras desde que sale de Djelfa hasta que parte de Casablanca. La primera edición aparece en México por la Unión distribuidora de Ediciones en 1944. Contiene 27 poemas y 6 fotos tomadas clandestinamente en Djelfa. La segunda edición por Joaquín Mortiz en *Obras Incompletas* en 1970, amplía en 20 poemas que habían aparecido por separado en *Sala de Espera*. Se trata de un documento inapreciable en tanto diario en verso que escribió el autor en el campo de Djelfa, y que como dice Prats Rivelles “sigue la línea testimonial de toda su literatura” (1978, 150); o como afirma Soldevila: “Sin duda era su voluntad testimonial y memorialista lo que primaba en los poemas de la primera edición” (1999, 79). Aunque nos interesa el marco general de la obra, trabajaremos en profundidad tan solo los que consideramos poemas narrativos testimoniales: “In Memoriam”, “Ya hiedes, Julián Castillo”, “Ya lo dice el

¹⁴⁴ Fechamos este relato en el 41 porque al final de la libreta en la que aparece hay poemas fechados el 11 de noviembre de 1941, últimos días de Aub en su segunda estancia de Vernet. Por esta razón, respecto a las declaraciones de Aub de que sus anotaciones sobre su estancia en Vernet en 1941 se perdieron, vemos que hay una libreta que se salvó.

refrán...”, “Tres años”, “Otro eco”, “Elegía a un jugador de dominó”, “Toda una historia”, “¡Que se pudra!”, “¡Dios, cuanto perro!”, “El palo entre las manos”, “No tienes tú la culpa”, “Romance de Gravela” y “Visita”. Estos poemas son fundamentales como elemento comparativo con las narraciones sobre Djelfa, ya que se repiten en unos y otros la narración de determinadas circunstancias.

-*Campo francés* (1965). Escrito en forma de guión cinematográfico en septiembre de 1942, en su trayecto entre Casablanca y Veracruz, pensando en realizar una película tan pronto llegara a México. Sin embargo, este proyecto no saldrá adelante y se convertirá en un nuevo fantasma en papel, como definía Aub sus obras de teatro sin representar. Es un reportaje literario sobre las persecuciones y detenciones en las ciudades francesas, y la vida en Roland Garros y Vernet. Después de intentar editarlo con Aguilar, se publica finalmente en 1965 en una edición de Ruedo Ibérico que incluye numerosas fotografías y dibujos.

-*Morir por cerrar los ojos* (1944). Obra de teatro mayor con un argumento cercano al de *Campo francés* pero un desarrollo diferente. Aub define la relación entre ambas obras del siguiente modo: “obra de teatro que creí haber sacado de *Campo francés*. Y ahora que las he tenido que ver, que leer en relativo poco tiempo, me he quedado estupefacto: (...) no se parecen. No se trata, como dije en el prólogo de 1944 de lo que va del cine al teatro; no: son obras distintas, con personajes distintos” (Aub 1967b), aunque salidas de las mismas notas sobre las mismas experiencias en el campo de Vernet en 1940. Aub define esta obra como drama histórico o ejemplar, “en cuanto a espejo y escarmiento (...) reflejan lo que tantos vimos o vivimos. Gritan males y advierten; entienda y sálvese quien pueda: son desnuda prueba. Bien poco deben a mi imaginación, y todo a mi experiencia; de ahí nace un pecado: llevo al teatro lo que generalmente ha sido de la novela” (1944a, 7). Se publica en 1944, el mismo año de su

composición, en México por Tezontle.

-”Campo de Djelfa, Argelia”, de 1942, parece ser el primer reportaje que Aub escribe tratando de abarcar la realidad de Djelfa al completo, como el propio título indica. Aunque no está fechado, hemos deducido el año porque concluye diciendo: “Gracias a los esfuerzos de los cónsules mejicanos en Francia embarcaba el 10 de septiembre en Casablanca en el “Serpa Pinto” que atracó el 1º de octubre en Veracruz” (1942c, 468), sin especificar el año, como dando por supuesto que es aquel desde el que habla. Trabajaremos además tanto con la versión original manuscrita como con la mecanografiada, lo que nos permite ver el proceso de escritura del autor.

-*¡Yo no invento nada!* Este relato lo escribe Aub en 1942¹⁴⁵ nada más llegar a México, y fue publicado en tres entregas en la Revista *Todo*: una primera parte (I) el 25 de marzo en el número 498, una segunda parte (II) el 1º de abril en el número 499, y una tercera parte (III) el 8 de abril en el número 500 de la revista. El autor había escrito otras dos partes (IV y V) que nunca se llegaron a publicar, pasando a formar parte de *Yo no invento nada* y *El limpiabotas del Padre Eterno* (la IV parte habla sobre Julián Castillo, la integra el autor en la VIII parte de *El limpiabotas del Padre Eterno*, mientras que la V se integra al comienzo de la IX), así como integrando los poemas del *Diario de Djelfa* “Otro Eco” y “Julián Castillo”. De hecho, en comparación con el testimonio “Campo de Djelfa, Argelia”, vemos que Aub aprovecha muchos fragmentos de ese supuesto testimonio sin pretensiones literarias para este relato, a camino entre una cosa y otra, como muestra la coda¹⁴⁶ que incorpora:

Queremos llamar la atención sobre estos artículos del escritor Max Aub,

¹⁴⁵ Esta conclusión la extraemos de la Coda de este texto, que ahora veremos, que menciona que Max Aub esté recién llegado a tierras mexicanas, junto a una corrección en las fechas de publicación en el manuscrito que pone 1942 y luego encima 1943, como si originalmente se hubiera tenido que publicar en 1942, y al hecho de que este texto está mucho más cercano al testimonio *Campo de Djelfa, Argelia*, que *Yo no invento nada*.

¹⁴⁶ Aunque finalmente, al igual que la IV y V parte, no se publicó.

recién llegado a tierras mexicanas, porque son un retrato vivo de la vida en los campos de concentración europeos y norafricanos. El señor Max Aub vivió en uno de esos campos de concentración y nos relata, con espantosa desnudez, los sufrimientos de quienes en aquellos lugares sufren los tormentos de una vida que está muy en desacuerdo con la época en que vivimos. Recomendamos muy especialmente a nuestros lectores estos relatos que, en su título, llevan toda su cruda verdad: “Yo no invento nada”, es decir, todo cuanto aquí leerá el curioso lector, fue o es cierto. Estas notas se refieren a su estancia en Djelfa, Argelia, situada en las altas mesetas del Atlas sahariano (Aub 1943a).

A pesar de que la única diferencia entre su título y el de *Yo invento nada* publicada en *No son cuentos* en 1944 son los signos de exclamación, no se trata de una primera versión propiamente dicha, sino que es como si Aub hubiera empleado este reportaje como base para *Yo no invento nada* y *El limpiabotas del padre eterno*, relatos en los que lo reelabora y desglosa.

-*Yo no invento nada*. Este relato tiene una interesante relación con dos textos: “¡Yo no invento nada!”, que acabamos de describir, y “Campo de Djelfa, Argelia”, testimonio sin intenciones literarias que presentamos en la siguiente sección. Aparece en la primera edición de *No son cuentos*, en 1944, pero está escrita, como se indica en esa misma edición, y como Tuñón de Lara confirma en la cronología de su prólogo inédito para *El Laberinto Mágico* de 1969, en México en diciembre de 1942, siendo la fecha de los acontecimientos que se narran noviembre de 1941. Al igual que el relato anterior, este texto es sobre el campo de concentración de Djelfa. Reaparece en *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, 1994.

-*Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Este texto empieza a ser esbozado por Aub en Vernet en su primera estancia de 1940 y continúa a lo largo de toda su experiencia en los campos. Encontramos algunos fragmentos muy interesantes en sus libretas de este periodo. Sin embargo, Tuñón afirma por las indicaciones de Aub que la versión definitiva la escribe éste en México en 1943. La primera vez que se publica es en *Sala de Espera* en los números del 24 al 27, entre las páginas 1 y 16 de cada número,

entre agosto y noviembre de 1950, y recopilados en su tercer volumen que engloba de junio de 1950 a marzo de 1951. Reeditado en *Cuentos ciertos* en 1955, en una versión distinta que incluye numerosas correcciones. Más tarde en *Últimos cuentos de la guerra de España* en 1969, en *Mis Páginas Mejores*, en 1966 y en la reedición española de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, Barcelona Seix Barral, 1979; en *Antología de relatos breves y prosas de Max Aub*, 1993 y en *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, 1994. Apareció en 1999 una edición del *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo* de la Biblioteca Max Aub de la Fundación Max Aub.

Basaremos nuestro análisis de este relato apoyándonos en las numerosas variantes y fragmentos previos y complementarios que hemos encontrado en sus carnets de los campos y que en muchos casos aportan ideas sobre el *Manuscrito*, tanto del resultado final como de lo que quedó fuera del mismo. Es interesante tener presente en este sentido que contrastando el índice con el manuscrito final, y como ya avanza en el Prólogo J.R. Bululú, éste queda incompleto y no responde a las expectativas creadas.

-*El limpiabotas del Padre Eterno*. Aunque la historia que cuenta abarca un largo periodo, la fecha que el propio autor atribuye a los acontecimientos que se narran es septiembre de 1941, según la cronología esbozada por él en un prólogo inédito al *Laberinto Mágico* (Caja 22-7). Aparece por primera vez en *Cuentos ciertos*, en 1955, aunque ya hemos dicho que el origen de algunas de sus ideas se encuentra en *¡Yo no invento nada!* Fue publicado después en *Últimos cuentos de la guerra de España* en 1969, en *Mis páginas mejores*, en 1966 y en la reedición española de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, Barcelona Seix Barral, 1979. Como ya comentábamos en *Yo no invento nada*, al analizar este relato será interesante considerar la evolución que sufre el material de *¡Yo no invento nada!*

aprovechado por Aub, ya que *El limpiabotas del Padre Eterno* incorpora fragmentos de su tercera y cuarta parte.

-“Realidad del sueño”, que titulamos así porque empieza con esas palabras. Aunque no hemos podido datarlo hay dos aspectos que nos hacen pensar que lo escribe cuando ya lleva bastante tiempo en México, por lo que consideramos que es un escrito del tiempo de *El limpiabotas del Padre Eterno* o posterior. En primer lugar hay un momento que especifica “(hablo mexicano)” (s.f.², 1), y por otro menciona: “escribirlo como cosa aparte o meterlo en la novela de París, o en las Memorias” (2).

-*El cementerio de Djelfa*. Su primera aparición es como “El cementerio de Djelfa”, *Ínsula*, 204, noviembre de 1963, aunque en su elaboración Aub empleó fragmentos que había escrito ya en los campos. El manuscrito original se encuentra en la libreta de 1960-1961 (Caja 7-16). Soldevila lo describe como un “epitafio a [la] memoria” (1999, 119) de los prisioneros del campo de Djelfa. Este relato está escrito en 1961 (Tuñón de Lara 1969, 90) y su acción se desarrolla en ese mismo año, como *El Remate*. Es un relato muy interesante por la distancia que establece respecto al pasado en Djelfa. Representa la memoria y una nueva perspectiva de los campos: su futuro, qué ocurrió después. La distancia frente a aquella experiencia en Djelfa. Reproducido en 1965 en *Historias de mala muerte (Obras incompletas de Max Aub)*. México: Joaquín Mortiz.

Al igual que hemos comentado sobre los testimonios sin intenciones literarias, son referencia constante de cara a nuestro objetivo metodológico las primeras anotaciones del autor en los campos, sus numerosas libretas y libretitas.

4.5.2.1. Estructuración según el recorrido de la memoria

Podemos decir que el recorrido de la memoria en Aub está representada por distintas tipologías de obras y de acuerdo a la clasificación que ahora presentamos, estructuraremos y elaboraremos nuestras conclusiones.

-Primera tipología: *Vernet 1940* y *Una historia cualquiera* forman una primera referencia como relatos que el autor escribe en los propios campos, sobre testimonios que recoge en los mismos y la situación que está viviendo en ese momento, y los revisa para publicarlos en la segunda serie de *No son cuentos*, en el número 7 de *Sala de Espera*, en noviembre de 1948, e igualmente de nuevo para la edición de *Cuentos ciertos* en 1955, con lo que siguen un mismo recorrido de la memoria, como de hecho sus características coincidentes confirman. En este sentido consideraríamos también los poemas de *Diario de Djelfa*, escritos en el campo o en las circunstancias de las que habla.

-Segunda tipología: *Campo francés* se encuentra a caballo entre el grupo de textos anterior y el que sigue, dado que se escribe cuando Aub ya está liberado, en septiembre de 1942, en su trayecto entre Casablanca y Veracruz, pero todavía antes de “pisar tierra firme”, de saber lo que le espera. Junto a este texto consideraremos *Morir por cerrar los ojos* por la estrecha relación que existe entre ambos, a pesar de que este último esté escrito ya una vez en México, en 1944, por lo que tendremos en cuenta las posibles diferencias.

-Tercera tipología: “Campo de Djelfa, Argelia”, *¡Yo no invento nada!*, y *Yo no invento nada*, están escritos por el autor nada más llegar a México, con la cercanía que

esto implica respecto a los hechos pero ya con una distancia relativa, de estar fuera de la situación misma, desde la libertad, aunque basados en anotaciones de los campos¹⁴⁷.

-Cuarta tipología: *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo* está ya un paso más allá, porque, aunque se puede decir que está también escrito en los campos, donde empieza a ser esbozado por Aub en Vernet en su primera estancia de 1940 y continúa aún en su estancia de 1941, y de hecho hay fragmentos enteros ya redactados en el tono enunciativo que se mantiene en la versión final, la versión definitiva la escribe en México a partir de 1943, aunque no se publica en 1948 como los anteriores sino en 1950.

-Quinta tipología: Aparte consideramos *El limpiabotas del Padre Eterno*, que se distancia de los relatos anteriores al estar escrito en 1954, aunque aproveche materiales del texto escrito en 1942 de *¡Yo no invento nada!*, y de otras anotaciones de los campos, con lo que en nuestro análisis lo trabajaremos en conjunción con el tercer grupo.

-Sexta tipología: Aunque probablemente sea anterior, consideramos en grupo a parte “Realidad del sueño” que, aunque no lo hemos podido fechar, presenta un carácter muy diferente al reto que muestra una distancia respecto a la situación que se acerca al texto que consideramos a continuación.

-Séptima tipología: *El cementerio de Djelfa*, que como hemos visto lo escribe en 1961, representa un tipo de testimonio que se escribe con más de veinte años de distancia con los hechos. Con una distancia similar tendríamos que considerar su narración testimonial (autobiográfica) en la cinta magnetofónica que grabó en México en 1966.

¹⁴⁷ Aquí entran también el texto de su participación en la “Asamblea contra el terror nazifascista. Intervención del C. Max Aub, escritor recién llegado de los campos de concentración en Djelfa y Argelia, en la sesión del 15 de octubre de 1942, por la mañana” y “En un acto en contra del terror nazifascista. Marzo 1943”.

Junto a todo esto hay que recordar que en nuestro análisis tienen un lugar central los prólogos y notas preliminares o apartes de las obras de Aub, porque marcan las intenciones del autor y dicen mucho de su proyecto, testimonial en este caso.

Capítulo 5: El testimonio literario de Max Aub sobre su exilio concentracionario en Francia: de la experiencia al texto. Discusión del corpus como memoria y testimonio

En este capítulo vamos a analizar el tipo de literatura testimonial que escribe Aub, profundizando en las estrategias discursivas que emplea para presentar su experiencia, al tiempo que la evolución de las mismas según el momento en que redacta los textos. Es decir, centrándonos en el recorrido de su memoria. Partimos pues de la hipótesis de que cada uno de nuestros planteamientos va a plasmarse de distintas formas según el momento en que Aub escriba sus testimonios. En este proceso nos centraremos especialmente en observar cómo se acerca a o aleja del discurso histórico y de los mecanismos propios de la memoria, así como en los procedimientos narrativos que pone en funcionamiento para superar las barreras de la indecibilidad y las mediaciones inherentes a la memoria y a la narración.

5.1. Veracidad, Honestidad y activación de la comprensión y el recuerdo

El testimonio literario de Aub responde a la hipótesis base de nuestro armazón teórico respecto a esa triple tensión de la que parte el testimonio concentracionario, al buscar una autenticidad que plasme la amplitud de su experiencia, pero que a su vez transparente su honestidad y no quede en mera narración, sino que active la comprensión del lector y su recuerdo.

5.1.1. La transparencia de la escritura

Al mismo tiempo, a pesar de sus esfuerzos por acercarse a la memoria y a la experiencia, sus testimonios literarios están siempre en tensión con una coherencia

artística, con la búsqueda de una buena obra literaria, lo que el autor consideraba necesario para alcanzar sus objetivos. Lo observamos en la siguiente cita:

Mis “Campos” (que en sus títulos tienen su justificación, si acude usted al diccionario) no son novelas, sino crónicas (...). *San Juan, No, De algún tiempo a esta parte*, el *Diario de Djelfa* y tantas cosas más no son, no quieren ser otra cosa que un testimonio. Por eso no creo que haya en ellos IDEAS (...)/ Al fin y al cabo, si mi obra tiene algún valor es como literatura. Si no vale como tal, las ideas que contiene están mejor en cualquier otro autor (Rodríguez Plaza 44).

Los cambios que introduce en sus obras tratan de pulir el estilo para hacer la versión definitiva más concisa y con más ritmo. Principalmente se centra en suprimir repeticiones o acortar explicaciones excesivamente largas o innecesarias. Busca la sencillez, simplificar el texto y hacerlo más dinámico. Esto responde al convencimiento realista del autor de que fondo y forma son un todo orgánico: “siempre se escribe lo que se piensa, más no. (...) No hay una forma y un fondo, no hay más que una sola cara, que podrá parecer mejor o peor pero tú ya lo sabes, la mona vestida de seda, mona se queda. Igual sucede con los que hablan de fondo y forma. No hay ideas y su expresión. Son una sola cosa”¹⁴⁸ (Caja 9-1). Estas ideas, que aparecen en una de sus libretas de los campos, nos remiten de nuevo a su poética para la escritura concentracionaria que ya hemos visto.

Por esta razón queremos arrancar nuestro análisis viendo cómo a medida que avanza su etapa testimonial, el autor simplifica su estilo como resultado de su esfuerzo de honestidad, escribiendo de forma menos ornamental y más directa. En una ocasión, en la ya tratada entrevista de 1968, el autor diría que este cambio se debió a que se presentaba ante él un proyecto tan amplio, que vio imposible avanzar si tenía que perder tanto tiempo en retocar el lenguaje, en emplear un estilo conceptista y “redicho” (Caja

¹⁴⁸ La sencillez de la elaboración de estas ideas se debe a que es un fragmento de una carta escrita a su hija Mimín.

13-19, 15). Se da una evolución desde la complejidad y el rebuscamiento en su vocabulario y estructura a una naturalidad y espontaneidad en los relatos del exilio, que va aumentando según sus años de composición. Por ejemplo *Enero sin nombre* presenta unos giros y un vocabulario que ya no encontramos en otros relatos posteriores.

Tan solo *El limpiabotas del Padre Eterno* presenta en ciertos pasajes un estilo que ya no empleaba en sus relatos escritos después de 1950. Tuñón de Lara lo atribuía (definiéndolo como barroquismo) a que está compuesto de retales escritos en diferentes momentos, algunos incluso en los campos, muchos copiados al pie de la letra y otros redactados a raíz de ideas o vivencias anotadas entonces. Sin embargo, veremos que este aspecto es común a todos sus relatos de los campos. Por esta razón, nosotros atribuimos esta complejidad a que está más próxima a una novela corta que a un relato breve, manteniendo un tono semejante al de las novelas del *Laberinto Mágico*, precisamente porque el autor la escribió pensando en que formara parte de la novela *Campo francés* que iba a unir a las otras pero que nunca pudo completar (Legado 14-1)¹⁴⁹.

Su escritura, a pesar de esta excepción, conecta con las poéticas realistas de entreguerras en esa búsqueda de un léxico cotidiano y un registro llano que todo el mundo entienda, lo que conlleva en ocasiones la incorporación del vocabulario de su nueva cultura de adopción, la mexicana, reflejando la asunción de que su público es indefinido y mixto.

Otro rasgo relevante en este sentido es que el autor repite fragmentos que escribe para sus testimonios no literarios en sus relatos literarios, existiendo algunos que aparecen exactamente iguales, o con mínimas modificaciones, en sus manuscritos testimoniales y sus obras literarias, como ocurre por ejemplo con su texto “Campo de

¹⁴⁹ Carta del 14 de julio de 1964.

Djelfa, Argelia”, testimonio sin intenciones literarias, del que aprovecha largos fragmentos en *¡Yo no invento nada!*, y en *Yo no invento nada*, como si una vez cuenta lo ocurrido, no quisiera variar la versión, los detalles, en ese esfuerzo de sinceridad.

Por ello es interesante fijarnos en el uso que hace de lo que escribe en los campos, a lo que da dos salidas: por un lado anota ideas o referencias que utiliza para la elaboración de sus obras y por otro encontramos fragmentos redactados que pasa a limpio con mínima elaboración, ya sea la inclusión de un verbo en un apunte telegráfico para una entrada de su diario, o poemas y cuentos a los que solo se incorpora algún pequeño retoque para mejorar el estilo o reelaborar la estructura. Es decir, lo que ha apuntado como si de un telegrama se tratara, lo redacta, pero el contenido nunca lo modifica. Incluso algunas entradas las deja fragmentarias, en su estado original. Su postura era respetar al máximo la realidad que plasmaba, y decía: “Cuando retoco, arreglo, añado una frase o una página me parece que hago trampa, que miento, que traiciono lo dicho. Y sin embargo, eso es la literatura. A menos que la literatura sea la gran traición” (Rodríguez Plaza 60). Y añadía: “Tampoco -como tantos- recurrí jamás a la hipocresía, ni había por qué. Acerqué cuanto pude a la verdad las notas que tomé” (Rodríguez Plaza 10).

5.1.2. *La toma de notas*

Vemos aquí la importancia de la toma de notas para el testimonio de Aub, por lo que queremos acercarnos al contenido de sus anotaciones de los campos. Encontramos experiencias y anécdotas ocurridas en torno suyo; refranes y aforismos, que a menudo encarnan el sentido de lo que vive y son ideas para posibles obras posteriores; dibujos, reflexiones, comentarios; diálogos y fragmentos ya redactados para distintas obras; versiones completas de sus cuentos o poemas; y pensamientos o notas diversas que

luego reproducirá literalmente en sus diarios o servirán como material para escribir sus obras.

Por lo tanto, ya encontramos las primeras versiones de algunas de sus textos en sus libretas de los campos, algunos de sus cuentos al completo, e igualmente innumerables poemas (los que formaron parte de su *Diario de Djelfa*, y otros tantos que permanecen inéditos).

Su valoración de la toma de notas denota varios de los objetivos de su testimonio. En primer lugar, la toma de notas y el respeto que a las mismas otorga conectan su obra con esa idea de testigo honesto que veíamos en Cru. Es su forma de aprehender la memoria y acercarse a ella en lo posible. Queremos mencionar en este punto que sus anotaciones sobre su segunda estancia en Vernet en 1941 se perdieron¹⁵⁰, y en ese esfuerzo de honestidad en su testimonio, todos los relatos que el autor escribe sobre Vernet se centran en esa primera experiencia de 1940, entrando la experiencia de 1941 en relatos cuyo peso fundamental es Djelfa, y que solo toman el Vernet de 1941 como punto de partida, en *Yo no invento nada*, o como transición apenas mencionada, en el caso de *El limpiabotas del Padre Eterno*.

En segundo lugar, refleja el esfuerzo del autor por captar a través de la escritura la espontaneidad de las primeras impresiones, esbozándola en el momento mismo, lo que hace que muchas de sus anotaciones en los campos entren prácticamente sin modificaciones en sus testimonios literarios. Él mismo apuntaba en sus diarios el 7 de junio de 1960: “Escribir todo enseguida. Matar las ideas en caliente; las palabras, sangrando” (Rodríguez Plaza 60). Y así lo hace en Francia y el Norte de África, a veces

¹⁵⁰ Seguramente, según Soldevila, en el episodio de las maletas entre Port Vendrés y Djelfa. En su texto “Morir por cerrar los ojos y Campo francés” dice: “ambas obras son reflejo de mis primeras aventuras concentracionarias de las que tomé nota- las siguientes se perdieron” (Aub 1967b, 258). Lo hemos confirmado. Aunque hay muchas anotaciones para el *Manuscrito Cuervo* o sobre Vernet en libretas de después de su estancia de 1940, ninguna es durante las fechas de su estancia en Vernet en 1941, sino que son del periodo de Marsella o ya en Djelfa. Y tan solo se conserva una libreta, la Caja 9-1, de esa segunda

incluso durante o inmediatamente después de los sucesos.

Esto va unido a que el autor trata de escribir sobre sus vivencias, refiriéndonos ya a sus obras literarias y no sólo a sus notas, tan cerca de los hechos como le es posible, para plasmar así su amplitud, captando el sentimiento del momento. Podemos afirmar esto por el orden en que escribe sus obras en Francia, cómo empieza con la guerra, desde sus inicios, en un intento por plasmar la guerra antes de que se le borre la experiencia misma, el ambiente, el sentido, el sentimiento, pero, por la misma razón, interrumpe esta escritura para pasar a su testimonio sobre los campos.

Queremos detenernos por esta razón en el método que emplea en la elaboración de estas anotaciones de los campos. Aub recopila numerosas historias, en forma de relatos de vida, y las anota de forma telegráfica, pero a menudo en estilo directo, en ese esfuerzo por acercarse en todo lo posible a la experiencia y ser fiel al testimonio que le han contado. Vemos en este rasgo la importancia que atribuye el autor a la personalidad de sus testigos, a su vivencia e interpretación personal. Junto a ese esfuerzo por plasmar la espontaneidad, en lo que podemos considerar un intento por abarcar la amplitud de la significación y descripción de la experiencia, se deduce el convencimiento de que su testimonio tiene que apoyarse en el personalismo para así alcanzar los objetivos de la activación de la comprensión en los lectores, haciendo hincapié en lo humano entre toda la violencia que se narra.

Estas decisiones y estrategias reflejan la honestidad de este autor. El propio Aub consideraba que parte del éxito de los objetivos del testimonio dependían de la figura misma del escritor, de su actitud sincera y honesta, como veíamos en Cru o en Howe, pues dice: “no hay duda de que el novelista está tan cerca de la historia y de la verdad histórica, si es una persona decente, como es de suponer, como todo historiador” (Caja 13-19, 26).

5.1.3. Entre el discurso de la historia y la memoria ficcionalizada

Desde estas premisas, el testimonio literario de Aub se caracteriza por buscar el cruce entre el discurso histórico y la memoria.

Al autor “le preocupaba siempre mucho la precisión histórica de los hechos y los verificaba repetidamente antes de llevarlos al terreno de la ficción” (Giner de los Ríos 63), por lo que en su testimonio “la precisión documental es muy rigurosa” (Quiñones 21). Además, la literatura de Aub se acerca de forma clara al discurso histórico en su esfuerzo por alcanzar una imagen representativa de la realidad. Aub no dependía solo de su memoria y sus anotaciones, sino que se ayudaba de distintos tipos de fuentes por medio de entrevistas personales, correspondencia o trabajo de documentación. Sus libretas están repletas de testimonios de aquellas personas que iba conociendo y que recopilaba y guardaba. Esto demuestra su interés por experiencias que él no había vivido para aportar de ese modo una pluralidad de voces y perspectivas desde la cercanía de la memoria oral: la de aquellas personas que le ofrecen su experiencia directa para dar cuenta de los avatares históricos que componían el panorama de la primera mitad del siglo XX.

De hecho, algunos de sus relatos los encontramos prácticamente esbozados en las libretas de los campos bajo el nombre de un internado real, como si fuera la historia que éste le ha contado, aunque luego ese nombres no aparece en esos relatos. Por ejemplo, *Ruptura*, está escrito bajo el título de “Cadahalso 34” y el nombre de Francisco Alemán de la Vega; *Un traidor* bajo el nombre de Luis González Merino, que sí mantiene en el relato, o el caso del amazón de *Historia de Vidal*, que escribe bajo el nombre de Mauri, aunque luego no utiliza su nombre real para el relato, pero sí los datos que tiene apuntados en otras libretas sobre él para perfilar el personaje de Vidal.

Desvela ésta cercanía respecto a la experiencia real el siguiente ejemplo: Mauri aparecerá como personaje en otras obras con las mismas características que había empleado para el personaje ficticio de Vidal, como se puede observar en *Campo francés*: “Mauri intenta arreglar unas gafas rotas” (Aub 1965a, 265), cuando en *Historia de Vidal* decía: “aquel Catalán harapiento –siempre sin afeitarse, con las gafas rotas...- (...)” (Aub 1994, 153). Del mismo modo también se repite el tema de su mujer y de cómo no quiere abrir los paquetes que le envía: “Pasa frente a Mauri que, en la puerta de la barraca 34, abre un paquete y reparte cuanto hay dentro. (...) VILLANUEVA / ¿Y tú? / MAURI / No quiero nada de una puta” (Aub 1965a, 287), lo que en *Historia de Vidal* ya había explicado: “Al principio fue como los demás, pero luego le dijeron que su mujer –que estaba en Toulouse- se había dedicado a puta. (...) Algún tiempo se resistió a abrir los paquetes de comida que ella le enviaba. Luego, un húngaro, con quien dormía, le convenció de lo contrario” (Aub 1994, 156).

Estos rasgos están en la línea de la concepción que el autor tiene de la Historia y que apunta bajo la rúbrica “La «Pequeña Historia», mejor que la Historia”¹⁵¹ en el *Prólogo personal* que estaba preparando para su novela sobre Buñuel:

Lo que habría que discutir es “¿Qué es la historia?” (o lo que los franceses llaman *petite histoire*). ¿Qué historia escriben los historiadores? Evidentemente, cada cual la suya. A veces tan distinta que a nada se parece. La “pequeña historia” tiene la ventaja de ceñir de más cerca los hechos, de imposibilitar al relator el imponer sus vistas generales y sus intereses más allá de la anécdota, y de dejar que el lector sea su propio historiador. Me importa más esa vida “menor” que se olvida: el personaje, de ahí el subtítulo [de novela] (Aub 1985, 20).

¹⁵¹ De esta forma, en su metodología y en sus estrategias discursivas y de composición, Aub comparte actitudes y objetivos con movimientos historiográficos surgidos ya después de su muerte, y desde luego mucho después de que escribiera sus relatos y los publicara. Hablamos de movimientos como la Nueva Historia, la Historia de lo imaginario o la microhistoria, en ese acercamiento a las fuentes orales y a la individualización de la experiencia que estas corrientes desarrollan, así como el énfasis en la importancia que dentro de la experiencia histórica tienen los individuos. En definitiva, la escritura de Aub prefigura las nuevas tendencias de la historia oral, ya que busca acercarse al rigor histórico pero desde la personalización y la implicación que aporta la memoria a través de las fuentes orales, aunque con ese esfuerzo por contrastar unos testimonios con otros para contrarrestar las posibles alteraciones del recuerdo.

Esta postura se entiende en respuesta a la historiografía impuesta en los momentos en que Aub escribe, esa historia oficial que marginaliza la realidad y la cultura del exilio y que empuja a los escritores “peregrinos” a imponerse como uno de sus objetivos el escribir contra el olvido y la construcción incompleta de la Historia, la que Aub y tantos otros consideran su historia.

Por esta razón, Aub trata de acercar su testimonio a la Historia por medio de la memoria personal, no adoptando una perspectiva amplia y generalizadora, sino hablando en tiempos próximos a las experiencias, concretando en anécdotas y episodios, a veces más breves, a veces más extendidos en el tiempo; reflejando una época, sí, pero no narrándola en su imagen completa al modo de la historia, con su periodización y neutralización del narrador, sino individualizándola en una galería de personas y personajes y en sus experiencias. Aub demuestra la consideración que tiene a los individuos que protagonizan y padecen la realidad de la que habla dándoles a ellos la voz en sus testimonios. Por esta razón también, el nombre propio de personas concretas es central. Tanto en *Manuscrito Cuervo* como en *El cementerio de Djelfa* incluye listados de los nombres propios de muchos de los internos en los campos, en el segundo caso de aquellos que fallecieron en el mismo. También en *¡Yo no invento nada!* y en *El limpiabotas del Padre Eterno* se enumeran aquellos que dormían en la tienda de campaña del narrador, o al hablar del castigo de Gravela a los del marabú 17, se enumeran también sus nombres.

Aunque cada narración y cada relato tenga un tratamiento particular de la memoria y el tiempo, el proyecto global de su testimonio sí tiene como referencia la cronología de la Guerra Civil y de los campos, como se observa perfectamente en el listado que preparó Aub para la publicación del *Laberinto Mágico* por Aguilar (Caja 22-

7). En él ordenó las novelas y relatos según la fecha de los acontecimientos de los que se ocupara el argumento de los mismos.

Por lo tanto, Aub da importancia a la memoria personal al tiempo que reconoce sus limitaciones. Un ejemplo de estos problemas que encuentra en su búsqueda de la versión definitiva la encontramos en carta del 14 de julio de 1964 a Soldevila, en la que le cuenta que, aunque en sus obras trata de basarse en la verdad, al tomar como fuente testimonios personales, la cosa a veces se complica: siempre hay contradicciones entre las declaraciones y recuerdos de unos testigos y otros sobre unas mismas situaciones¹⁵². No obstante, Aub también era consciente de que el “intento de los historiadores que se quieren basar exclusivamente en los documentos y hacer que ellos sean hechos fehacientes, es un absurdo, porque los documentos mienten tanto como los hombres” (Caja 13-19, 26). Igualmente en su libro *Conversaciones con Buñuel* dedica un apartado de su “Prólogo personal” a estas opiniones, y lo titula “LA GENTE OLVIDA. MIENTE. TAMBIÉN LOS DOCUMENTOS” (Aub 1985, 17).

Por todas estas razones su obra literaria testimonial busca el equilibrio entre la ficción y la metodología de la historiografía al contrastar testimonios y no valerse del suyo propio, de su memoria personal. De esta forma, en sus textos neutraliza esas contradicciones para dar una versión concreta, debido a que el carácter particular de la experiencia concentracionaria le lleva a evitar dar pie a una falta de confianza en el

¹⁵² Las palabras de Aub en esta carta son las siguientes: “Referente a este episodio [‘Negrín y sus ministros salen por fin de España’] quiero contarle una cosa curiosa. Como siempre procuré atenerme, para el back ground de los Campos a la verdad de los hechos. Basado en diversos libros y en el testimonio de Álvarez del Vayo aseguré que en la última entrevista del todavía presidente del consejo con los jefes comunistas, estaba presente Ercoli - es decir Togliati- Al publicarse el libro de Hugh Thomas acerca de la guerra civil, Togliati publicó un artículo muy agrio, en contra, asegurando que él no había vuelto a ver a Negrín desde mucho antes. Coincidió la publicación del artículo con mi estancia en Nueva York y la revisión de las segundas pruebas del libro. Me apresuré a quitar el nombre de Ercoli. Pero, unos días después, vi a Vayo que me juró y perjuró que Togliati estaba presente en esa última entrevista. Con lo que, al regresar a México, restablecí la versión primera. Pero meses más adelante, al hablar de ello con Juan Rejano, éste me aseguró que en aquella fecha Togliati estaba con él, creo que por Cuenca y que desde luego no había asistido a la reunión. Así se escribe la historia y por lo menos yo, mis novelas. En la segunda edición, si es que la hay, quitaré el nombre de Ercoli...” (Legado 14-1, 1).

lector. No obstante, en las novelas de su *Laberinto* sí plantea a veces debates sobre las diferentes versiones de sus personajes. E igualmente vemos en textos como *Campo francés*, *Morir por cerrar los ojos* o *El limpiabotas del Padre Eterno*, en aquellos fragmentos que hablan de la actitud de la gente de Francia que no ayuda a los refugiados e incluso los rechaza, la referencia a cómo esos comentarios personales desvirtúan la verdad.

Además, el rasgo característico de la diegesis de sus obras es que Aub compone el testimonio en busca de la representatividad, escogiendo los sucesos según su significado y aportación al testimonio de los campos, aisladamente del momento concreto en que sucedieran. Una muestra clara es la estructura de su relato *Una historia cualquiera*, en el que trabaja el acercamiento a la memoria por medio de sus propios mecanismos. En un momento determinado del relato el narrador apunta: “Aquí el viejo Le Portiller empezó a confundir los sucesos de 1898 con los de 1940. Las cárceles y las caminatas se le unían en el magín sin tener en cuenta el tiempo. Los recuerdos se enraciman mejor según los temas, no las edades” (Aub 1994, 146). En el proceso de elaboración de este texto¹⁵³, encontramos un interesante viraje en el contenido mismo, que da un salto desde la narración de la situación en Cuba en 1898 a la francesa en 1939-40. Se trata de un esfuerzo por acercarse a la memoria aprovechando sus rasgos. Nuestra hipótesis es que el relato primero está basado en una historia que algún compañero de campo le cuenta sobre sus vivencias en Cuba, y Aub, al percibir la similaridad entre los hechos de 1898 y los de 1940, crea el juego de ficción que da lugar al relato definitivo, buscando mayor profundidad y fuerza en la comparación. De este modo refuerza su denuncia de las injusticias en Francia al hacerlas extensibles a distintas épocas, incorporando así el tema de cómo la violencia repite sus ciclos.

¹⁵³ Se puede consultar en nuestro primer apéndice.

El comentario que Mendizábal, amigo de Aub, le hace en una carta el 11 de enero de 1948 reitera nuestra observación:

Veo que tu vocación literaria se afirma cada día más en el injerto con la de historiador, y que una buena parte de tus libros, novelas y dramas, podrían publicarse bajo la rúbrica general de “Así se escribe la Historia” (...) Pero el procedimiento de mezclar, no sólo la ficción con la realidad, sino los acontecimientos de épocas distintas y distantes en un sólo día de acción, no deja de tener sus escollos (Legado 9-45).

En conclusión, la tensión entre el discurso histórico y la memoria aparecerá siempre en relación con el apoyo y los recursos de la ficción, que permite al autor acercarse a la memoria, pues “A veces son más reveladoras las ficciones que los textos autobiográficos” (Guillén 261), aunque ya hemos visto que en su caso siempre en la línea de la oralidad y los relatos de vida que nos llevan a considerar la personalización.

5.1.3.1. Estrategias discursivas

Aub se acerca al discurso histórico buscando un contrapeso a la memoria personal de los testigos por medio de esa intersubjetividad en la que se apoya el discurso histórico para defenderse de la necesaria subjetividad que le aporta al historiador formar parte de la época que cuenta. Por lo tanto, Aub tiene presente la importancia del dialogismo desde la prefiguración de sus obras, en esa toma de notas y recopilación de testimonios. Esto nos lleva a hablar de la estructura de sus obras, que se fundamentan en la presentación de las memorias individuales por medio de una elaboración dialógica. Aub construye un mosaico de recuerdos individuales consciente de que éstos están entroncados en un cuadro o memoria social que constituye su marco referencial¹⁵⁴, y su testimonio no olvida un enfoque social, de interacción entre los distintos individuos, así como con su época.

¹⁵⁴ Como hemos visto con Cuesta, Peyrot, Halbwachs, o Rousso.

5.1.3.1.1. El diálogo

La imagen directa de la experiencia que trata de transmitir tiene mucho que ver con el uso que hace del diálogo y cómo lo presenta.

Aub trabaja la cercanía y la espontaneidad a través de la configuración, dándole entrada en la propia diegesis por medio del diálogo. El avanzar a base de diálogo implica elipsis continuas en la relación entre la historia y el texto. Esto significa que se crean muchas incógnitas en la transmisión de la información, algunas de las cuales se van despejando con retraso por medio de analepsis. Esta estructura se acerca más a la comunicación oral de la vida real que a la literatura convencional o al estilo escrito, en busca de ese efecto de espontaneidad, pues la información se va incorporando al relato de forma natural, según lo revele la situación o el momento¹⁵⁵.

Respecto a la presentación del diálogo, predomina el estilo directo libre: las conversaciones entran en el discurso del narrador como líneas independientes introducidas por guiones de diálogo, pero a menudo elimina el verbo introductorio. De este modo se consigue un efecto más natural, más directo. Tan solo en ocasiones muy puntuales, como en un sumario, se emplea el estilo indirecto. Esta reticencia a emplear el estilo indirecto es resultado del esfuerzo del autor por estar ausente, por distanciarse lo menos posible de la acción misma, de la realidad.

De esta forma, se da además a los personajes una idiosincrasia a través de su habla, presentando su idiolecto, lo que refuerza la individualización de la experiencia, y nos recuerda ese fundamento del testimonio de presentar la cara humana de los hechos históricos, su importancia en tanto que tiene como agentes y pacientes a los individuos,

¹⁵⁵ No podemos olvidar aquí también la influencia de que Aub era un autor teatral al que la guerra hizo novelista, como ya hemos comentado.

a los hombres, con su personalidad y particularidad¹⁵⁶.

Todos estos rasgos nos llevan a considerar la idea de Aub de que para lograr una imagen tipo y representativa de la realidad, hay que presentar a los individuos en su particularidad y humanidad. Esto es muy claro en uno de los relatos de los campos que no trabajamos en detalle, *Historia de Vidal*, en el que el narrador apunta: “La historia que me contó es lo de menos, era el tipo” (Aub 1948^a, 10). De hecho, el modo en que Aub plasma sus anotaciones de los campos parecen buscar ese “tipo”, el carácter de la situación, pero manteniendo la particularidad de cada caso, dado que sus anotaciones siguen siempre la estructura: “El chico de 18 años que aparenta más (...) El roncador que no deja dormir al otro (...) El peruano establecido en Bolivia (...) El profesor de literatura de la Generalidad (...) El lituano 8 años en las cárceles [en las cárceles de Mussolini]. El alemán 44 meses en Dachau” (Caja 6-1).

5.1.3.1.2. El protagonista y los personajes

En este sentido, queremos mencionar dos hipótesis que se empiezan a dar en los escritos de Aub a partir de este momento.

¹⁵⁶ Algunos ejemplos que muestran esta particularidad de cada una de las voces son los siguientes: En *Vernet, 1940*, en el discurso de Enrique Serrano Piña, encontramos términos como “el gachó”, “se me pasaba la gazuza”(Aub 1994, 136), “afigúrate” (136, 137) y “afusilar” (140), así como el término “masía”, sobre el que el narrador extradiagético explica que “(Dijo «masía» porque estuvo, luego, más de un año, en Cataluña)” (141), o el siguiente comentario del narrador: “pronuncia: Monpeyé[por Montpellier]-” (142). En *Campo francés*, cuando habla El Maño: “Y empezamos a trabajar, *toa, toa* la familia (...) les di una *guantá*” (Aub 1965a, 269). En *Yo no invento nada* el lenguaje heteroglélico trata de reflejar la personalidad y procedencia de los personajes. En el caso de Yubischek: “¿Apandaste mucho? ¿Puedes darme algo?” (Aub 1994, 318), o “me volvieron a enchiquerar”(318), para reflejar la jerga de los ladrones. En *El limpiabotas del Padre Eterno* encontramos los idiolectos y regionalismos de los distintos personajes, que completan sus identidades y el cuadro humano del que forman parte, que se caracteriza por la variedad: “organizao”, “contao”, “afigúrate”, “una hambre” (Aub 1994, 273), frente al correcto discurso de Cuartero, por ejemplo, o más tarde el toque del hablar de Rocío: “De noche, mi hermano no me eja salí del ahujero” (281), o del *Asturias*: “No, *fillo*, no” (311), o “¡Ché, déjale hablar, *repalleta!*-interrumpe uno nuevo, valenciano, que acaban de enviar de Orán”(312). También se añaden en la mayoría de los relatos pinceladas de frases en francés al representar el discurso de los personajes franceses, normalmente los oficiales.

La primera opción es que el protagonista sea un personaje ficticio elaborado con rasgos de las experiencias de Aub y las de otros personajes reales. Es el caso de Yubischek en *Yo no invento nada*. Éste personaje es actor de algunas de las vivencias de Aub más las de otro de los internos de Vernet que encontramos identificado entre las anotaciones del escritor en Vernet: “El 7 de nov. Los ensayos. El canto ininterrumpido: la confesión: Yo era ladrón. Estaba en la cárcel, vi entrar uno hecho una lástima de la paliza que le habían pegado. Pensé: ¡Gran ladrón debe de ser! Y me puse a hablar con él. Siempre se puede aprender algo. Supe que era un “político”. Luego conocí a más. (...). Estalló lo de España y fui a las B.I. Allí aprendí a ser hombre. (...) Y es una cosa maravillosa sentir los codos de los demás” (Caja 7-5). En *Yo no invento nada* encontramos la caracterización de Yubischek como ladrón y en el siguiente pasaje el reflejo nítido de las palabras que acabamos de transcribir: “Luego vino la guerra de España. (...) De la calle, donde andaba tirado, me hicieron hombre. Un hombre que tiene su sitio entre los demás, y su tarea. / »He ganado un nombre, el de compañero” (Aub 1994, 320)¹⁵⁷.

La segunda opción es que el protagonista sea la reelaboración ficticia de un personaje real con la inclusión de otros personajes similares para crear un tipo, como ocurre al atribuir al *Málaga* la escena de Casanada de comerse sus excrementos, creando el tipo de “los especialistas”. En definitiva, ambas opciones tienden hacia esa búsqueda de la representatividad de la situación a través de la particularidad.

Esto está en relación también con el tratamiento que se hace de los personajes en tanto a su complejidad, su desarrollo y su penetración. Podemos decir que en su mayoría no tienen gran complejidad porque solo se les nombra y se les atribuyen unas características básicas para conocerlos y distinguirlos. Por el carácter fragmentario y por

¹⁵⁷ Las comillas inversas se emplean en el texto original para señalar la entrada del estilo directo del narrador.

escenas en que van cambiando los personajes, también es difícil encontrar una evolución en los mismos. Incluso en aquellos más complejos y que más se trabajan, como el comandante Caboche, se da una continuidad en su comportamiento que le da cierto carácter de caricatura o prototipo. Es en cierto modo la encarnación del mal, de la violencia, y así se mantiene. No tiene ninguna fisura ni ningún rasgo disonante, como pudiera ser un atisbo de ternura o compasión. Respecto a los internos, el estado de depauperación en que se les describe implica que han sufrido una evolución desde su entrada en el campo, pero la propia evolución a menudo no se trabaja en los relatos.

Esto es un rasgo más de esa tendencia hacia las memorias, hacia el testimonio, que se acerca a la individualidad de cada personaje pero en función de la situación: son los hechos a través de los personajes y su efecto en ellos el foco de interés, no los personajes en sí mismos por encima de las circunstancias.

No obstante, es interesante mencionar algunos casos en que sí se da cierta complejidad y desarrollo en los personajes, como en *Campo francés* con Julio, y en *Morir por cerrar los ojos* con María, por su despertar a la conciencia social, o Yubischek en *Yo no invento nada* y el Málaga en *El limpiabotas del Padre Eterno* en el seguimiento de su proceso de depauperación. Pero en todos estos casos se trata de desarrollos enfocados a reforzar la descripción del periodo a través de las reacciones y evoluciones de los personajes: en los dos primeros casos en tanto crítica de los conformismos y la pasividad, y en los dos últimos en referencia a cómo el campo va deteriorando a los internos¹⁵⁸.

5.2. El distanciamiento de la autobiografía

¹⁵⁸ Aunque veremos más adelante cómo en el caso de Yubischek su decadencia física no implica debilidad en su estado anímico.

Por lo tanto, el testimonio literario de Aub se articula como proyecto historiográfico más que autobiográfico, pero siempre a través de la memoria. Aub apunta todo lo que ve y oye que cree que debe permanecer en la memoria, pero lo hace a modo de relatos de vida de otras personas, con el máximo rigor y respeto. La intersubjetividad y la representatividad las busca a través del distanciamiento de la autobiografía¹⁵⁹.

Aub decía en una entrevista en 1968: “Lo que pasa es que en el *Laberinto Mágico* no hay nada autobiográfico; por eso he podido escoger lo que me pareció más significativo. Yo estaba en Madrid el 18 de julio y describí el 18 de julio en Barcelona. No se puede uno fiar de uno mismo. Es mejor hablar con todo el mundo para apegarse a la historia, porque sé que si cuento las cosas que he vivido en un momento dado, no reflejo la realidad” (Caja 13-19, 8).

Sin embargo, en tensión con esta característica del testimonio de Aub de distanciarse de la experiencia propia, la particularidad del testimonio concreto de los campos consiste en que las situaciones que el autor desarrolla sobre los mismos ha sido siempre vivida por él, aunque la complete y le de perspectiva con la de otras personas. Esto responde a ese esfuerzo por dar autenticidad y honestidad a lo que cuenta, como si su presencia, su “haber visto” lo que otros le cuentan, fuera la mejor forma de asegurar su veracidad en último término.

El autor afirmaba: “Para mí, el único mérito que tienen los libros que llevo escritos está en que representan con cierta exactitud mi tiempo -el mío. No soy yo quien pueda o deba interesar a la gente, sino la época, a través de mí, naturalmente, que la

¹⁵⁹ Todorov definía la autobiografía según dos identificaciones: la del autor con el narrador, y la del narrador con el protagonista principal (1990, 26), la segunda de las cuales no se cumple en el caso de Aub, y la primera no siendo siempre aislada, pues suele haber más de un narrador. A este respecto Naharro-Calderón afirma que “los textos de Aub se resisten a transformar la experiencia colectiva en ejercicio solipsista y caer en la tradición occidental de la autobiografía y el triunfo personal (Beverley)” (1995, 181).

estoy contando” (Poniatowska 152). Esto nos recuerda a ese “yo soy la época” que según Barnet ha de caracterizar el testimonio. En busca de este objetivo, la escritura del autor se distancia de la autobiografía, y el propio Aub lo remarcó reiteradamente al describir su testimonio: “Mi teatro, al igual que mis novelas, no hace sino intentar dejar constancia de lo que vi y de cómo lo vi (a través de otros)” (Isasi Angulo 1973, 4). Y de nuevo en sus diarios el 28 de enero de 1954: “Se escribe para dejar rastro de sí y de los demás, a través de los demás” (Rodríguez Plaza 47). Estas ideas determinarán el modo en que cuente su experiencia, modularán el discurso de su testimonio.

En este sentido, como acabamos de ver, no se apoya tan solo en sus recuerdos personales para elaborar su testimonio, sino que incorpora testimonios que recoge de entre sus compañeros, por medio de esa toma de notas de la que hemos hablado, o la incorporación a sus testimonios de la información obtenida por medio de rigurosos trabajos de documentación, lo que refleja su esfuerzo por acercarse al rigor histórico y de ir más allá de la autobiografía desde la prefiguración de su obra. El autor afirmaba en referencia al *Laberinto Mágico*: “(...) no son autobiográficos en ningún momento, porque creo que todo lo autobiográfico, sí se presta muy fácilmente a faltar a la verdad, y he dedicado, de hecho, treinta años a buscar testimonios de unas y otras gentes: y he procurado entrecruzarlos unos y otros para dar una idea del clima que reinaba en España del 36 al 39. No he buscado otra cosa” (Caja 13-19, 27). Y concluía: “me he dado cuenta de que nunca he hablado en primera persona cuando se trata de exponer lo que, con tanta facilidad, y, por lo que usted dice, desconsoladoramente, proclaman mis personajes” (Aub 1949, 33).

En busca de este distanciamiento autobiográfico, cuando elabora sus propios recuerdos en su testimonio literario, lo hace a través de un yo anónimo o a través de un

personaje ficticio, para de ese modo bloquear las interpretaciones en torno a la subjetividad o manipulación de la memoria que puede tener la narración autobiográfica, al tiempo que buscar el marco social y de la época en sus propias vivencias. Sus testimonios se caracterizan porque el autor aleja el objetivo de sus narraciones de su propia persona para orientarlo a la historia misma. Traslada su mirada de la experiencia personal a la tragedia colectiva, aunque siempre manteniendo al individuo como hilo conductor. No trata de representarse a sí mismo a través de la escritura, sino la experiencia de una época concreta.

Este testimonio articula su enunciación en función de ese distanciamiento de la autobiografía, que a su vez está en tensión con el acercamiento al discurso histórico y a la memoria. Esto responde a que Aub se cuestionaba la viabilidad de presentar la historia de toda una época desde una perspectiva omnisciente (Ugarte 1989, 123)¹⁶⁰. Vamos a adentrarnos en la elaboración del distanciamiento de la autobiografía y de la perspectiva única y omnisciente a través del análisis de los textos del autor, viendo cómo esta característica va unida al dialogismo y a la oralidad que entran en sus testimonios a través de diferentes estrategias.

¹⁶⁰ Cita original: “*Aub’s concept of history sets him apart from the classical practitioners of the historical novel, such as Galdós, Balzac, or even José María Gironella in post-Civil War Spain. In exile Aub questions the feasibility of dealing with the problems of an entire epoch from an omniscient perspective*” (Ugarte 1989, 123).

5.2.1. Estructuras de enunciación

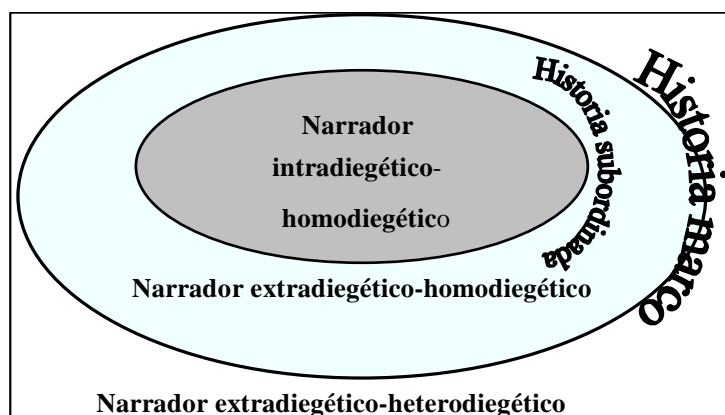
5.2.1.1. Testimonios escritos en los campos: narraciones subordinadas

La estructura de los testimonios de la primera tipología¹⁶¹, de aquellos relatos cuyo armazón principal se escribe en los campos mismos, la articulan un narrador extradiegético-homodiegético¹⁶², es decir, un narrador en primer grado, testigo retórico, que forma parte de la situación discursiva creada y participa en los acontecimientos, y un narrador intradiegético-homodiegético, en las mismas circunstancias pero en segundo grado que cuenta su propia historia, y cuyo discurso se presenta en estilo directo. Esto permite al escritor acercar su relato a la memoria a través del trabajo de la oralidad y los actos de habla como marco, dado que no sólo se presenta una historia dentro de otra¹⁶³, sino que el narrador marco puede enfatizar ciertos aspectos referentes al modo en que ese otro narrador en segundo grado recuerda y cuenta las cosas.

Aub decía: “El estilo siempre es oral” (Caja 2-0, 1955). Pero además, este narrador hace un uso profuso del diálogo, con lo que da entrada a otras voces según avanza su narración, lo que acerca estos relatos a la técnica de toma de notas que hemos

¹⁶¹ Según la clasificación que hemos establecido en la presentación crítica de nuestro corpus.

¹⁶² Por la profusión de terminología específica en los siguientes pasajes, incluimos este sencillo esquema a modo de guía:



¹⁶³ Hablamos de la idea de Todorov de “embedded stories”, en tanto que son narraciones que se insertan dentro de otra narración, al modo de muñecas rusas. Se trata de la subordinación de relatos de vida que van creando la narración. Esta idea base la encontramos en todos los relatos, excepto en *¡Yo no invento nada!* y *Manuscrito Cuervo* en las que el narrador en primer grado asume el peso de la narración, pero sus

mencionado. De esta forma, además, se establece de entrada un marco polifónico y dialógico en el que tenemos la perspectiva de dos narradores diferentes, que desarrollan la enunciación del testimonio en el diálogo entre ambos, lo que hace descansar el testimonio tanto en las circunstancias que se narran como en la forma en que los personajes las viven y reaccionan ante ellas. Por otro lado, de esta forma nos recuerda la realidad en los campos, en que era habitual que los internos se contaran historias unos a otros mientras realizaban las labores del campo (como vemos también en muchas obras de la tradición concentracionaria como *Si esto es un hombre* de Primo Levi), o en grupos cuando se reunían en las barracas por las noches.

5.2.1.1.1. Actos de habla y focalización

De hecho, las diegesis de estos relatos se esbozan en tanto actos de habla en sí mismos. El primer relato, *Vernet, 1940*, consiste en la conversación entre dos internos del campo mientras pasean cerca de las alambradas y luego hacen el recorrido desde el campo al río cargando las tinas de excrementos para limpiarlas. Los dos narradores del relato construyen una estructura interna alterna que aprovecha, dentro de la brevedad e intensidad del cuento, el mecanismo del recuerdo para dar entrada al pasado por medio del diálogo de dos voces testimoniales y dos focalizaciones alternativas. Se trata de dos focalizaciones internas según la terminología de Genette¹⁶⁴, respecto a la situación en la diégesis, pero la focalización que el narrador extradiegético hace del narrador intradieгético es externa, en un intento por mantener la fiabilidad del narrador y su testimonio, en tanto que imitan las formas de percepción que trabajan en la realidad. Hay un momento en la narración que parece que el narrador extradiegético adopte una

modelos discursivos evolucionan en ciertos rasgos con el recorrido de su memoria.

¹⁶⁴ Este autor define la focalización interna como la que presenta la realidad según la perspectiva restringida de un personaje, por lo que es muy difícil encontrar una perspectiva interna pura, pues siempre suele alternarse con un narrador que nos presenta ese personaje desde fuera y la realidad que lo rodea.

focalización interna respecto a su presentación y conocimiento del narrador intradiegético, que rompería ese modelo de mantenerse en los límites de la fiabilidad, pero si nos fijamos en la perspectiva que adopta en el resto del relato así como en la continuación que el narrador intradiegético da a esa intervención del narrador extradiegético, vemos cómo las palabras de este narrador marco son en realidad la representación de un comentario de Enrique Serrano Piña por medio de un estilo indirecto libre que conlleva por tanto una focalización externa, y no la presentación de algo que el personaje ha pensado pero no ha dicho, y que el otro narrador no podría conocer. Este es el ejemplo: “(Al chaval aquello le hacía mucha gracia, porque le recordaba a uno de su pueblo, entre Utrera y Morón: maíz, trigo, algodón, olivos, albejones. Un poblachón grande. Ocho o diez mil habitantes. Dehesas y caballos. Campesinos)” (Aub 1994, 139). Confirma esta afirmación que la siguiente intervención del narrador intradiegético continúa ese comentario del narrador extradiegético, ya que habla de su pueblo, un tema diferente al último que nos había presentado: el ataque a Vértice Rey. En conclusión, tenemos una polimodalidad, una doble focalización alternativa que muestra el paralelismo entre dos percepciones de la misma situación.

En *Una historia cualquiera*, aunque no se describe la situación comunicativa en ningún momento, diferentes referencias desvelan que se trata de la narración de un interno a sus compañeros de campo, ante todo a través de los apelativos que emplea el narrador intradiegético, entre los que encontramos referencias al narratario en singular y en plural. De este modo, aunque en este relato el narrador marco tiene unas intervenciones muy puntuales y breves, no lo perdemos totalmente de vista pues se mantiene como narratario del narrador intradiegético, recordándonos su presencia: “Tú ya lo sabes” (Aub 1994, 146). Todo el relato está plagado de rasgos orales, y de apelaciones al interlocutor: “Ya ves” (143, 145, 146, 147), “¡figúrate entonces!” (145),

pero a su vez “Como os digo” (146), “como os podéis figurar” (148), y otras características de la oralidad como los gestos, que vemos cuando dice: “Los pies así de hinchados” (1994, 149), que tratan de transmitir la expresividad del narrador. De hecho, en la primera versión de este relato que Aub escribe en los campos, la repetición de la coletilla “Ya ves” es más numerosa¹⁶⁵, como si desde un principio el autor estuviera tratando de trabajar ese efecto de oralidad, incluso añadiéndolo en alguna ocasión con posterioridad: “(...) Y espejo de tres lunas, ⁽³⁾ transigí” (Caja 9-1). Y en la página anterior: “⁽³⁾ ya ves...” Aub se acerca a la oralidad pero sin que llegue a mermar el dinamismo de su relato o a hacerlo pesado.

Aunque pertenece a la tercera tipología, al estar escrito más tarde y ya fuera de los campos, en *Yo no invento nada* el protagonista, Carlos Yubischek, de nuevo desarrolla su enunciación compartiendo una situación comunicativa con un narrador extradiegético homodiegético anónimo, compañero de barraca, y otro personaje llamado el Largo. Sin embargo, en su antecedente, *¡Yo no invento nada!*, esta estructura se desdibuja, puesto que, como veremos luego, el narrador anónimo toma el peso del relato, y aunque da entrada a numerosos diálogos, no tiene este carácter tan marcado de relatos “subordinados”.

5.2.1.1.2. Técnica cinematográfica

Este modelo nos lleva a hablar del carácter dramático del estilo de Aub, pues siempre decía que a pesar de todo él era dramaturgo, y su forma de expresar las cosas el diálogo. Pero al mismo tiempo podemos hablar del empleo de la técnica cinematográfica, que consideramos que marca sus planteamientos frente a la experiencia de los campos. Aub escribía en 1967 respecto al tiempo de sus “aventuras

¹⁶⁵ Consultar nuestro apéndice de variantes.

concentracionarias”: “(Llevaba tres años viéndolo todo en una pantalla, estudiando cine como si no me bastara el recuerdo de la filmación de “Sierra de Teruel”(…)” (1967b, 258). De hecho, es significativo cómo en sus libretas de Vernet, ya antes de que desarrollara su proyecto de *Campo francés*, encontramos anotaciones bajo el título de “Cine”, del tipo de: “Travelling de los que se limpian los dientes, propios y postizos, en el lavadero” o “Travelling sobre los que duermen: roncan, sueñan en toda clase de idiomas (...) el que llora bajo la manta cada mañana. El que fuma toda la noche” (Caja 7-5).

El marco externo del narrador anónimo aporta una presentación visual, al igual que la estructura de guión cinematográfico en *Campo francés* o la técnica dramática en *Morir por cerrar los ojos*. Incorpora de este modo a su narrativa las propiedades de la oralidad que hemos visto en nuestro desarrollo teórico, en tanto cercanía, humanidad, cara personal de la comunicación, forma de mostrar la interacción humana.

Así completa la experiencia desvelando las reacciones del segundo narrador frente a lo que narra. Es muy claro en el caso de *Vernet 1940*, en el que en determinados momentos, cuando Enrique Serrano Piña está hablando, el otro narrador interviene describiéndole: “Se despatarraba feliz. Se rascó la cabeza” (Aub 1994, 137); “Al chaval le brillaban los ojos como si todavía estuviese allí. Ya no había alambradas, ya no había campo. Allí, tras la carretera, podía estar la estación” (138); y el ya mencionado “(Al chaval aquello le hacía mucha gracia, porque le recordaba a uno de su pueblo, entre Utrera y Morón (...))” (139). Es interesante mencionar que ninguna de estas observaciones formaban parte del manuscrito original escrito en los campos, y que son fruto de un trabajo posterior de dar forma definitiva a su testimonio.

La técnica cinematográfica también se emplea para situar la narración en su contexto, y es muy gráfica en el caso de *Vernet, 1940*, para realizar las transiciones

entre las palabras y los recuerdos de Enrique Serrano Piña y la realidad del campo, como el estridente silbato de uno de los guardias: “Se oye el silbato del cabo de varas. / -A ello. / Un kilómetro hasta el río, con ochenta kilos de excrementos auestas” (Aub 1994, 139), o el comentario entre paréntesis del narrador: “(Vertemos nuestra carga en anchos fosos pestilentes. Los pies se deslizan en el barro pegajoso. Bajamos hacia el río)” (141), que interrumpe la conversación que mantienen los dos personajes.

Tanto en *Vernet, 1940* como en *Una historia cualquiera* el papel del narrador en primer grado consiste en dar visualidad a las intervenciones del segundo narrador, describiendo sus gestos y reacciones, al tiempo que se encarga de perfilar la situación enunciativa, que en ambos casos se desarrolla en el campo mismo. De esta forma se da una tensión entre el ambiente y la individualidad de cada caso, a través de una importancia central del tratamiento de los personajes.

5.2.1.1.3. Identificación con la experiencia

La presentación de los personajes busca siempre despertar el cariño del lector por los mismos, para de esa forma basar la fuerza del testimonio en la identificación del lector con el narrador, como mencionaba Pipet. Esto conecta con las narraciones de cuentos (*storytelling*) en el sentido de que provocando esta interpretación pretende que lo que narra permanezca en la memoria por más tiempo, active la comprensión de lo que cuenta. Encontramos en *Vernet, 1940* la siguiente descripción de Enrique Serrano Piña: “Andaluz, pequeño y rubio. Los ojos claros, entreverados. La sonrisa nimia; delgadín, siempre contento. Niño con veinticinco años, una gran punta de pelo en la frente y entradas hondas en ambos lados. Sin más vida que la guerra” (135). Y de nuevo aparece la mezcla entre el recuerdo cariñoso y triste en *Una historia cualquiera* en la presentación de Luis Le Portiller:

(...) debía tener cerca de setenta años. Ya no se podía arrastrar. Esquelético, el pelo cano, desdentado –que de adelgazar no podía ya con su dentadura que enseñaba a todos, bien guardada en una cajita de cartón.

-Hace seis meses todavía me venía bien. Yo he sido fuerte, muy fuerte. Aún lo soy. Saldré del campo y volveré a pintar. Conmigo no pueden.

Se veía clara la fanfarronada; pero a todos nos parecía bien y le cuidábamos lo mejor que podíamos (143).

5.2.1.1.4. Problemas de fiabilidad

Esta función testimonial de sus narradores, que busca la personalización y la presentación directa de las experiencias, entra en conflicto con lo que M.A.K. Halliday (1994) denomina un testigo fiable. En su labor de visualización del segundo narrador, la perceptibilidad del narrador en primer grado se incrementa, ya que se encarga de identificar a los personajes (dándonos sus nombres y descripciones), describir del entorno, o realizar sumarios temporales que le permiten elaborar lo que Ricoeur llama la *síntesis temporal de lo heterogéneo* inherente a la narración, para modular la amplitud de su experiencia en el espacio reducido del relato. No obstante, no encontramos en su escritura aquellos rasgos más intensos de falta de fiabilidad, como es definir a los personajes, pues el narrador marco deja que se den a conocer a través de sus intervenciones y su discurso, aportando a sus propias intervenciones aquello que cree necesario para que los conozcamos mejor. Sin embargo, a medida que sus testimonios se distancian del momento de la experiencia, estos rasgos más problemáticos en torno a la falta de fiabilidad del narrador se producen en algunas ocasiones, como veremos al final de este capítulo.

En otras palabras, Aub trata de dar la máxima información directa¹⁶⁶ pero al querer aportar la auténtica experiencia a través de la vivencia del testigo no puede

¹⁶⁶ Lo que Genette llama situarse en el extremo del *showing*. El *showing* es un término crítico que define cuando un personaje en lugar de ser definido por el narrador se da a conocer por medio de sus propias intervenciones en la acción.

prescindir de una abundante presencia del narrador, en la línea del *telling*¹⁶⁷. Se da una transgresión de la oposición entre diégesis y mimesis, que Genette llama *intensidad mediatizada*, porque hay una “mediación extrema y al tiempo máxima inmediatez” (Genette 226). Esto es en realidad un acercamiento a la forma de la memoria, irremediablemente personal.

En este sentido, a pesar de que la teoría narratológica apunte que será más fiable un narrador impersonal, extradiegético y heterodiegético que un narrador intradiegético, homodiegético y personal, este último es el que corresponde a la literatura testimonial y el que Aub decide incorporar a la retórica de su testimonio como opción de enunciación, compensando su fiabilidad en el acercamiento a la historiografía como hemos visto, donde entra la propuesta de Ricoeur de que hay que confiar en un lector activo que sepa descifrar las marcas de honestidad y autenticidad que despliega la narración.

Asimismo, consideramos importante remarcar el carácter anónimo del narrador en primer grado, que en cierto modo provoca que el lector lo asocie con el sujeto-histórico Aub, como parte tanto de la enunciación como del enunciado, de forma que parece querer incorporar al texto esa autoridad que como testigo-histórico tiene, ya que el lector sabe que su presencia en dichos campos fue real.

5.2.1.1.5. Excepciones del modelo en poesía

Dentro de este primer grupo, encontramos en *Diario de Djelfa* algunas excepciones al modelo presentado hasta ahora, no en los objetivos pero sí en las estrategias empleadas.

Encontramos entre los interminables poemas que Aub escribió en los campos, muchos en primera persona que explotan esa parte introspectiva que la poesía invita a

¹⁶⁷ La descripción de los personajes recae en la descripción por parte del narrador.

desarrollar, debido a los malos momentos que el poeta pasa. Sin embargo, es muy significativo que entre los poemas que finalmente publica (refiriéndonos a las dos ediciones, la de 1944 y la ampliada de 1970), reduzca el número de los más introspectivos, incluyendo tan solo algunos que tratan el tema de España en ese contrapeso interesante entre la experiencia concentracionaria y la experiencia del exilio, mientras que el resto de poemas trabajan la voz y la perspectiva en ese distanciamiento de la autobiografía que define su testimonio. Por ejemplo, en “In Memoriam”, el narrador se sitúa como observador y habla de los internos en tercera persona del plural, al igual que hará en “Otro Eco”. Sin embargo, a continuación, en “Ya hiedes Julián Castillo”, adopta la primera persona del plural, incluyéndose en la comunidad de la que habla. Por otro lado, es muy significativo el trabajo de la voz en el poema “Romance de Gravela”, en el que Aub cambia de la primera persona del plural a la segunda del plural según las realidades a que se refiera, manteniendo el rigor respecto al carácter autobiográfico o no de ciertas experiencias. Vemos pues cómo dice: “Nos cruzabas con la fusta”, pero “los mandas al calabozo” (Aub 1970a, 104).

5.2.1.2. Segundo grupo: *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos*

El caso de estas dos obras está marcado por la peculiaridad de los géneros literarios a los que pertenecen: el cinematográfico y el dramático, y que avanzan a través de situaciones dialogadas y de una amplia pluralidad de personajes, entre los que el yo-histórico del autor no aparece.

En ambas obras Aub recurre a su naturaleza dialógica para representar su testimonio a través de las voces de múltiples personajes, en un claro distanciamiento de la forma autobiográfica. Además, es muy interesante la estructura de estas obras a raíz del momento en que empiezan a ocuparse del campo de Vernet, ya que está compuesto

de interminables conversaciones entre los internos sobre los más variados temas: el pasado, la situación política, sus vidas fuera del campo, lo que les ha llevado al mismo... Oímos innumerables voces que discuten lo que el escritor quiere transmitir.

No obstante, a su vez, tal vez podríamos ver en *Morir por cerrar los ojos* una evolución inversa en este distanciamiento de la autobiografía en la transformación del Juan de las Brigadas Internacionales en un español del ejército Republicano, como uno de sus tanteos por encontrar el modelo enunciativo adecuado para transmitir la experiencia de los campos, como hemos visto también en el acercamiento al sujeto-histórico enunciator en *Diario de Djelfa* y que encontramos de nuevo en *¡Yo no invento nada!*.

5.2.1.3. Testimonios escritos en México

En consonancia con estos rasgos vamos a hablar ahora del tercer grupo de testimonios literarios, según la división establecida en la presentación crítica de nuestro corpus, que el autor escribe ya en México, fuera de los campos, libre y distanciado, aunque no podemos olvidar en ningún momento que se basan en anotaciones tomadas en los campos.

En los testimonios del autor sin una intención literaria los rasgos del distanciamiento de la autobiografía son muy cercanos a *Diario de Djelfa*, pero más marcadamente personales, ya que se trata de declaraciones testimoniales en público en las que se valora precisamente su autoridad como testigo y se espera su narración personal de dicha experiencia. Podemos decir que el rasgo característico de su intervención del 15 de octubre de 1942 en la “Asamblea contra el terror nazifascista”, así como de “Campo de Djelfa, Argelia” y de “En un Acto contra el Terror Nazifascista. Marzo 1943”, es el empleo de la primera persona del plural, puntualizando sólo en

momentos determinados con su voz personal en singular cuando no hace uso de la tercera persona del singular o del plural, a menudo refiriéndose a aquellos que aún están en los campos. Asume la posición de hablar por toda la comunidad que ha compartido su misma experiencia. En 1951, en lo que hemos definido como quinto grupo, en su texto “Carta al Presidente Vicente Auriol”, Aub desvela una vez más esa postura, y aclara: “Nunca escribí nada más en contra de mi gusto que estas líneas que le dirijo, por la sencilla razón de que tengo que hablarle de mí; pero venceré mi repugnancia en honor de una lucha en la que no quiero flaquear: por cierta dignidad humana y en contra de esa asquerosa mancha creciente que hunde nuestro tiempo al nivel de lo más bajo que conocieron ciertas épocas de la historia: la supremacía policiaca y el reino de los delatores” (Aub 1967a, 59).

Respecto a sus testimonios literarios de este segundo grupo hay que remarcar que presentan un carácter autobiográfico claro en sus primeros borradores, pero que el autor va matizando según desarrolla sus diferentes versiones. Aub transforma sus recuerdos autobiográficos en ficciones, como vemos en la elaboración literaria en el paso de *¡Yo no invento nada!*¹⁶⁸ a *Yo no invento nada*. El primer texto tiene su yo-histórico como sujeto, pero en el segundo desaparece. Lo que en el primer texto es la experiencia del hombre Aub, pasa a fragmentarse y ser la experiencia de otros individuos, principalmente del pequeño Yubischek, inexistente en la narración inicial y protagonista en *Yo no invento nada*.

En este punto queremos relacionar esta estrategia con otro relato breve del autor escrito entre campo y campo, cuando estuvo en Marsella, y que ilustra muy bien la idea que estamos desarrollando. Se trata de la evolución que se observa entre *Paisajes* (Aub 1998b, 58), manuscrito original de *Playa en invierno*. En un momento determinado

¹⁶⁸ Que podría definirse como más autobiográfico y que a su vez está basado en el texto no literario de *Campo de Djelfa, Argelia*.

pone en *Paisajes*: “Estoy solo, sentado en las piedras resquebrajadas de un portal” (Aub 1998b, 58), y luego “Vuelvo solo, andando. La gente habla francés” (59). En *Playa en invierno*, aunque no desaparece por completo su carácter autobiográfico¹⁶⁹, se diluye de forma voluntaria y clara, desplazando el foco de interés hacia la idea de la nostalgia que provoca la realidad del exilio pero no destacando su propia presencia.

5.2.1.3.1. Voz narrativa: entre el periodismo y la ficción

Por lo tanto, en una primera fase, *¡Yo no invento nada!* continúa con esa enunciación desde la primera persona del plural de sus testimonios no literarios, describiendo a menudo experiencias autobiográficas, aspecto reforzado además por la coda que el autor escribió para acompañarlo: “El señor Max Aub vivió en uno de esos campos de concentración y nos relata, con espantosa desnudez, los sufrimientos de quienes en aquellos lugares sufren los tormentos de una vida que está muy en desacuerdo con la época en que vivimos” (Aub 1943a). No obstante, cuando elabora *Yo no invento nada* ya no en ese contexto periodístico de la Revista *Todo* sino como relato literario, trabaja la disolución del carácter autobiográfico y su desplazamiento a un testimonio plurifocal con unos narradores y personajes principales que dejan de identificarse con el propio autor. Cede la voz a otros testigos, dando énfasis a la colectividad, aunque todavía se mantendrá la presencia anónima de ese narrador marco, con una mayor presencia y participación que en los casos de *Vernet, 1940* y *Una historia cualquiera*. Es como si en sus testimonios para el medio periodístico, el propio género diera una autoridad suficiente a sus declaraciones para dejarlas en forma autobiográfica, pero al pasar a la literatura tuviera que trabajar esa autenticidad de forma dialógica.

¹⁶⁹ En un momento determinado dice: “yo y aquellos dos niños que se van acercando(...)”(Aub 1994, 171).

5.2.1.3.2. Transformaciones de la voz narrativa en la ficción

Esto se observa en la evolución de la voz narrativa entre el relato primero, *¡Yo no invento nada!* y los otros dos basados en el mismo: *Yo no invento nada* y *El limpiabotas del Padre Eterno*. En *¡Yo no invento nada!* encontramos un narrador extradiegético-homodiegético, que aunque da entrada a la voz de otros personajes por medio de diálogos, lleva el peso de la narración. Eso supone un cambio respecto a los relatos anteriores en los que era el narrador intradiegético quien desarrollaba la mayor parte de la enunciación, aunque respecto a la focalización, tenemos una doble perspectiva: se trata de un relato de focalización interna, ya que la historia se ve a través de un personaje presente en la acción que narra su propia historia, pero que a su vez es testigo de la historia de otros personajes presentados mediante una focalización externa, manteniendo ese intento de fiabilidad y autenticidad, y que ya veíamos en el primer grupo, al no poder conocer lo que no “ve”. Pero a su vez la focalización del relato sigue manteniendo cierto dialogismo al pasar a otros personajes a través del diálogo, que continua siendo el eje articulador de su relato, aunque es significativo que en este relato se empieza a emplear el estilo indirecto más que en los anteriores.

Sin embargo, en los relatos más elaborados, como *Yo no invento nada* que surge de las dos primeras partes de *¡Yo no invento nada!*, y *El limpiabotas del Padre Eterno* que incorpora su tercera parte, se trabajan más los niveles narrativos y se da espacio a otros narradores intradiegéticos-homodiegéticos, en la línea de los primeros relatos. En *Yo no invento nada*, Yubischek, un lituano que fue miembro de las Brigadas Internacionales, adquiere un papel relevante narrando su propia historia, de la que pasan a formar parte algunas de las anécdotas que el autor sujeto-histórico vivió y que narra en “Campo de Djelfa, Argelia” y *¡Yo no invento nada!* a través de una voz autobiográfica.

5.2.1.3.3. Técnica cinematográfica: visualidad

Del mismo modo que el primer grupo según nuestra división del recorrido de la memoria, vamos a encontrar ese filtro narrativo relacionado con la técnica cinematográfica que nos destaca las reacciones de los personajes en *¡Yo no invento nada!*: “Cuando dice «refrescas», el comandante enseña los dientes, largos y amarillos, con expresión de ironía” (Aub 1943b); y en *Yo no invento nada*: “Yubischek, se rió, él solo, del recuerdo” (Aub 1994, 318). Este relato además de retomar esa estructura de la historia de un narrador intradieгético dentro del marco de un narrador extradieгético, mantiene el paralelismo con el resto de relatos de los campos del primer grupo en la descripción que el narrador extradieгético-homodieгético anónimo hace del protagonista, con ese cariño característico, aunque en esta ocasión mucho más larga, en esa tendencia en la que estamos entrando de tener una mayor presencia en la enunciación, además de que este caso se presenta en pasado, pues media entre la experiencia y su narración la muerte del protagonista:

De tan bajito daba risa. Delgado, los dientes enormes, descubiertos por una sonrisa constante, porque en el momento en que alguien fijaba su mirada en él distendía las comisuras de los labios, lanzándolos hacia las orejas, que tenía grandes y muy separadas del cráneo afeitado. Horrible, pero tan abierto y simpático, tan amigo de ayudar que a las dos palabras no recordaba nadie su fealdad. La altura ya era otra cosa, porque para hablarle había que mirar al suelo. A más de eso fuerte, cuadradote, rubio. ¡Tan chico y tan feo! Más bueno que el pan, sin el menor rencor por su talla o su cara. Los guardias y los comisarios lo tomaban a risa. Era serio y se llamaba Yubischek, Carlos Yubischek (Aub 1994, 317).

Y más adelante añade: “los dientazos al aire, amarillentos, la boca enorme, las orejas como palas de chumbera” (320).

Siguiendo con esta evolución, en *Yo no invento nada* llama la atención el empleo del estilo indirecto más que en los casos anteriores. Así como hasta ahora en el resto de relatos escuchábamos directamente la voz de los personajes cuando nos hablaban de su

pasado, aquí, la primera analepsis¹⁷⁰ que narra el pasado de Yubischek la realiza el narrador extradiegético a través de un estilo libre indirecto, hasta que da entrada al narrador intradiegético en estilo directo. Sin embargo, esto se realiza igualmente en un contexto de oralidad, que el narrador extradiegético introduce del siguiente modo: “Una noche, en la barraca, nos dijo algo de su vida” (Aub 1994, 317). Después de esta introducción del narrador anónimo, ya entra el discurso directo de Yubischek, con una estructura muy similar a la comentada en relatos anteriores: estilo directo con la inclusión de otras conversaciones en estilo directo, acompañado de explicaciones del propio Yubischek sobre lo que cuenta y del narrador extradiegético sobre cómo lo cuenta y sus reacciones en la situación comunicativa.

Pero hay diferencias interesantes. En esa mayor presencia descriptiva en la identificación y definición del personaje, el narrador extradiegético realiza algunos sumarios que completan los huecos de la narración de Yubischek. Son resúmenes de su discurso en estilo libre indirecto: “Trabajó de carpintero, de albañil, sin que le importaran callos ni fatigas” (Aub 1994, 319). E incluso después de la narración de Yubischek como narrador intradiegético, retomará la narración el narrador extradiegético para seguir desarrollando la historia de Yubischek describiendo algunas situaciones ocurridas en el campo de concentración en el pasado¹⁷¹ que completan la descripción de Yubischek, al tiempo que desarrolla la historia desde la llegada a Djelfa hasta la muerte de Yubischek en el suelo frío de una de las celdas de Cafarelli.

¹⁷⁰ Este término de la narratología se refiere a las anacronías narrativas en la relación entre el tiempo de la historia para Genette o del enunciado para Ricoeur, y el (pseudo)tiempo del relato, o de la enunciación, en cuanto a su orden. La analepsis indica por tanto una evocación de una realidad o tiempo anterior al tiempo contemporáneo a la enunciación, y se contraponen a la prolepsis o anticipación. Pero a su vez estas anacronías ya que pueden ser internas o externas, es decir, estar dentro o fuera del relato primero, especifican por su alcance, y amplitud, es decir, ser parciales, acabar en una elipsis, o completas, enlazar con el relato primero.

¹⁷¹ Una con el teniente Combs, y otra con un capitán de la Oficina de Información y que reflejan el carácter firme y jovial del lituano.

5.2.1.3.4. Ampliación de los personajes

Queremos mencionar también cómo en estos nuevos relatos el distanciamiento respecto a la autobiografía en tanto proyecto historiográfico y colectivo empieza a reforzarse también por la multiplicación de personajes que pueblan sus testimonios literarios. De forma ilustrativa, mencionaremos a continuación los numerosos personajes que, a pesar de su brevedad, encontramos en *¡Yo no invento nada!*. Tenemos en primer lugar al “yo” anónimo del narrador, que no llega a desvelar su identidad; Koeffler, el médico; un internado más o menos chivato botones del mando; distintos moros; el comandante Caboche; su ayudante, Gravelle; un subalterno en Cafarelli; Juan Acevedo, viejo español; Atlas, el perro; un español traidor, rufián, que acompaña al comandante; un joven que está en la misma mazmorra que Acevedo; los internados; el tercer preso en la celda de Cafarelli, hombre gordinflón; un alemán de las brigadas, el más enfermo; Luis Hernández; más moros, indígenas; un yugoslavo; un zapatero español de Nimes; el internado que da lecciones de alemán al comandante; cincuenta franceses; un médico francés deportado; ciento cincuenta prisioneros, entre ellos el narrador y otro español; el oficial que mandaba la fuerza que les custodiaba; y finalmente los mil hombres que han llegado al campo antes que el narrador.

Dentro del conjunto de hombres internados en el campo, el narrador va presentando distintos grupos para que conozcamos mejor la situación: doscientos hombres que tejen y entretejen cáñamo; los hombres que el comandante alquila: carboneros, albañiles, pintores...cuadrillas de trabajadores; sargentillos con la bayoneta calada; la gente del pueblo, que se distingue en: la legión de Petain, los árabes y los judíos; los del campo especial: los tontos, los locos, los más sucios y los presuntos rateros; Casanada; el encargado del campo especial; los españoles; Gregorio Aranda; “el Asturias”; Vázquez; Faura; Rubio; Marcet; Calderón; Bori; Díaz; Roca; “el Valencia”;

el sargento moro; Godman, un viejo judío; los patrones. Se alternan personajes anónimos, generales, y nombres propios.

En *Yo no invento nada* y *El limpiabotas del Padre Eterno* el plantel de personajes es muy similar, e igualmente ocurre en *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos*. De este modo el narrador juega con el doble plano de acercarse al individuo pero a su vez situarlo en el contexto global, abarcar la tragedia colectiva, el personaje colectivo, pero múltiple, no despersonalizado.

5.2.1.4. *El limpiabotas del Padre Eterno*: continúa la escritura¹⁷²

En la enunciación de este testimonio encontramos una mayor distancia con respecto a la experiencia del escritor, ya que emplea un narrador extradiegético-heterodiegético (que no toma parte en los hechos) que va a narrar la historia del *Málaga* en los campos de Francia a través de una focalización externa, lo que no es muy habitual en los relatos de Aub, aunque sí en las novelas del *Laberinto Mágico*. Esto se explica porque, como hemos mencionado al principio, este relato estaba destinado a ser parte de la novela *Campo francés* que Aub nunca pudo completar. Esta estructura es muy interesante para ver el recorrido de la memoria en sus escritos ya que de esta forma el narrador se sitúa por primera vez fuera de los campos.

Sin embargo, en algunos fragmentos éste narrador heterodiegético se apoya en otros narradores intradiegéticos-homodiegéticos, que no toman la palabra directamente a través de diálogos, sino por medio de cartas o diarios, como si la incursión de estos discursos que plasman la memoria *in situ* aportara autoridad al testimonio a pesar de la distancia que se sigue ampliando entre la experiencia y su escritura. Hablamos de las cartas de Juanito Gil a Reinaldo y a José Medina, y del diario de Celestino Grajales, al

¹⁷² Aunque este texto pertenece al quinto grupo y es posterior a *Manuscrito Cuervo*, por la relación de su proceso de redacción con la de *¡Yo no invento nada!* en este caso lo tratamos antes.

que encontraremos atribuidas algunas de las experiencias que en “Campo de Djelfa, Argelia” y en *¡Yo no invento nada!* nos contaba Aub en primera persona, como el hecho de que estaba de ayudante en la “enfermería”, y a través de cuyos textos se presenta la experiencia de Djelfa y la historia del *Málaga* como representación concreta, sin ninguna alusión al Aub sujeto-histórico. Todo esto es parte de esa disolución de la autobiografía que diluye la impresión de una única opinión o focalización y da pluralidad al testimonio, reforzando la credibilidad por medio de la intersubjetividad.

Aparecerá aquí por tanto en las intervenciones de los narradores intradieгéticos, Grajales y Juanito Gil, ese filtro narrativo del que hablábamos: “-Yo soy madrileño. [Grajales al *Málaga*] / Se le alegran las pajarillas” (Aub 1994, 306).

Es interesante también el empleo del humor en la construcción del personaje del *Málaga*, en esa búsqueda de provocar la identificación del lector con el personaje, para que al mostrar la crudeza de la experiencia en su efecto en el mismo comprenda y se implique con la injusticia que se narra. Así, en toda la narración de la vida del *Málaga* vemos intervenciones entrañables y divertidas del mismo:

Quando los rebeldes se acercaron a Barcelona, Manuel le dijo al *Málaga* que se iba a Francia.

-Bueno, vámonos.

-Y tú, ¿por qué vas a venir?

-Yo no me voy, voy contigo.

-A ti no te harán nada.

-¿Qué me tenían que hacer?

-Entonces, ¿por qué te vienes a Francia?

-¿No quieres que vaya contigo?

Al día siguiente, después de darle muchas vueltas a esta conversación, el *Málaga* le preguntó a su amigo:

-¿Oye tú, nosotros por qué nos vamos? (266)

5.2.1.5. Un nuevo modelo de distanciamiento: *Manuscrito Cuervo*

En *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo* encontramos un modelo en tanto al

distanciamiento respecto a la autobiografía y acercamiento al proyecto historiográfico muy diferente. En este caso la experiencia autobiográfica de Aub no pasa de ser el material elaborado a través de la enunciación de un cuervo que vivía en Vernet, y de J.R. Bululú, editor del texto equivalente al *Cide Hamete* de Cervantes, a pesar de la cercanía que existe entre éste último y el Aub sujeto-histórico, porque en el prólogo anuncia que encontró el texto en su maleta cuando salió de Vernet “por primera vez” en los últimos meses de 1940¹⁷³, y sigue: “Doy las más expresivas gracias a Su Excelencia, *monsieur* Roy, ministro del interior, socialista como yo, que en 1940 tuvo a bien ayudarme a dar con el manuscrito y me proporcionó tiempo y solaz necesario, y aún alguno de más, para descifrarlo” (Aub 1994, 179)¹⁷⁴.

A pesar de este acercamiento irónico al Aub testigo, en ese esfuerzo del escritor por desvincular su testimonio de su voz personal, firma el texto en Marsella, el 25 de julio de 1946, cuando él se encuentra en México, lo que matiza el carácter ficticio del narrador¹⁷⁵. De este modo tenemos la conexión autobiográfica pero a su vez la distancia, porque emplea la técnica del manuscrito encontrado para pretender que ni siquiera ha escrito él el texto, pero a su vez hace un guiño al lector por medio de su nombre, Bululú, “denominación que en el Siglo de Oro se daba al comediante que actuaba en solitario imitando con su voz la de los diversos personajes de la comedia que se encargaba de representar” (Pérez Bowie 1999a, 27). De este modo, al tiempo que Aub crea una distancia que desemboque en la fuerza irónica del texto, nos hace un guiño para que no olvidemos que a pesar de las estrategias escogidas para la enunciación, se trata de su testimonio, de su experiencia, que detrás de todo eso se encuentra él, como apunta también el nombre del traductor, desfiguración del suyo: Abén Máximo Albarrón

¹⁷³ Recordemos que Aub salió por primera vez en noviembre de 1940.

¹⁷⁴ Aub, socialista, fue detenido el 2 de junio de 1940 por una orden del Ministerio del Interior francés, cuando Roy ocupaba la cartera del Interior en el gobierno socialista de Daladier.

(Soldevila 1973, 120).

Además, a pesar de la aparente libertad en la presentación de los acontecimientos, creemos importante mencionar en relación con el esfuerzo de autenticidad y honestidad de estos testimonios que el autor incorpora en este relato muchos acontecimientos apuntados en sus libretas. Se mantiene cercano a sus anotaciones, como en el resto de relatos, por mucha elaboración que trabaje en la voz narrativa. Respecto a ese esfuerzo testimonial y fiable es interesante también que encontramos una focalización externa, ya que Jacobo extrae sus conclusiones tan solo de lo que observa y lo que le cuentan. Además, todo el trabajo de enunciación que veremos en este texto no altera ese esfuerzo de atenerse a la experiencia, en tanto que Jacobo se limita a hablarnos, dentro del campo, “del B y el C” (Aub 1994, 181), que son las zonas que Aub conoció personalmente, al estar encerrado en 1940 en el C y en 1941 en el B. De hecho, cuando habla de realidades claramente de fuera del campo, el narrador alude a la credibilidad de sus fuentes: “Por versión fidedigna, he tenido noticia de que hacia el sur, en lugares ya prohibidos para nuestra especie, existe otra clase de hombres” (Aub 1994, 195)¹⁷⁶.

A su vez, este texto, a pesar de su carácter irónico marcadamente literario, se acerca más al discurso histórico por la voz de tratado científico que adopta, y ante todo, por la estructura de análisis exhaustivo que trata de esbozar, basada en afirmaciones complementadas por breves analepsis puntuales que pretenden servir de explicación o ilustración de algunas de sus conclusiones. Este carácter de discurso histórico se observa en cómo la narración generaliza a veces sus afirmaciones no sólo respecto al campo de concentración sino también la actuación de la humanidad en general en el

¹⁷⁵ Discrepamos por tanto de la afirmación de Pérez Bowie de que el editor de *Manuscrito Cuervo* es “una obvia ficcionalización del autor real” (1999a, 27).

¹⁷⁶ En la versión de *Sala de Espera* es significativo que incluso dice: “-Yo no lo he visto, pero, por versión fidedigna (...)” (Pérez Bowie 1999a, 76).

periodo de la Segunda Guerra Mundial.

5.2.1.6. Metarreflexión del yo de ficción

Es muy interesante en este análisis del distanciamiento de la autobiografía “Realidad del sueño”. Este brevísimo relato, imita una anotación personal de un sueño que ha tenido el autor sobre la experiencia en Francia, e incorpora una interesante reflexión sobre el “yo” de la narración. Dice así: “Estoy en la celda, incomunicado, ahí entra -ya- la idea de escribir. Ya no soy yo, siendo yo, sino mi personaje, que soy yo” (s.f.², 1). Y más adelante: “mi protagonista –yo, que no soy yo, sino el yo de la novela- entra en un cuarto desnudo y sucio dispuesto a confesar lo que sea” (2).

5.2.1.7. Ausencia total del yo autobiográfico

En esta escala de distanciamiento autobiográfico, *El cementerio de Djelfa* borra por completo esa presencia del sujeto-histórico Aub, ya que ni siquiera lo podemos identificar con el receptor de la carta que constituye el relato, pues tan pronto empieza el narrador, Pardiñas, un antiguo interno de Djelfa, dice que la última vez que se vieron él y aquel a quien escribe fue “en 1945, cuando salisteis, casi los últimos para Argel” (Aub 1994, 331), lo que discrepa con la experiencia personal de Aub. A su vez, el dialogismo es fundamental en el discurrir de este relato, que a pesar de que avanza por medio de la voz de un solo narrador, realiza continuas preguntas al narratario para activar su recepción y su recuerdo.

Pero en este marco dialógico y distanciado de la autobiografía a lo largo de la evolución de todos sus testimonios, ¿qué dificultades de enunciación encuentra en la

elaboración de su testimonio? ¿qué imagen o interpretación de su experiencia nos transmite y cómo evoluciona su distanciamiento o acercamiento a la misma?

5.3. La indecibilidad y el testimonio literario de Aub

5.3.1. Imposibilidad de novelizar su experiencia en los campos

Como introducción a las dificultades que el escritor encuentra en la enunciación de su testimonio queremos plantear que Aub buscaba integrar su experiencia en los campos dentro de un proyecto historiográfico-literario sobre la guerra y sus consecuencias, pero nunca consiguió hacer una gran novela del exilio francés y africano, a pesar de sus diferentes proyectos. Este problema se intuye en la siguiente cita: “falla de mi memoria hace que escriba sin continuidad, que dé saltos, que me encuentre más a gusto con lo pequeño, que sea incapaz de hacer una obra grande, bien proyectada. Se me olvida lo anterior, atraído por la meta. Busco dejar una recta y sólo he conseguido fijar unos cuantos puntos” (Rodríguez Plaza 8), y esto se incrementa con la experiencia del exilio y aún más de los campos, con esa entrada de la indecibilidad.

El primero lo apunta en una de sus libretas en 1941, donde escribe: “1. No va más 2. Campo abierto 3. Campo de sangre 4. Campo cerrado 5. Campo francés 6. Cadahalso 34. 7. Campo cerrado” (Naharro-Calderón 1999, 246). Muestra así que Cadahalso 34, que se refiere a la barraca del campo C en que estuvo Aub en Vernet en 1940, sería un libro sobre los campos de Roland Garros y Vernet, los que había conocido hasta entonces (Naharro-Calderón 1999, 246).

Pero después de conocer el campo de Djelfa, Aub continúa con sus proyectos en torno al *Laberinto Mágico*. En su diario, el 29 de junio de 1942¹⁷⁷, escribe: “Mi

¹⁷⁷ En realidad lo apunta en la página de la agenda del 29 de junio de 1941, y así lo transcribe en sus diarios mecanografiados, pero por el contenido y la coincidencia de la tinta y trazos con otras entradas sobre Djelfa, sabemos que es del 42. Caja 1-3. Manuel Aznar en cambio lo data como de 1944, pero tras una consulta personal, admite que la fecha apuntada por él se debía a una deducción personal por la fecha

experiencia africana - publicado el Diario- hacerla presente en una novela. “Campo africano”. / Empezarla con la traición de Casado - uno que escapa en Alicante - Cartagena- Oran - Argel - Djelfa. / Su mujer. Las denuncias. Uxda. Casablanca” (Aub 1998b, 114).

De nuevo en la primera de las “Tres notas” de su prólogo a la primera edición de 1943 de *Campo Cerrado*¹⁷⁸, Aub decía que pretendía escribir cuatro partes más del *Laberinto: Campo abierto, Campo de sangre, Tierra de campos y Campo francés*.

Pero hay una anotación en la parte trasera de un listín de direcciones posterior que contiene un proyecto general que engloba todos estos, ya esbozado en México, y que habría integrado totalmente su experiencia de Francia, África y México en el *Laberinto*, dado que piensa en personajes que forman parte del mismo:

Historia de Alicante

Vicente habla por teléfono -de Valencia- a Asunción -en Madrid- diciéndole que se reunirán en Alicante. Viaje de ambos (Rodríguez Vega - Angel G)

El puerto. Los anarquistas

Los republicanos

Los comunistas

Campo de los Almendros

Albatera

Los muertos

Los heridos (Calderón - Asunción)

Historia de Francia

Pilar habla de Cuartero - Cuartero (R. Garros)

Remedios - Lola

Cifuentes (los de C. de S.)

Los campos (Argelés - Vernet)

Marsella

Historia de África

Las salidas de Alicante

Los del Vernet en Djelfa

América como medio de España

Historia de México

de la primera publicación de *Diario de Djelfa*, siendo más verificable nuestro criterio.

Juan Chabás y yo. La enemistad, su muerte.

Roces - Chuliá

La riqueza

España - Las cárceles (Caja 1-28).

Nuestra hipótesis es que nunca desechó estos proyectos, sino que la particularidad de la experiencia de los campos (en los términos que hemos visto en nuestro primer capítulo) no le permitió adaptarla a la forma novelesca que dio al resto de experiencias de la guerra y el exilio, por lo que de distanciamiento implica ese tipo de enunciación. Consideramos que se debe a esto porque hay una serie de declaraciones del autor que parecen indicar que ha dado por concluido su proyecto testimonial sobre los campos. El 16 de junio de 1961 le escribe a Medina Echevarría: “Quiero acabar ahora una novela de Alicante, ya es hora. Y un libro de cuentos *Historias de mala muerte* para terminar de una vez con el tema de los refugiados. Luego volveré a la continuación de *La calle*” (Legado 9-43). Y el 13 de mayo de 1966 escribía a Guillermo de Torre: “Acabo de terminar la última novela -que me salió larguísima- de *El Laberinto Mágico*, con lo que queda cerrado el ciclo de mis novelas y cuentos acerca de la guerra. Espero que en un par de años salgan, ilustrados, en tres tomos grandes, en *Ruedo Ibérico*” (Legado 14-39). Aunque en 1968 decía:

Aún ahora, al Laberinto le voy a añadir dos pequeñas cosas, para que... y una vez lo vea todo – es como el pintor que ve su cuadro terminado y aún toma la paleta y añade una pintilla amarilla, una verde-. La obra está terminada. (...) Me doy cuenta de que faltan enormidades de cosas (...) Entonces debo escribir algo, una cosa de una cuartilla y pico o dos cuartillas, una referencia aunque sea mucho más tardía (...) Quiero que sea un relato de la guerra y faltan muchísimos datos, no solamente de la guerra sino de la emigración, del principio de la emigración y del final” (Caja 13-19, 10-11).

Por lo tanto, parece ser que con ese *Campo de los Almendros* Aub da por concluido su proyecto testimonial¹⁷⁹, con lo que aunque en ningún sitio lo especifique,

¹⁷⁸ Este prólogo desapareció en las posteriores ediciones.

¹⁷⁹ Soldevila considera esta conclusión ya con la publicación de *Campo francés* en 1965, por comentarios que Aub le hace en carta del 14 de julio de 1964 (Legado 14-1).

interpretamos que se da cuenta de que el testimonio de los campos precisa de una representación muy distinta que el resto del *Laberinto*, de las novelas de la guerra y del exilio prolongado en México. Y de hecho Aub concluía la cita anterior diciendo: “No me costaría nada darle una unidad mucho mayor a la obra en general, es decir, dando los nombres de unos personajes que ya hubieran salido en los relatos anteriores, pero ¿para qué?, sería falso” (Caja 13-19, 11).

Esta es la clave de nuestra hipótesis, dado que entre las novelas del *Laberinto* sí que encontramos esta coherencia entre los personajes, y de forma muy incipiente en *Campo francés* y en *El limpiabotas del Padre Eterno*, pero en ninguno de los otros relatos del *Laberinto* se desarrollará ese plantel ficticio de personajes, como si Aub respetara la particularidad de esos testimonios concretos. *Campo francés* y *El limpiabotas del Padre Eterno* son justamente lo más cercano a un proyecto de testimonio general de los campos en Francia que Aub escribe, y *Campo francés*, de hecho, se incorpora como uno de los volúmenes centrales del *Laberinto*.

Esto nos hace descartar que el no realizar esas novelas de los campos fuera una cuestión de tiempo, a pesar de que el que sería el último campo, *Campo de los almendros*, lo publicara en 1968, y Aub muriera en 1972. En 1970 le decía a Lois Kemp que tenía “que terminar el libro de Buñuel, el libro sobre mi viaje a España en el 69-*La gallina ciega*- y varios más, sin contar las muchas comedias que he empezado. Pero no hay tiempo” (11). Pero poco después: “Hasta tengo todavía sin hacer una gran novela mexicana”¹⁸⁰ (Kemp 17), que era la última de ese listado de Historias o campos que hemos visto. Lo que no quita que Aub dijera en una ocasión sobre su experiencia en los campos y cárceles de Francia: “las notas y los recuerdos que acumulé necesitarían cien

¹⁸⁰ Cuyos borradores se encuentran en el “Archivo de Max Aub” del Colegio de México.

años de vida para resolverse en libros” (Caja 30-17, 5), lo que apunta también a la inabarcabilidad de la experiencia.

5.3.2. *Fragmentariedad e indecibilidad*

Como Pérez Bowie afirma en su estudio introductorio a *Manuscrito Cuervo*, podemos ver toda la obra de Aub sobre ese periodo como tanteos en busca de la mejor forma de enfrentarse a la indecibilidad de esa realidad (1999a, 18). Los diferentes textos son el resultado de sus dificultades para conseguir expresar el horror, para dar coherencia a algo que carece de lógica, y de “la quiebra de su confianza en un proyecto humanístico basado en la posibilidad de una convivencia entre los seres humanos presidida por la razón y la tolerancia” (Pérez Bowie 1999a, 13). Contrastan con la facilidad con que la experiencia de la guerra civil es plasmada en las novelas del *Laberinto*, tal vez por el contrapeso épico que aún le es posible emplear (Pérez Bowie 1999a, 18). La épica proporciona una pantalla protectora frente al horror de la realidad, debido a que mantiene una distancia frente a la memoria que presenta, se sitúa a otro nivel.

Por lo tanto, el testimonio literario de los campos se va a caracterizar por su fragmentariedad, siendo un ejemplo *Manuscrito Cuervo*, que, planteado como una monografía científica completa, no puede evitar la fragmentación (Pérez Bowie 1999a, 33). Es interesante en este sentido una descripción que aparece en este texto destacando la falta de carácter épico y heroico del mismo: “No hallarán aquí relación de batallas, luchas o sacrificios de los que cuentan sin acabar otros historiadores, sí sencillas notas acerca de particularidades vistas por el autor, que ni siquiera saca consecuencia”, a lo que le pone la siguiente nota: “Posiblemente por falta de tiempo: llegaba la primavera y tuvo que ir a empollar los huevos de su compañera” (Aub 1994, 204).

El esfuerzo testimonial de Aub en los primeros momentos se define porque los relatos van mostrando distintas escenas, pero en ningún momento dan una panorámica del campo, sino que por medio de alusiones parciales, y aspectos relacionados con la propia situación narrada, van recomponiendo el escenario y la situación marco, como si la inmersión en la experiencia, su naturaleza, no le permitiera la perspectiva necesaria para hacerse una idea global de la realidad del campo, al tiempo que se tuviera que apoyar en las reflexiones de sus compañeros para ir esbozando su testimonio.

En ese intento por aprehender el significado y el marco de la experiencia de los campos, en estos primeros momentos las historias que se narran se remontan a los aspectos positivos de la guerra de España y a los antecedentes de los campos, a las causas. En el caso de *Vernet, 1940*, de hecho, el detonante del relato es una pregunta que el narrador en primer grado hace a Enrique Serrano Piña: “-¿Y tú, por qué estás aquí?” (Aub 1994, 135). Vemos cómo estos testimonios responden a un esfuerzo por explicarse la situación, cómo la descripción de la realidad en los campos implica sus antecedentes, que son los que Luis Le Portiller explica también¹⁸¹.

En *Diario de Djelfa, Campo francés, Morir por cerrar los ojos, ¡Yo no invento nada!, Yo no invento nada, Manuscrito Cuervo y El limpiabotas del Padre Eterno*, sin embargo, va a ir entrando ya una descripción más detallada de las penalidades del campo, aunque incorporando igualmente el traslado al mismo. Estos textos, aunque presenten algunas pinceladas puntuales de España y la guerra, dedican la mayor parte del relato a la experiencia en los campos. De igual modo, *Campo francés, Morir por cerrar los ojos* y “Realidad del sueño” son los únicos que hablan de la experiencia en la Prefectura. Aub refleja también esos momentos de regreso a la prefectura en sus diarios:

¹⁸¹ Aunque en su caso, entra ya en la problemática en Francia al principio de la segunda guerra mundial y habla de la denominada “marcha de la muerte” hacia Vernet y de las brutalidades de los guardias a los presos ya en esos traslados a los campos.

“Quedo a disposición del inspector. La sala con veinte detenidos, o mejor, retenidos. El ruido del cerrojo. El largo banco que corre contra la pared” (Aub 1998b, 46). No podemos olvidar que en sus diarios Aub sigue paso a paso su experiencia, sin esas elecciones que realiza en sus testimonios literarios.

5.3.3. Evolución en la elección de contenidos

En este sentido nos parece muy significativa la evolución que sufren los contenidos de sus escritos. En los primeros testimonios literarios, como *Vernet, 1940* y *Una historia cualquiera*, la crudeza de la experiencia de los campos de concentración se muestra de forma más indirecta que en los siguientes escritos, en los que la misma va entrando de forma más directa y adquiriendo un papel más relevante en la historia. Según la fecha de escritura se distancia de los primeros compases del exilio, el tema de la guerra, que en un principio es nuclear, va desapareciendo, y la realidad en los campos mismos y las causas más cercanas que han llevado a los presos a ellos va adquiriendo más importancia.

Esta idea la queremos desarrollar en conexión con el bascular de sus escritos entre la literatura concentracionaria y la literatura del exilio concentracionario. El primer relato sobre los campos, *Vernet, 1940*, hace una presentación muy indirecta de la realidad del campo. Como hemos visto, el marco discursivo es el campo, pero los personajes hablan de la guerra, tema fundamental en los primeros momentos. Además, en este relato vemos también cómo la repetición de la presencia de los Pirineos refleja la nostalgia por la patria vecina (tema recurrente en su obra del exilio).

En *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos* aún encontraremos referencias a las hazañas de la guerra en las conversaciones entre los internos. También en *Yo no invento nada* e incluso en *Manuscrito Cuervo*, Jacobo incluye en su índice: “De lo que

hablan, de sus mitos” (Aub 1994, 182), que nos hace pensar en las rememoraciones de sus actuaciones en pro de la democracia, o esa referencia transversal en: “De los internacionales. De cómo aun hablando en lenguas distintas, todos cantan en español” ó “De las distintas maneras de perder las guerras” (182), aunque luego ninguno de estos temas se desarrolle, excepto en cierto modo el último, en el apartado “De las guerras” (218).

Estos relatos constituyen la vertiente de la literatura del exilio concentracionario. En ellos parece tener tanta fuerza el recuerdo de la guerra y de la España perdida como los sufrimientos en los campos. También en los primeros compases de *El limpiabotas del Padre Eterno*, cuando habla de los campos improvisados, todavía encontramos esta característica. Sin embargo, por medio de los recuerdos de Celestino Grajales, se elabora una importante evolución que muestra cómo el carácter concentracionario se ha apoderado en cierto modo del sentimiento de exilio. En cierto modo lo ha transformado, y si se mantiene es en un tono diferente, nostálgico, sobre la España de antes de la guerra, de su comida, de sus calles, de sus gentes:

Cada uno de nosotros se ve, se vuelve a ver, en la noche, a la claridad de esta ascua. Para el uno, fogata; para otro pira; para Sánchez, falla; para Rigoberto, tea; para mí, fuego viejo de la chimenea: allí, en Oviedo, con la tía Carmen y el tío Ramón (...) Duermo junto a Gregorio Aranda, estuquista madrileño; el paisanaje nos acerca. Solemos hablar de nuestros asuetos, nos vamos por el Manzanares a la Bombilla, a la Casa de Campo, a la Puerta de Hierro, a la cuesta de las Perdices.

Ya nadie habla de sus hazañas guerreras, caídas en el olvido que cavan el hambre y el frío, debieron cruzarse, de vuelta, con el recuerdo de nuestra adolescencia. Además, esa guerra que ahora se libra, prisioneros que somos sin haber caído en manos del enemigo, esa guerra nos tiene mudos acerca de nosotros mismos, sin la menor duda de que han de ganar los que consideramos los «nuestros», con la seguridad de que al día siguiente del triunfo regresaremos victoriosos a España... Nosotros y los de las Brigadas, que la tienen en la sangre (Aub 1994, 292-293).

En esta misma línea, más tarde Celestino Grajales apuntará: “La hojalata

ardiendo entre los dedos nos parece libertad, prisionera en nuestras manos, nos huele a tierra de España...” (297).

Esto se ve de igual modo en *Diario de Djelfa*, del que hablamos en este punto porque consideramos relevante la relación entre el momento en que se escribe y la evolución que se da de la experiencia de Vernet a la de Djelfa. Encontramos en su diario en verso cómo el recuerdo de España se alterna de forma marcada con la realidad del campo, pero, como acabamos de argumentar, ya no hablando de la guerra en sí, sino de lo que su desenlace ha conllevado, como en “Recuerdo de Barcelona en el tercer año de su muerte”. Ante todo es significativa la alusión reiterativa a España en un esfuerzo de redefinición. Vemos la marcada presencia del carácter de exilio en ese ver España en cada aspecto del nuevo lugar en que se encuentra, como en “Paisaje”, en el que compara lo que ve en Djelfa con España, y ese anhelo por regresar a su tierra, ese recuerdo constante de su lejanía y su situación con el franquismo unido al extremo cariño que se tiene por ella, como en “¿Dónde estás España?”, “Salmo CXXXVII”, “Plegaria a España” y “España, Prometeo”.

Esto conecta con un rasgo central de la literatura del exilio español que es que uno de sus temas principales es una España recordada, unida a todo un nuevo imaginario tamizado por la experiencia del exilio. Esa España de “segunda mano”, como la denomina Aub, creada de recuerdos y ensoñaciones (Rivera 34).

5.3.4. *Distancia y perspectiva*

Por lo tanto, veremos que según se distancie la escritura de sus obras de la experiencia misma, mayor facilidad encontrará el autor, o mayor entrada tendrá en los relatos, la imagen completa de los campos. El escritor tiene una visión más completa gracias a la separación del tiempo. En *Manuscrito Cuervo*, ayudado por su elección de

una enunciación irónica y desfamiliarizada, ofrece una reflexión más global, aunque todavía con problemas para abarcar la imagen completa de la experiencia, para apartarse de los detalles, como refleja el hecho de que, a pesar de que en su primer borrador sí se planteó hablar de Roland Garros, en última instancia se centre en Vernet: “12. De las dos fases de mi vida, mi aprendizaje. De la vida en cuevas. Acerca de un perro. Para lo que sirven los estadios. De como cuando los hombres llegan a cierto uso de razón los encierran. De cómo yo supongo que por tener ciertas cualidades he venido a tan alta distinción” (Caja 4-5).

Por lo tanto, entre aquellos relatos que Aub escribe en el campo y los que escribe cuando ya ha salido, la primera diferencia significativa es cómo amplía su perspectiva, transmite una imagen más completa. La distancia le permite aprehender los límites de su experiencia y profundizar en ella. En este sentido, mientras que en *Vernet, 1940* o *Una historia cualquiera* se desarrolla el relato de vida de un personaje y algunas situaciones concretas que el mismo destaca, ya a partir de *Diario de Djelfa* el narrador-testigo empieza a centrarse en diferentes rutinas del campo en los poemas. Su conjunto transmite una imagen del campo en forma de mosaico, siendo “Toda una Historia” el único intento de centrarse en distintas realidades: “b) Sitio” (Aub 1970a, 45), “c) Castigo” (45), “j) Campo especial” (54). En *Campo francés* tenemos las primeras descripciones del campo al completo, mientras que en *Morir por cerrar los ojos*, tal vez por las mayores limitaciones de cara a los decorados, tan solo se hacen referencias parciales al mismo. En *¡Yo no invento nada!* volvemos a un intento de describir la realidad al completo, con la descripción de distintas facetas del campo: El campo, El campo especial, El trabajo.... *Yo no invento nada* combina ambos modelos, pues se centra en el destino de su protagonista, pero a través del mismo esboza la realidad del campo. De nuevo en *El limpiabotas del Padre Eterno*, a través del hilo conductor del

Málaga, se va desvelando poco a poco la apariencia y las diferentes rutinas: las tiendas de campaña viejas y roídas, las alambradas, la enfermería, los barracones de trabajo, el amarillo desierto o la blanca nieve que lo envuelve todo; los malos tratos a los prisioneros por capricho de la rabia de Ortiz o Gravela según su humor, con cadenas o fusta; las prohibiciones: no entrar víveres para favorecer las ventas de la cantina (o tienda), el campo especial, Cafarelli...

Desde el punto de vista metodológico es interesante considerar el empleo de las analepsis en *Vernet, 1940* y *Una historia Cualquiera* frente a *¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada*. En los dos primeros estas narraciones del pasado son analepsis externas, en las que se habla de la realidad anterior al campo, fuera del mismo, mientras que en el segundo caso, aunque existe alguna analepsis externa concreta para hablarnos de las causas o antecedentes del internamiento de ciertos personajes, las más numerosas y relevantes son analepsis internas que nos hablan del campo mismo, de su realidad y su rutina. En el caso de *¡Yo no invento nada!*, que tomamos como ejemplo, en la primera parte encontramos una analepsis externa homodiegética completiva, pero muy concreta, en una sola frase: “Hace seis meses que el médico militar prohibió usar el agua del pozo” (Aub 1943b). Encontramos asimismo un fragmento narrativo temporalmente indefinido, pues nos dice que “Se venció la epidemia de tifoidea con solo quince muertos”, pero no especifica cuándo. Esta primera parte está plagada de analepsis muy concretas que se introducen en contestación a las preguntas del comandante a los internos, cuando está pasando lista en Cafarelli, de por qué están allí. Con estas analepsis el autor amplía la escena al pasado, da una visión de la situación en el campo tan completa como le es posible dentro de la brevedad del género en el que escribe. Analepsis que se introducen de formas muy distintas tratando de recrear la heterogeneidad de la propia experiencia. De acuerdo al estilo elíptico del autor, hay un

ejemplo interesante en el siguiente pasaje: “-¿Qué es esto? -pregunta el mandamás por las señales amarillas que desfiguran el rostro del detenido / -Su ayudante, mi comandante”. Se insinúa otra línea de la historia del campo, la de las palizas del ayudante a los presos. Con sutilidad similar encontramos una prolepsis cuando el comandante dice que al resto ya los verá otro día. Se nos amplía la escena a la rutina, a las futuras visitas del comandante a Cafarelli, y a situaciones similares a las que se acababan de describir. Crea un efecto de realidad al trabajar con el tiempo y presentar acontecimientos del pasado y del futuro que diseñan las rutinas del campo.

5.3.5. *Dolor y crudeza. Entrada de lo grotesco*

A su vez según van entrando las experiencias del campo en sus narraciones, aparece con ellas la crudeza y el dolor. Lo que en *Vernet, 1940* eran referencias a las alambradas, al encierro, a “un frío del demonio” (Aub 1994, 136), a limpiar las letrinas, caminar “un kilómetro hasta el río, con ochenta kilos de excrementos a cuestas (...) deshechos los hombros” (139), los fosos pestilentes, y los guardias, que “se aburren y hieden” (139) y les hacen limpiar mejor las tinas “si no quieres que te obligue a hacerlo con la lengua” (142), en *Una historia cualquiera* ya deja traslucir los efectos de la dureza del campo en los internos cuando se nos dice que Luis Le Portiller “ya no se podía arrastrar” (Aub 1994, 143) y él mismo dice luego: “no éramos sino harapos” (148-9). A través de su narración se va viendo el incremento de los malos tratos de los oficiales a los detenidos¹⁸², incluyendo finalmente una afirmación rotunda de lo que significa el relato: “De mil quinientos que habíamos salido de París, quedábamos treinta

¹⁸² “¡Como no os calléis enseguida, os fusilamos! Ya hemos despachado a cinco” (147), “lo cogieron entre dos guardias (...) Puntapié va, puntapié viene (...) Entonces lo cogieron por los sobacos y empezaron a meterle la cabeza en el agua, que corría muy alta, hasta los mismos márgenes (...) Entonces le pegaron un tiro” (148), “Le pegaron un tiro en las piernas. Luego lo remataron a culatazos. Oímos como se le rompían los huesos y la voz” (150).

y siete” (151), idea que ya apunta antes de empezar la descripción de la marcha.

En *Diario de Djelfa* la descripción de la realidad del campo no evita ya ningún detalle. El primer poema que se detiene en esa crudeza, “Los roedores de huesos”, y que se refiere a los internos, describe con espantosa desnudez el modo en que los presos, muertos de hambre, roían los huesos que se descomponían en los fosos de la basura: “(...) inmundos vertederos (...) carcavinan camellos (...) Mantas por todas vestiduras tuertas / los jamerdados, esqueleto en cueros, / uñas y dientes, únicos aperos, / acurrucados roen cales muertas. / (...) Pus, gusanos, yedras, / hieden pardos royendo sus entrañas. / Mordiendo sus carcomas, jugo en sañas, / de hombres a hienas, miserables, cejan (...)” (Aub 1970a, 23). En “Ya hiedes, Julián Castillo”, el narrador se detiene en el detalle de que “Un leve olor se desprende / y se mantiene flotando/ alrededor del ataúd: / lo mismo se hiede harto / que como tú muerto de hambre, / viejo revolucionario” (26). O en “Toda una historia” describe el estado de los internos en los siguientes términos: “Pus, destilan sus tetillas / cae el humor hasta el cóncavo / campo de eczemas y pústulas, / vano vientre de sarnoso” (52). Y la muerte del protagonista: “Manuel Vázquez González / descosido a balazos / en hilos de su sangre / fuese volando” (57). Va entrando así lo grotesco, como un intento de transmitir la vivencia en toda su dureza. En esta obra, de hecho, se van a esbozar ya todos los temas que se desarrollarán luego en *Yo no invento nada* y *El limpiabotas del Padre Eterno*, e incluso más. Y junto a la idea del dolor, aparece la referencia a las lágrimas (que sólo volverán a aparecer en *El limpiabotas del Padre Eterno*) en el poema “Ya hiedes Julián Castillo” y en el “Salmo CXXXVII”.

En *Campo francés* continúan apareciendo ciertos toques grotescos: “El perfil ciego de Neves (un portugués tuerto) que, visto desde este ángulo, da sensación de muerte con su ojo hundido” (Aub 1965a, 142), o en la escena en que María “se entrega

en contra de su voluntad” al sargento (302). Aub juega con la posibilidad de los primeros planos para destacar algunas acciones, como las cabezas de los internos rapadas y ensangrentadas. En *Morir por cerrar los ojos* encontramos temas y estrategias similares aprovechándose de la escenificación, como observamos en el siguiente ejemplo: “En la extrema derecha un internado se agarra de la alambrada y permanece de pie, la mirada perdida hacia el público” (Aub 1944a, 210).

¡Yo no invento nada! continúa en esta línea, deteniéndose en la crudeza, en los detalles de la evolución de los internos en el campo: “Juan Acevedo no contesta, se abre de brazos y enseña su pecho arado por los costillares, carcomido de mugre. No lo obedece la lengua (...) por lo trizado aparecen los huesos y las hinchazones de la depauperación”, “el perro (...) olfatea la carne ya podrida”, “balbucea el herido, mientras restriega la sangre con su muñeca”(Aub 1943b), “Casanada, la mirada ida, se come sus excrementos” (Aub 1943c). Y la crueldad de los oficiales con ellos: “Y de un golpe seco le parte los labios al lastimero, rompiendo dientes” (Aub 1943b), “el hombre de la boina a fustazo limpio les hacía adelantar”, “al pasar frente a mí me sacudió un fustazo en la cara; rompiéronseme las gafas” (Aub 1943c), “le tienen en la cárcel hasta el viernes siguiente, así hasta que se muera” (Aub 1943d).

Yo no invento nada en este sentido es muy similar al relato anterior, pues prácticamente repite las mismas realidades, excepto el hecho de que por primera vez se nos describe la muerte del protagonista¹⁸³ y su sufrimiento, frente a la actitud despiadada de los oficiales: “Cada día entraba a verle Gravela. Le miraba, le escupía y se iba a emborrachar. El día en que Yubischek murió, apareció por el campo silbando alegremente, como si le hubieran quitado un peso de encima. / Al pasar lista nos dijo: -

¹⁸³ La versión de *Sala de Espera* de *Una historia cualquiera* también incluía la muerte de Luis Le Portiller, aunque sólo decía: “Se murió a los pocos días, de cualquier manera. De su entierro ya hablaré otro día” (Aub 1948b, 16), y Aub en su publicación definitiva lo elimina. Igualmente vemos morir a los internos en *Diario de Djelfa*, pero sin el detenimiento que encontramos en este caso.

Supongo que no olvidareis lo que le ha sucedido al cochino pequeñarra ése” (Aub 1994, 329).

Manuscrito Cuervo ya no nos muestra la crueldad cara a cara, sino la reflexión sobre sus causas y lo que la rodea. Más que esas escenas concretas del dolor, del morir poco a poco y la crueldad que rodea la situación, persigue afectar de forma más profunda desarrollando la falta de lógica de las actuaciones, deteniéndose en la sinrazón de tantos sufrimientos, que se trabaja a través de la ironía y el absurdo en una red continua¹⁸⁴. Sin embargo, sí destaca cómo en ocasiones da entrada a lo grotesco, como en el episodio de las duchas: “Con ellos fueron los mancos, y era cosa de verlos lavarse los muñones. /Todo ello en medio de un vaho apestoso. El uno, pasando un trapo deshilachado a otro: / -Frota. / Aquelarre. Éste con una cicatriz, aquél con dos. Sacóse el cojo de la 46 uno de sus ojos, y lo mira, y se ríe él solo de su gracia” (Aub 1994, 193-194).

Por último, no podemos dejar de apuntar que la escritura de *Manuscrito Cuervo* se convierte para Aub en un ejercicio de resistencia, como ocurrirá con *Diario de Djelfa*. En algunas de sus anotaciones juega con la dureza de lo que ocurre a su alrededor pensando cómo lo entendería Jacobo, cómo lo trivializaría, y de ese modo el propio testigo víctima se protege y aleja de lo insoportable. Es interesante en este sentido la corrección que hace Aub entre la versión de *Sala de Espera* y la definitiva cuando pone: “Hablar cuerdamente, corvinamente” (Aub 1999a, 57), ese cuerdamente desaparece después, pero ahí nos hace pensar en esa necesidad de trivializar su propia percepción de lo que le rodeaba, para no perder la cordura.

¹⁸⁴ En este sentido queremos recordar una cita de Robert Antelme en que hace hincapié en que la experiencia en los campos de concentración no tenía por qué transmitir un horror gigantesco: “*Je rapporte ici ce que j'ai vécu. L'horreur n'y est pas gigantesque. Il n'y avait à Gandersheim ni chambre à gaz, ni crématoire. L'horreur y est obscurité, manque absolu de repères, solitude, oppression incessante, anéantissement lent*” (Pipet 27).

Sin embargo en *El limpiabotas del Padre Eterno* se describe con cruda claridad, apoyado además en la intensidad de infligir esos sufrimientos a un ser inocente, desvalido y lleno de buena voluntad como el *Málaga*. Nada más llegar al campo, aún vemos al *Málaga* tal como es: “feliz en la playa de Argelès. Aquello está lleno de gente y al *Málaga* le gusta la compañía, cuanta más mejor” (Aub 1994, 272). “Se les acerca el *Málaga* con una concha rosada en la mano, la cara partida a la altura de la boca con la más abierta de sus sonrisas: / -¿Está bonita, no?/ -¿Y tú como estás?-le pregunta verde Rodríguez. / -¿Yo? Contento./ -¿Habla en serio?/ -Déjalo. ¿No ves que está ido?” (275). Pero pronto la situación evoluciona: “Un senegalés le ha pegado una paliza de órdago al *Málaga*. Ignoro la razón de la vapuleada; no ha sabido explicármela (...) se va triste a recorrer la playa. Ya no es el mismo de hace tres o cuatro días. Las palizas le han dolido horrores” (278). Más adelante conoce a Rocío, una niña que por su corta edad tiene una inocencia similar a la del *Málaga*, y con ella vuelve a recuperar su alegría. Pero la narración va a sesgar con crudeza esta relación cuando un guardia senegalés viola a la niña, y la trasladan a la mañana siguiente (aunque no por motivo de la violación), quedando el *Málaga* solo y malherido, al haber intentado defenderla. “Ya no se ofrecía a servir, quería dádivas por nada” (282). Después: “Dio con su esqueleto maltrecho en Gurs; luego le trasladaron a Vernet d’Ariège. Allí empezó a perderse por completo. Luego lo llevaron al África, a las marchas del Sahara” (283). Allí “El *Málaga* se come sus excrementos” (300); “ahora, con la delgadez extrema del hambre la cara se le había alargado tanto que siempre parecía estar de perfil; el cuello de pollo desplumado, los hombros hundidos, el pecho dando relieve a las tristes costillas (. . .) El ombligo salido y, desde allí, harapos cayendo sobre residuos de alpargatas. El *Málaga*, el *Madriles*, Dorca, Casanada, Vázquez, todos ellos despojo” (305). Sin embargo, un día:

el *Málaga* encontró, al tropezar, una muñeca. Es mucho decir, lo fue de trapo y lanas, ahora deshecho y deshilachadas. Pero había sido una muñeca y el

Málaga vio transformada de nuevo su vida: cuidó de ella mucho más que de sí mismo –lo que es decir poco-, la acariciaba, la escondía; de noche, tumbado hacia la tierra, le hablaba, la besaba. No tenía nombre, ni su amor tampoco, como no fuese maternal, materialmente maternal. / »La descubrió Ortiz (...) La cogió entre dos dedos como si fuese una rata muerta, la enseñó a todos y antes de insultar ferozmente al pobre de espíritu (...) »El *Málaga* no contestó: al pobre le corrían lágrimas entre escurrajos de suciedad (1994, 310).

Y una vez más la muerte del protagonista, lenta, describiendo sus pensamientos, dejando entrar la crítica y el dolor:

El mal ajeno no cabe en su corto majín; el *Málaga* siente que la cabeza le da vueltas buscando la razón de sus penas. «¿Qué he hecho para que me castiguen?» Por algo tenía que ser. No hay nada porque sí (...)

-Il sourit encore, ce cochon... -decía Gravela a Ahmed, sin ver que a éste, de pie, un paso atrás, le asomaban lágrimas en los ojos.

Era un hilo y sonreía, no le cabía más que la sonrisa. Horrendo de delgado, con los ojos abiertos, brillantes y salidos como birlas, las mejillas hundidas, abría su cajón a los pies del Padre Eterno (315).

5.3.6. Configuración de la intensidad de la experiencia

Según avanza el recorrido de su memoria, encontramos un esfuerzo del escritor por hacer más explícita la injusticia y la violencia en su esfuerzo por transmitir la intensidad y amplitud de la experiencia.

En la versión para *Sala de Espera* de *Una historia cualquiera*, a diferencia del primer manuscrito del texto, el autor, después de decir “nos metieron en un campo”, añade: “Pero no como este. Era un campo de verdad, el campo de las vacas” (Aub 1948b, 12) como queriendo remarcar el sentimiento animalizado y deshumanizado que dicha experiencia conllevó para ellos. Y en esta misma línea, en la versión del mismo texto para *Cuentos Ciertos*, el autor aún añade: “El campo de los borregos y de las vacas” (Aub 1994, 146). Un ejemplo muy similar es cuando en *Sala de Espera* se especifica que estuvieron “en el **corral** de una alquería grande” (Aub 1948b, 13), mientras que en el manuscrito tan solo dice que era una “alquería grande” (Caja 9-1, 4),

lo que es un rasgo más de elaboración del texto por parte del autor al tratar de darle mayor fuerza al trato de los presos como si fueran animales.

Respecto a *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos* es relevante observar que de uno a otro la crudeza se incrementa en una serie de elementos: la actitud de los policías e inspectores en la detención del protagonista y en los primeros compases en la prefectura; la relación del triángulo Juan-Julio-María, pues mientras en *Campo francés* María muestra un amor incondicional por su marido y la relación entre ambos se construye como algo romántico, en *Morir por cerrar los ojos* se hace hincapié en el amor truncado entre María y su cuñado Juan. Por otro lado, mientras que en el texto cinematográfico Julio evoluciona y pasa de su no-intervencionismo a una actitud comprometida, en el teatral se mantiene en su hipocresía.

Si pasamos a la transición de “Campo de Djelfa, Argelia”, a *¡Yo no invento nada!* y a *Yo no invento nada* encontramos numerosos ejemplos. En un fragmento que emplea *¡Yo no invento nada!* de “Campo de Djelfa, Argelia”, vemos un ejemplo interesante en cómo se trata de detallar más la narración, tratando de recrear esa imagen que cada vez está menos reciente en el recuerdo del narrador y su crudeza. Mientras que en el texto testimonial escribe “Encadenados de dos en dos, fuimos entrando en la bodega del Sidi-Aicha atracado en Port-Vendrés” (Aub 1942c, 475), en el literario pone: “Fuimos entrando en la bodega del Sidi-Aicha encadenados de dos en dos. Del vagón del ferrocarril a **la entraña hedionda**¹⁸⁵ del vapor, anduvimos seis metros anonadados por la luz restallante de la lechada de los moros (...) Nos mareaba un intenso olor de cuadra” (Aub 1943c). Y aún va un poco más allá en la incorporación de este pasaje en *Yo no invento nada*: “Del vagón del ferrocarril a las entrañas hediondas del vapor anduvimos seis metros, **ciegos**, anonadados por la luz estallante de la lechada de los

¹⁸⁵ Con la negrita señalamos las diferencias fundamentales.

muros (...) Aquellas entrañas de hierro rezumaban olor de caballos” (Aub 1994, 321). Y un poco más adelante, lo que en “Campo de Djelfa, Argelia” es “No veíamos más que el relucir de las bayonetas de la infantería de marina, de guardia en lo alto de la escalera” (Aub 1942c, 541), lo refuerza en *¡Yo no invento nada!*: “**Desde nuestra cueva** no veíamos más que el relucir de las bayonetas de los infantes de marina sobre el cielo oscurecido” (Aub 1943c), que se mantendrá igual en *Yo no invento nada*. Igualmente algo después en “Campo de Djelfa, Argelia”: “Llegamos a los tres días a Argel, maravilla malva del amanecer. Nos encerraron en un viejo bastión, **nos dieron bien de comer**” (Aub 1942c, 1), mientras que en *¡Yo no invento nada!* se suprime: “A los tres días llegamos a Argel; nos encerraron en un viejo bastión. Cárcel sin ventanillas ni Soraidas” (Aub 1943c), y en *Yo no invento nada* se intensifica: “Tres días tardamos en llegar a Argel; nos encerraron en un viejo bastión, **cárcel, ¡ay!**, sin ventanillas ni Zoraidas” (Aub 1994, 321). Incluso en casos que ya transmiten una intensa crudeza: “Los hombres están cubiertos de harapos, comidos por la sarna y los piojos –millones y millones de piojos-.” (Aub 1942c, 4), en el texto literario se refuerza del siguiente modo: “Los hombres están cubiertos de harapos, comidos por la sarna y los piojos; yo he visto morir hombres roídos por los parásitos, pura costra y pústulas, vencidos por la desgana” (Aub 1943c). Este fragmento no aparece en *Yo no invento nada*.

Otro ejemplo muy interesante en la presentación que se hace del comandante del campo, que en *¡Yo no invento nada!* aparece como “Frente a las filas un hombre, boina calada, ancha capa, gritaba” mientras que en *Yo no invento nada* es: “Envuelto en una capa se nos presentó el monstruo. Odre de vino arrebatado de odio, a ojos cerrados, cerraba contra nosotros queriéndonos tallar vivos. / Nos escupió en la cara, ladrándonos” (Aub 1994, 321). Otro ejemplo que muestra claramente cómo el autor incorpora pinceladas que transmitan al lector el ambiente y lo duro de la situación sin

dejar lugar a la duda: En la primera versión publicada de *¡Yo no invento nada!* escribe: “-Mi comandante, estoy comido de piojos. /-¿Piojos? Mejor. Así cogerás el tifus y se acabó. Esto te enseñará a robar palos para quemarlos. ¡Como si no costaran nada!” (Aub 1943b). Mientras que esta escena en *Yo no invento nada* pasa a ser: “-Mi comandante, estoy **comido, comido** de piojos. / -¿Piojos? Mejor, así cogerás el tifus y se acabó. **Carroña**. Esto te enseñará a robar palos para quemarlos. Como si no costaran nada” (Aub 1994, 327).

También en *Manuscrito Cuervo*, como Pérez Bowie observa en su estudio (1999a, 40), las transformaciones que Aub realiza entre la versión de *Sala de Espera* y la definitiva de *Cuentos Ciertos*, suelen perseguir un incremento de la crueldad y la sinrazón que trata de testimoniar. Encontramos continuamente pinceladas muy significativas, que van de añadir fragmentos con nuevas situaciones o modificar otras ya presentes. En el primer sentido vemos la ampliación de su descripción de las duchas, introduciendo el relato de cómo los internos se tienen que duchar al son de la voz de mando de los oficiales (Aub 1999a, 75). En el segundo sentido, un ejemplo es cómo cambia el final del apartado “De la muda y de las fronteras”, que en *Sala de Espera* acaba: “Los dos italianos están un poco enfadados con la democracia, pero ya se les pasará” (107n), mientras que la versión definitiva se endurece: “Mis italianos estaban furiosos; se les pasó: los fusilaron, tan pronto como pasaron la frontera” (107). Por otro lado también aparecen comentarios añadidos o explicaciones, como cuando al hablar de los externos, en la versión definitiva añade: “es decir, de una casta inferior que mandan a sus superiores, los internados” (69), lo que entra en el campo de la crítica.

En *El limpiabotas del Padre Eterno* encontramos un ejemplo significativo cuando en *¡Yo no invento nada!* escribe: “Julián Castillo tiene sesenta años y de tan delgado, da miedo” (Aub 1943a), mientras que en la versión definitiva pasa a: “Julián

Castillo es otra cosa, también anda por los sesenta, pero tan delgado que hasta a los esqueletos empavorece” (Aub 1994, 299). Y poco después: “Cuando le apercibía el comandante gritaba”, pasa a “si lo apercibe el comandante, se desgañita:” (299).

En este sentido es interesante la elaboración que encontramos en *Una historia cualquiera* y *El limpiabotas del Padre Eterno* de una estructura en la que la crudeza y la atmósfera de ahogo y de prisión va *in crescendo*, en el primero por medio de la incursión en el ambiente de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y la presencia después de un cargamento de obuses en los vagones en que se transporta a los prisioneros a Vernet, y en el segundo por medio de la descripción detallada por parte del narrador heterodiegético del calor irrespirable que asola el campo según se acerca el final:

Calor, moscas, tierra desnuda, pelada; lomeríos calvos, vegetación rala, lomas bajas, tristes; cielo gris, pálido de calor. (...) Lomas secas y sol a plomo. Si en la madrugada se atreve algún verde el calor lo destroza en horas. El sol rompe, rasga, ahoga, pesadísima valva, atufando el aire. El calor tiene color: cárdeno oscuro. Pesa el sol a través de las nubes, un calor ciego, pesa el aire muerto. No se mueve una hoja de los cinco árboles, ni una. Peso de todo el aire muerto en cada palmo de tierra seca, toda la tierra es lona sucia, loma interminable, todo se ahoga, escondido ahogo, afán desesperado de un soplo de aire verdadero. Todo falso, falsas las nubes, falso el viento, todo falso menos el peso del ahogo; hasta el sudor muere nonato. Todo brilla muerto (Aub 1994, 310-311).

En conclusión, pensamos que al escribir los primeros manuscritos en la situación misma o poco después de los hechos, la redacción directa de la experiencia le parecía al autor suficiente para transmitir su magnitud, mientras que tras una segunda lectura, los hechos por sí mismos en el papel no reflejaban lo que él recordaba haber vivido. Como muchos autores testigos de grandes injusticias han afirmado, muy a menudo la realidad a secas puede decepcionar, puede parecer al lector desde su tranquila existencia que tampoco es para tanto, y ese convencimiento provoca las puntualizaciones que

acabamos de ver. Hay una interesante referencia metanarrativa a este recurso en el relato *El cementerio de Djelfa*, el más distanciado cronológicamente respecto a los hechos que escribió el autor. En él el narrador de la carta le cuenta a su destinatario cómo se han profanado los huesos de los españoles que murieron en Djelfa y con ellos su memoria, y al final del relato, un narrador heterodiegético hace una intrusión en la narración y afirma: “(La verdad fue algo distinta (...)) Por lo visto le dio vergüenza escribirlo con tanta sencillez. Los hombres siempre dan vueltas a las cosas)” (Aub 1994, 338).

Pero en el sentido contrario, también vemos que a veces sus anotaciones espontáneas en los campos reflejan un odio o una frustración que después Aub pule en sus relatos¹⁸⁶. En *Manuscrito Cuervo* hay diferentes muestras. Por ejemplo, en la primera versión que encontramos, sin titular, de lo que luego aparecería como “De la división de los hombres” (Aub 1994, 189), Aub escribía: “Los externos son personajes amorfos y que no obedecen a más leyes que la selección natural” (Caja 6-15), lo que luego se suprime. O la supresión del siguiente fragmento que aparecía en la sección “De sus dioses” en *Sala de Espera*: “A la Burocracia la manda un viejo chocho, llamado el mariscal” (Aub 1999a, 69). Esta tendencia responde a un intento de controlar el apasionamiento o posible radicalismo producto del sufrimiento y que puede interferir en la credibilidad del testimonio.

5.3.7. Barreras frente al horror

Junto a la crudeza que entra en sus relatos, queremos hablar de diferentes estrategias que se ponen en funcionamiento como pantalla contra el horror, como es el caso del humor negro o ironía. Según evoluciona la entrada del dolor y la crudeza, se

¹⁸⁶ Esto lo observamos también en la selección que se hace para la publicación de *Diario de Djelfa*, pues hay poemas muy duros que permanecen inéditos.

intensifica la presencia del humor. El escritor siempre busca el distanciamiento necesario frente al horror que presenta, romper la tensión o el dolor excesivo. Pero a su vez, a menudo la entrada de la ironía va a conllevar la búsqueda de una crítica de la situación que se presenta, como veremos más adelante al hablar de la entrada de juicios de valor en su testimonio.

Otra barrera que encontramos en sus testimonios son los recuerdos positivos. En *Vernet, 1940* el recuerdo de las hazañas de la guerra sirve de contrapeso del dolor por medio de una pantalla épica. El recuerdo de tiempos más felices como protección, incorporando en la historia intradiegetica ciertos toques de orgullo al tiempo que humor. Es la idea de Juan en *Morir por cerrar los ojos* cuando dice: “la guerra de España, un sueño...el campo, una pesadilla” (Aub 1968, 494).

En *Diario de Djelfa*, una forma de protegerse contra ese horror por parte del sujeto-histórico testigo, al igual que veremos en *El limpiabotas del Padre Eterno*, es posicionarse detrás de la mirada de los internos más “perdidos”, los del campo especial, e incorporar sus reacciones ante la situación, como vemos en “In Memoriam”: “Dice «el Madriles» verduoso: «Este tío la ha espichado»” (Aub 1970a, 25). Otra vía de escape es la escritura de ciertos poemas más introspectivos o escapistas, como aquellos que dedica a sus hijas. Por otro lado, esta obra en su conjunto, se convierte para Aub en un ejercicio de resistencia: “les debo quizá la vida porque al parirlas cobraba fuerza para resistir al día siguiente” (7), por lo que hablar incluso de lo más duro sin rodeos podía ayudarlo a quitarse las imágenes de encima. Encontramos también ejemplos de una ironía preñada de dolor en casos como “Elegía a un jugador de dominó” cuando dice: “(Bajo la nieve blanca, / la tierra negra, / donde se apuntan tantos.) / Mundo, revés del juego” (40).

En *Campo francés*, junto a una ironía que a menudo implica crítica, se ofrece también un humor más trivial que va rompiendo la tensión: “JULIO ¿Y usted por qué

está aquí? / JOVEN Por imbécil” (Aub 1965a, 137). O un ejemplo más significativo: “JULIO / (...) Yo ganaba mi vida honradamente. Me miraba al espejo –al afeitarme- con cierta complacencia (...) Ahora no necesito espejo [se refiere para saber quien es] / HEINZ / Si lo necesitaras, ibas aviado” (277).

En sus testimonios del tercer grupo, la ironía como recurso de protección será muy puntual. Encontrando tan solo un ejemplo en el primero de 1942: “he tenido el honor de ir al campo especial más de una vez” (Aub 1942b, 3), y algunos otros en *Yo no invento nada*, pero una vez más por medio de la voz del otro: “Del calor al frío, pasando por el hoyo, como dijo un chistoso” (Aub 1994, 322).

Podemos concluir en este punto que en estos textos cercanos a la experiencia el autor restringe mucho el empleo del humor como distanciamiento del horror, y recurre a otras estrategias. La ironía aparece en los mismos pero como forma de crítica, como veremos más adelante. Sin embargo, en los siguientes textos, va entrando de forma muy significativa.

Debemos subrayar a continuación el intenso trabajo de distanciamiento que se trabaja en *Manuscrito Cuervo*. La sencillez aparente de este relato oculta una profunda complejidad fruto de ese proceso de distanciamiento. El primero que podemos considerar es que parodia un género metaliterario (como la monografía antropológica o filológica) (Soldevila 1998), lo que refuerza presentando el relato como un libro con una portada en la que está dibujado Jacobo. El autor ha puesto en marcha toda una serie de mecanismos narratológicos y de género que van superponiendo distintos niveles y perspectivas. Para crear ese marco el autor emplea lo que acertadamente define Pérez Bowie como la multiplicación de los circuitos comunicativos (1999a, 24-28). En este relato encontramos un primer nivel de la enunciación con un autor implícito como emisor del conjunto de los discursos que componen el texto, y luego otros tres niveles

entrelazados en la construcción de la historia que son las voces que construyen ese discurso narrativo: el editor J. R. Bululú, narrador en primer grado, extradiegético pero que declara que, aunque no aparezca en la historia de Jacobo como personaje, forma parte de los internos de los que el cuervo habla; el traductor, Abén Máximo Albarrón, el cual sí es extradiegético y heterodiegético, pues hace comentarios y reflexiona en sus notas sobre la historia, pero está fuera de la misma; y en última instancia Jacobo, un narrador homodiegético, pues es testigo de las realidades que narra, y por lo tanto intradiegético respecto al narrador-editor, pues este nos habla de cómo Jacobo forma parte de la diégesis y se pasea entre los internos en los bordes de sus tinetas o volando entre los barracones. Vemos pues cómo la voz narrativa juega un papel primordial en ese trabajo de distanciamiento, y a través de la misma se crea una ilusión ambigua de credibilidad y burla, siendo fundamental además el carácter desfamiliarizado de la mirada y la enunciación de Jacobo.

Así pues, por medio del recurso del manuscrito encontrado, unido al hecho de que el autor original es un cuervo, se logra un distanciamiento que permite al autor adoptar una perspectiva similar a la del árbol de *Enero sin nombre*. Coincidimos con Ignacio Soldevila en que esta utilización de los recursos clásicos de la fábula (dar a animales o vegetales conciencia y lenguaje comunicativos humanizados) es no tanto un desesperado intento por ponerse en la posición del imposible observador objetivo, cuanto una demostración de su imposibilidad (en *Enero sin nombre*) o de su absurdidad (en *Manuscrito Cuervo*) (1998; Pérez Bowie 1999b, 214).

Es determinante en este distanciamiento el tono ligeramente pedante, o cuando menos, de superioridad, de falta de modestia, que por un lado da autoridad y por otro provoca cierta ironía. Parte de la fuerza de la ironía es esa continua mezcolanza entre un lenguaje erudito y serio frente a las afirmaciones que se hacen. Y de hecho algunas de

las variaciones entre la versión de *Sala de Espera* y la definitiva tratan de delinear mejor este lenguaje. Por ejemplo, el resultado final de “Los guardias vigilan constantemente los alrededores y disparan sin aviso previo contra quien quiera salir o entrar sin permiso expreso” (Aub 1994, 188), era en un comienzo “salir o entrar de extranjis” (Pérez Bowie 1999a, 63).

En este texto la ironía distancia el dolor en todo momento. Cuando entra el horror con fuerza, enseguida aparece el humor para curar la herida. Después del pasaje del aquelarre de las duchas que hemos citado anteriormente, Jacobo continua: “Esas delgadas piernas, esos vientres caídos, esas nalgas chupadas... Ahora comprendo por qué los hombres se visten. No hay mal que por bien no venga: dígolo por mí, todavía no repuesto del asco” (Aub 1994, 194). E igualmente en el párrafo que sigue: “Marchitos, lacios, sarmentosos, tal como olivos o troncos muertos, con sólo el pellejo y los huesos, tizones; secos como palos, untándose de una sustancia viscosa llamada jabón, cuya espuma blanca viene a parda y negruzca; mohosos, orinados, cubiertos de máculas” (194), comenta con ironía: “¡Qué guarrería!” (194).

Igual que en el relato anterior, en *El limpiabotas del Padre Eterno* la aparición del humor es constante, contrarrestando y equilibrando cada descripción del dolor. Por ejemplo, para cerrar una reflexión de Ruiz sobre la sinrazón de los internamientos en Francia, escribe: “-¿Cómo está? / -¿Quién, Dios o el Málaga? / -El Málaga, carota” (Aub 1994, 313). Estos ejemplos a menudo son introducidos por los más desfavorecidos: “El Asturias habla poco, pero bien; ayer por la mañana, al salir del *marabú*, miró la tierra que nos rodea, pelada, sucia, infinita, y determinó tajante: / - Estamos en el culo del mundo” (1994, 293). Y de hecho son anotaciones reales de Aub en sus libretas de los comentarios de los internos a los que se atribuyen. En una entrada del 7 de junio de 1941 [1942] pone: “Estamos aquí en el culo del mundo (Asturias)”

(Aub 1941)¹⁸⁷. O en medio de la escalofriante descripción del *Málaga*, de su “pecho dando relieve a las tristes costillas- esqueleto de barca”, añade: “«lo que más me gusta del pollo es la barca», como me confesó el *Madriles* mirándole, antes de diñarla” (Aub 1994, 305).

Esto nos lleva a considerar que en la propia situación el humor era un arma de los testigos: “total hora y media de «calefacción central»; la llamábamos así porque estaba el triste artefacto –con su larga trompa de elefante- en el justo centro del tinglado” (304). E igualmente en las intervenciones de otros personajes, a medida que empeoran las condiciones de vida: “Con nosotros, en nuestro agradable agujero –el “Papalace” vecino del “Ritz” de Cuartero y E.P (...)” (276).

En conclusión, la obra de Aub presenta esa autocensura contra el horror a través de muy diferentes estrategias, que van desde el contrapeso de la épica hablando de la Guerra Civil, el humor o el distanciamiento enunciativo, pero no para enmascarar esa dureza, sino como contrapeso, como estrategia de acercamiento, al ser un sujeto-histórico testigo que lo ha vivido muy de cerca. Precisamente por esta razón las estrategias discursivas a través de las que el autor transmite su testimonio responden a menudo a un esfuerzo por superar la indecibilidad de la experiencia.

5.3.8. *La vivencia del tiempo*¹⁸⁸

5.3.8.1. Percepción fenomenológica

En este sentido queremos hablar de cómo se elabora la naturaleza de la experiencia por medio del tratamiento del tiempo. Para ello queremos recurrir a la

¹⁸⁷ Otro ejemplo del Asturias: “Hay una nevada como una vaca” (Aub 1994, 303). En la entrada de los diarios mecanografiados del 1 de junio de 1941[1942], apunta entre otras cosas: “ «Hace una nevada como una vaca» / Las cigüeñas sobre el campo (...)” (Aub 1941).

¹⁸⁸ Nos referimos en este punto a la experiencia concentracionaria del tiempo. Por esta razón, *Manuscrito Cuervo*, el posicionamiento de Jacobo como espectador analista de la realidad del campo conlleva un tratamiento del tiempo que no permite sacar conclusiones a este respecto, ya que emplea un presente

tradición concentracionaria, que se aleja de la concepción cronológica del tiempo, y entra en una dimensión fenomenológica¹⁸⁹.

En *Vernet, 1940*, el narrador mide el tiempo según su función de limpiar las letrinas, pero sin que desaparezca la conciencia del tiempo cronológico, como sí ocurrirá en casos en que la experiencia concentracionaria se ha soportado por más tiempo o es más extrema. Esto seguirá desarrollándose en *Diario de Djelfa*, donde el tiempo se mide en diferentes poemas en torno al hambre y los castigos¹⁹⁰, y se une a la idea de rutina, de repetición¹⁹¹. En *Campo francés* encontramos respecto a esta percepción fenomenológica una referencia muy significativa en el modo en que especifica el momento de las escenas al principio de las mismas, y que siempre es “DÍA” o “NOCHE”, pero en un momento determinado al hablar de la experiencia dentro del campo pone “EL PASEO” (Aub 1965a, 287).

En “Campo de Djelfa, Argelia” aparece de nuevo esa percepción de la experiencia temporal unida a la actividad del campo: “Mañana y noche los trabajadores que salen en cuadrillas, custodiados por moros, bayoneta calada, son registrados” (Aub 1942c, 6), y a su vez rutinaria: “¡cuántas veces en la enfermería he tenido que dejar de inscribir enfermos (...) morados los dedos! (...) Y en las tiendas ¡cuántas veces! dormido en el suelo, me he despertado cubierto por ella” (6). Este tono se mantendrá en *¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada*: “Ya salen los hombres, en cuadrillas, a su trabajo no retribuido, ya nos metemos otra vez en las tiendas a montar alpargatas, a coser

neutro en esa imitación de tratado científico. Del mismo modo no se pueden analizar *Realidad del Sueño* y *El cementerio de Djelfa* al no narrar la experiencia dentro del campo.

¹⁸⁹ Tomamos esta terminología de Ricoeur, entendiendo que en el campo el tiempo se mide por las experiencias: se une a determinadas rutinas (trabajo, comidas) desligadas de la concepción cronológica.

¹⁹⁰ En el poema “Ya lo dice el refrán...”, el punto de referencia para el paso del tiempo es el hambre. Abre el poema el siguiente estribillo: “contra el hambre, alambrada, noche y día”, cerrándolo del siguiente modo: “Y mañana, compañero, mañana será otro día” (Aub 1970a, 33). Y de forma parecida se asocia el tiempo a los castigos en el poema “Toda una historia”: “Enero, febrero, marzo / un castigo encadena otro (...) Pasa mayo, pasa junio: Un castigo trae otro” (52).

¹⁹¹ Vemos alusiones en las expresiones: “muerte de otro refugiado” (Aub 1970a, 26), “allá va otro desgraciado” (27).

serones, a hilar tomiza” (Aub 1943d), así como lo acostumbrados que están todos a la escena de los sábados de Godman¹⁹².

En *El limpiabotas del Padre Eterno* la percepción del tiempo según las actividades de los internos es más clara: “A la hora del paseo” (Aub 1994, 299), “la hora del regreso” (302). Y a su vez, esa sensación de rutina: “Ya los forman otra vez y otra vez –frente a todos- les pasan lista” (285), “como es sábado” (295), “no falla ninguna semana”, “los domingos” (300).

5.3.8.1.1. Edad de la experiencia

Otro aspecto relacionado con la experiencia del tiempo en la guerra y en los campos es la sustitución del envejecimiento por el paso del tiempo por el de los efectos de la experiencia en los individuos. Encontramos ejemplos en *Diario de Djelfa*: “-Eh, tú. ¿Cuántos años tienes? / -¿Yo? Veintiocho (...) / con aspecto de hombre viejo” (Aub 1970a, 52-53), y en *El limpiabotas del Padre Eterno*: “-Los más viejos somos más viejos -dictamina Faura- porque tenemos más recuerdos. / -Entonces no cuentan para nada los años.../ -Tú lo has dicho, chaval: yo me he vuelto viejo estos últimos tres años, antes había vivido cincuenta que para mí no contaban... (Aub 1994, 291). Y el *Asturias* dice: “-Mírame, a los treinta y cuatro años y viejo” (293). Este tema rodeaba a Aub en los campos, y de hecho en una de sus primeras libretas apunta: “El chico de 18 años que aparenta más” (Caja 6-1), o “Mírame a los 31 años y viejo (Asturias)” (Caja 7-2).

¹⁹² Otros ejemplos: “Hace tres meses que dormimos vestidos: que antes que salga el sol tocará el pito el sargento moro llamándonos a pasar lista y habrá que levantarse, abrir la falda de la tienda, más recia, más dura que si fuese aluminio, y aguantar firmes, en la avenida central, la llegada del ayudante. A veces, según sus hígados, llegará el tal a caballo y empujándole sobre las filas se divertirá a latigazos. Otras pasará de largo dejándonos en posición de firmes más de media hora (...)” (Aub 1943d), pasaje que se repetirá en *El limpiabotas del Padre Eterno*.

5.3.8.2. Indeterminación

A su vez está relacionado con esta experiencia la determinación o indeterminación temporal, que no podemos tratar en *Vernet, 1940* porque en él la diegesis no explora la realidad del campo, como ya hemos visto. La indeterminación empieza a aparecer en *Una historia cualquiera* con la descripción de la “marcha de la muerte” hacia Vernet. El narrador reconoce que pierde la noción del tiempo en referencia a cuantos días estuvieron andando, y luego, especifica de forma significativa: “Eso fue el 25 de julio. Me acuerdo bien porque allí había un calendario” (Aub 1994, 149), como justificando esta determinación temporal. Sin embargo, en este relato, no se trata propiamente de la experiencia del campo, y la indeterminación no es más que incipiente, pues encontramos coordenadas temporales mixtas: “hasta el miércoles por la noche. ¿Por qué recuerdo que era miércoles?” (146), “de madrugada”, “A las doce”, “A la tarde -mejor dicho a la noche-” (147), “Estuvimos cinco días y cinco noches sin que se abriera la puerta” (150), entre otros.

Esta indeterminación unida a la experiencia del campo termina de desarrollarse en algunos de sus poemas de *Diario de Djelfa*, al que le aporta unas características concretas el que se trate de un diario, escrito día a día en el campo, sin conocer el futuro, sin saber si se saldrá o no. En “In Memoriam” vemos la afirmación contundente de Aub que dice: “no cuenta el tiempo” (Aub 1970a, 25). Es interesante observar también cómo en el poema “Tres años” se presenta la experiencia de los campos como un todo: “Tres años de noche, tres años de campos, / tres años de Francos” (34)¹⁹³. Igualmente se trabaja el sentimiento de que nada acaba, de que no se ve el final de la experiencia: “Ya hiedes Julián Castillo, pero nada ha terminado” (28). Esta es una preocupación que aparece en las anotaciones de su libreta en Djelfa: “ «¡Tanto mañana

¹⁹³ Esta idea de los tres años como una experiencia global aparece en otros textos, como en *El limpiabotas del Padre Eterno*: “El Málaga sabía que no había que contestar. Lo aprendió al cabo de tres

y nunca ser mañana!» (Lope)”, sobre lo que escribe incluso un poema, cuya primera versión está en la Caja 4-9 y que publica en *Diario de Djelfa* con pequeñas modificaciones como “Al son de Lope” (Aub 1970a, 90). En él trabaja la percepción del tiempo como un todo: “Mañana no es futuro, es enseguida; / mañana es casi ahora, y hora ida / tan sólo nos separa un sueño vano, / que mañana se toca con la mano. / Duerme, duerme, mañana será todo, / que tú eres tú y mañana es un apodo” (90).

En *Campo francés* la indeterminación y la determinación se alternan en el contraste entre las continuas referencias a los acontecimientos históricos y sus fechas como marco en el que se desarrollan las historias individuales que hacen avanzar la acción, pero la falta de concreción temporal sobre el desarrollo de la acción en el campo mismo, sobre la que sólo se especifica si es “DÍA” o “NOCHE”. Además, también aparece aquí en boca de los personajes ese no saber lo que depara el futuro: “PINTO (a Radvany) / Lo malo es no saber cuánto tiempo va uno a estar aquí. Si fuera por un mes, dos, tres, un año, podría uno contar. Contar ¿me entiende? Y siempre sería un consuelo. Pero así... pendiente del capricho de no se sabe quien...” (Aub 1965a, 143).

En *Morir por cerrar los ojos* encontramos una evolución. Llama la atención la repetición de la fecha y el año en que ocurren los acontecimientos, tanto en las acotaciones como en los diálogos mismos¹⁹⁴. Esto es antes de entrar en los campos. Aún en Roland Garros vemos la siguiente anotación: “JULIO ¿Estamos a cinco, no? / PINTO Sí, cinco de junio de 1940” (Aub 1968, 140). Y en la primera acotación que habla de Vernet: “10 de julio de 1940” (544), pero ya en la experiencia que se desarrolla en Vernet la concreción temporal se ha borrado: “ACOMPañANTE ¿En qué fecha llegaron ustedes aquí? PROFESOR ¿En qué fecha? No lo sé. Perdóneme, amigo mío,

años” (Aub 1994, 255).

¹⁹⁴ En la acotación del Primer Acto: “Las siete y media de la mañana del 10 de mayo de 1940, en París” (13), en el Cuadro Segundo insiste: “Parece mentira que estemos en 1940” (Aub 1968, 503), y de nuevo abre el Cuadro Primero del Segundo Acto con una acotación que dice: “16 de junio de 1940” (534).

pero si fuera una fecha referente al Imperio Romano, o a la Edad Media, ya se la diría a usted enseguida, pero...” (222). No hay referencias temporales sobre la vida en el campo, sino que se desarrolla la acción en presente.

En los textos que se centran de forma más clara en la experiencia en el campo esta falta de conciencia temporal aumenta. Queremos detenernos en el caso de *¡Yo no invento nada!*, en el que según tengamos analepsis exteriores¹⁹⁵, sobre la guerra y los antecedentes a los internamientos en campos de concentración, o analepsis dentro de la evolución de los propios acontecimientos en el campo, la determinación temporal varía. Así como cuando introducía narraciones sobre la guerra, en *Vernet, 1940*, veíamos una cronología clara dentro de las narraciones, e igualmente en *Una historia cualquiera* al hablar de la guerra del 98, también en este relato, en esa segunda parte en la que el narrador retrocede para narrar su llegada al campo, aparecen referencias cronológicas más concretas: “Salimos de Port Vendrés al anochecer”, “A los tres días llegamos a Argel”, “a la mañana siguiente”, “Dieciséis horas en tren, noche cerrada, treinta horas sin comer”, “primeros de noviembre”. En cambio, cuando el narrador sujeto-histórico entra de lleno en la rutina del campo, esa cronología se borra, su memoria cambia de parámetros y crea una idea de rutina, con ciertas referencias temporales claras, como “Hace seis meses”, “hace ocho días”, “Seis meses antes”, pero sin la conciencia clara de la diferenciación del día a día. Además, cuando se habla de cosas ocurridas en el pasado, éste es indeterminado: parecen referirse a un pasado cercano, pero no especifican parámetros temporales concretos.

La indeterminación se incrementa en *Yo no invento nada* con el empleo de referencias indeterminadas como “Una noche” (Aub 1994, 317), “aquel día”, “un día” (320), así como marcas de duda respecto a la experiencia temporal: “Pasaron diez o

¹⁹⁵ Narración de acontecimientos pasados anteriores a la diegesis sobre la experiencia en el campo.

doce días” (323). Sin embargo, se percibe una mayor conciencia temporal cuando habla del traslado de Vernet a Djelfa, con la distancia que el mismo conlleva respecto a la experiencia dentro de los propios campos: “Tres días tardamos en llegar a Argel” (321), “Noche cerrada, treinta horas sin comer” (321), siendo significativo que aún así se borran algunas especificaciones temporales que aparecían en *¡Yo no invento nada!* manteniéndose aquellos referidos a la experiencia de antes de entrar en el campo, o al poco tiempo de llegar: “De cien murieron seis a los ocho días de llegar” (322). También encontramos seguridad y concreción al hablar de circunstancias concretas o hechos significativos: “Hace seis meses que el médico militar ha prohibido usar el agua del pozo” (324). A su vez vemos cómo los oficiales, ajenos a la presión de la experiencia concentracionaria, sí mantienen perfecta conciencia de la situación temporal: “-Usted lo mandó. / -¿Cuándo?/ -Hace ocho días” (325) o “Quédate aquí una semana más a ver si refrescas la memoria” (326).

En *El limpiabotas del Padre Eterno* hay que distinguir en relación a este aspecto entre los narradores intradieгéticos homodieгéticos y las intervenciones de los personajes en los diálogos, y el narrador heterodieгético, dado que por su condición especial de situarse fuera de la diegesis, la experiencia del campo no se reflejará del mismo modo en su discurso, aunque al realizar su narración desde la focalización del *Málaga* refleja algunos rasgos de la indeterminación temporal: “Ahora en el fuerte Cafarelli cumplía veinte años, sin saberlo” (Aub 1994, 256), mientras que otras veces mantiene la distancia: “Hacía media hora” (287), “Un viernes en la noche”, “veinte horas de recorrido” (289), “Lo sacaron a los ocho días”, “Al mes, con la primavera” (290). En referencia a los narradores intradieгéticos vemos una evolución de la experiencia desde este punto de vista, aunque hay que señalar que en este relato no es tan clara como en otros relatos, siendo nuestra hipótesis que tal vez se deba a que los

testigos que nos narran la experiencia en esta ocasión, aunque hablen de la figura del *Málaga*, son testigos privilegiados, en los que la experiencia del campo no tiene una influencia tan intensa. Así, algunas de las cartas de Juanito Gil desde Argelés incluso están fechadas, al tiempo que muestran claras marcas temporales, incluso con referencias al futuro: “te lo escribí anteayer”, “la semana próxima” (277). Y durante todo el relato aparecen marcas como: “hace seis meses”, “Este mes de mayo de 1942” (300), “se inaugurará el 14 de julio” (301), “a las cinco de la tarde” (303). En este sentido es interesante mencionar cómo muchas veces la determinación va de la mano de los castigos, en esa subordinación a la experiencia de la que ya hemos hablado. Pero aún así en la narración sobre las experiencias en Djelfa encontramos ciertos rasgos de indeterminación: “Nos quedamos horas sin hablar”, “en la noche” (292). Aparece además en este relato la idea de un mañana indeterminado: “-Tú, pega –le dice Marcet a Ortiz, en el campo especial-, pero mañana, te escondas donde te escondas, te brearemos...” (293).

5.3.8.3. Parámetros temporales de narración

Por otro lado es interesante mencionar que en ese esfuerzo por acercar su narración al máximo a la experiencia, ya en este relato los parámetros temporales que se escogen son estrechos, y concretos y se identifican con el día, lo que denota esa intención de presentar la situación en tanto detalle como sea posible.

En *Vernet, 1940* la experiencia del texto que se transmite es la de un día, con lo que se presenta el devenir de las acciones en el campo, por medio de una escena, en la que, según la terminología de Genette, el tiempo de la narración es el tiempo de la escritura o de la lectura, el equivalente del tiempo que se tarda en contar o leer, de forma que parece que Aub trate de acercar el tiempo narrado al tiempo de la narración,

para que el lector se sienta más cercano o perciba de forma más auténtica la experiencia que se le presenta.

En *Una historia cualquiera*, encontramos significativo que cuando habla de los hechos en Cuba los narra de seis meses en seis meses, siempre siguiendo una cronología muy clara: “Salimos el 10 de mayo, a las ocho y media” (Aub 1994, 146), “Eso fue el 25 de julio” (149), y otros como “hace seis meses” (143), “A los seis meses” (repetida tres veces en la página 144), “Pasé allí cinco años” (145). Pero cuando entra ya en los últimos seis meses anteriores al presente en el campo, los de la Francia de 1940, se cambian los parámetros temporales y pasa a describir los hechos paso a paso, momento a momento, día a día.

En *¡Yo no invento nada!* hay una tensión entre la búsqueda de unos parámetros de narración estrechos, a ser posible el día a día, frente a la pérdida de la noción del tiempo. Seguimos viendo en *Yo no invento nada* ese intento de acercar los parámetros temporales al día, a la rutina: “Gravela, el hombre de la capa, venía cada día con la determinación de acabar con él” (Aub 1994, 322), y “Cada día entraba a verle Gravela” (329).

Los parámetros temporales que adopta *El limpiabotas del Padre Eterno* también hay que entenderlos en relación con la experiencia del tiempo en el campo. En cierto modo se busca describir los días, la rutina del campo en detalle, pero el trabajo de la memoria hace que no se especifique de forma clara y estructurada el paso del tiempo, y se den saltos de una situación significativa a otra. Intenta plasmar unos parámetros temporales tan próximos como sea posible a la unidad diaria: “ayer por la mañana”, “al día siguiente”, “cada tarde” (Aub 1994, 282), “casi todo el día” (283), “se pasa el día” (289).

5.3.9. Experimentación discursiva

Pero junto a estos rasgos de sus diegesis y temáticas como reflejo de su enfrentamiento a la indecibilidad de la experiencia, no podemos olvidar la lucha contra la misma a través de la experimentación discursiva. Como hemos visto, en esa creencia de la incapacidad de las palabras para transmitir la dimensión real de la experiencia (como vimos en su poema “Poética para Djelfa”) Aub se apoya en el diálogo y las imágenes como forma de transgredir la distancia del lenguaje. Así, hemos visto cómo sus primeros textos se apoyan en el diálogo para seguir luego con la poesía, que él considera el discurso más cercano a la realidad. Inmediatamente después pasa al cine, en *Campo francés*. Todavía en *Morir por Cerrar los Ojos*, teatro, en el prólogo incidirá en esa mayor idoneidad del cine para dicho tema. Pero descontento con estas formas, a priori más transparentes, desarrollará su discurso aplicando todas estas estrategias combinadas en textos más complejos como *Yo no invento nada*, *Manuscrito Cuervo* y *El limpiabotas del Padre Eterno*.

5.3.9.1. La voz del otro y el plural colectivo

Dentro de este marco, concretando a un nivel inferior los mecanismos que el autor pone en marcha frente a la indecibilidad de la experiencia, queremos desarrollar una idea relacionada con los rasgos que hemos visto al hablar del distanciamiento de la autobiografía. En muchos de los relatos sobre los campos, Aub se apoya para la enunciación de su testimonio en la narración de otras personas o en el empleo de la primera persona del plural para hablar de su propia experiencia. Esta opción, como decía Pipet en relación al empleo de la primera persona del plural en lugar de la del singular por algunos supervivientes de los campos nazis, puede denotar la necesidad de sentir el apoyo de la comunidad a la hora de hablar de dicha experiencia. Del mismo

modo podemos interpretar la estructura dialógica que hemos descrito en su testimonio en tanto facilitadora de la expresión de realidades traumáticas.

Esto lo vemos en todos los relatos escritos en los campos y terminados antes de 1948 como *Vernet, 1940*, a través de Enrique Serrano, *Una historia cualquiera*, con Luis Le Portiller, *Historia de Vidal*, con Vidal, o *Un traidor*, con Luis González Merino. Y del mismo modo en *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos* en el apoyo de los numerosos personajes que van sacando adelante la narración por medio de sus intervenciones, en *El limpiabotas del Padre Eterno* con la entrada de la voz de Juanito Gil y Celestino Grajales, además del apoyo en el diálogo.

5.3.9.1.1. Una experiencia colectiva

No obstante hemos de mencionar aquí el debate que se daba en el exilio en la revista *España Peregrina* o el libro *Senderos* de María Zambrano sobre cómo el testimonio del exilio no es algo individual sino colectivo. Se trata de un *nosotros* (Ugarte 1991, 62). Podemos interpretar en este sentido las variaciones de *Una historia Cualquiera* entre el manuscrito original y su primera publicación en 1948, en un cambio que realiza Aub de “Me dio una sed de muerte” a “Nos dio a todos una sed de muerte”, dado que en este caso el que habla es Le Portiller, y la variación parece responder a ese intento de crear una imagen de colectividad. O en el ejemplo significativo del modo en que empieza su testimonio no literario del 15 de octubre de 1942: “En nombre de José Jiménez Figueras, Abelardo Martínez Salas, Amador González Iglesias, Luis Abellán Quesada, Tomás del Val Paredes, José Oliver Salas, José Esteve Viudo, Gilberto Ariño Xuela, Dionisio Lloveras Roca, Eleuterio Martínez, Joaquín Piconell, Enrique Vilanova, Rogelio Acuña Estevo, José España Heredia, Joaquín Satué García, Angel López Abad, Enrique Llovet Llovería, Julián Castillo, muertos y enterrados en Djelfa en los siete

meses que estuve allí, y en nombre de los demás hombres que allá quedan todavía, salud” (Aub 1942b, 585). La narración que sigue la elabora Aub en primera persona del plural, y tan solo introduce la primera persona del singular para enfatizar la autoridad de lo que dice, en ocasiones concretas, remarcando su carácter testimonial, en tanto que es algo que el escritor ha vivido y ha visto.

Aub dijo una vez: “Escribo no para los demás, sino porque soy los demás. Queda mejor dicho impersonalmente: Escribe uno no para los demás sino porque es los demás” (Rodríguez Plza 59).

5.3.9.2. La autoridad de los que no volvieron

Pero, ¿qué testimonios escoge para complementar y apoyar el suyo? Es interesante en esa elección la tensión entre una búsqueda de apoyo para superar la indecibilidad y de un testimonio representativo y con autoridad según la idea de la tradición concentracionaria¹⁹⁶ de que el auténtico testimonio es el de aquellos que no volvieron para testimoniar, ya que los que tomaron notas y regresaron para contarlo son en realidad la excepción, los privilegiados (Agamben 33-34). Es significativa en este sentido su anotación en una libreta de los campos: “Me hubiera gustado saber mucho más de lo que sé. Y tener memoria; para recordar bien mis amigos muertos y no andando dando vueltas alrededor de mí mismo (...)” (Caja 6-9).

La mayoría de sus obras hablan de la experiencia de aquellos que han muerto en los campos: *Una historia cualquiera*¹⁹⁷, *Yo no invento nada*, *Campo francés*, *Morir por Cerrar los Ojos*, *El limpiabotas del Padre Eterno*, más algunos poemas de *Djelfa*, como el dedicado a Julián Castillo, el poema a un jugador de ajedrez, o “*Toda una historia*”, centrada fundamentalmente en Manuel Vázquez González. Incluso el narrador del

¹⁹⁶ Concretamente de Primo Levi y Elie Wiesel.

¹⁹⁷ En el caso de Enrique Serrano Piña, en *Vernet, 1940*, no se especifica.

cementerio de Djelfa, que es un español que estuvo internado en Djelfa y se quedó a vivir allí al salir del campo, será fusilado por causa de otra guerra. Es significativo además como en *Manuscrito Cuervo*, en el que el traductor ha estado en Vernet y ha salido, y del resto de los prisioneros no se especifica nada, Jacobo insiste: “graduarse en un campo de concentración no es tan fácil. Es uno de los centros culturales de mayor nombre y, quien ha pasado por él, tiene asegurado su porvenir. Los franceses lo crearon en 1939, para mayor y mejor aprovechamiento de españoles” (Aub 1994, 187).

Aub se erige en la voz del testigo imposible y de esa forma justifica su obra testimonial. Además de los protagonistas, el escritor subraya dentro de los relatos los personajes que correrán la misma suerte. Por ejemplo, cuando aparece Julián Castillo en *El limpiabotas del Padre Eterno*, apunta: “El viejo rezonga: -Llegará la nuestra. / La de los demás, no la suya” (Aub 1994, 299).

Queremos destacar en relación con este tema una cita muy reveladora de *El limpiabotas del Padre Eterno*: “-(...)¿Por qué hacen eso con nosotros? [pregunta el Málaga a Juanito Gil refiriéndose a las palizas que reciben] / »El plural me ha retorcido el estómago porque acaban de llamarme, fui al mando y me dijeron que podía disponer lo que quisiera” (Aub 1994, 278)¹⁹⁸. Y de nuevo en *El limpiabotas del Padre Eterno* encontramos una referencia interesante a la diferente experiencia del Málaga y de los demás: “Sin duda, pronto iría a dar al calabozo sin saber por qué, ni cómo. Sin remedio. Porque las cosas eran así, siempre rodadas. Los demás, no, ¿cómo se las arreglaban?”(255). Su diferente condición como testigo parece reconocerla Aub incluso con las fotografías que incluye en *Diario de Djelfa*, mostrando el contraste entre su foto, con cazadora de aviador de cuero forrada de borrego, jersey de cuello alto, pantalones y

¹⁹⁸ Las comillas inversas aparecen en la cita original para indicar el comienzo de la voz de Juanito Gil.

botas, y otras fotografías de los “especialistas”¹⁹⁹ cubiertos de harapos (Aub 1970a, 64-65).

5.3.9.2.1. Interpretación de la experiencia

5.3.9.2.1.1. Laberinto sin salida

Por otro lado, este aspecto nos lleva a reflexionar sobre el sentido que Aub quiere dar a su experiencia a través de estos testimonios. Si nos fijamos, ninguno de sus personajes sale del *Laberinto* concentracionario²⁰⁰, significado que el autor dio de hecho a su Laberinto global por medio del relato *El remate*, en el que el protagonista muere en el túnel que une Cerbère con Port-Bou, por el que salió el éxodo español para no regresar. Los protagonistas de las obras de los campos hablan del futuro, de cuando salgan del campo, pero no salen de ellos: *Vernet, 1940*: “Alguna vez se tiene que acabar” (Aub 1994, 135), “Algún día acabará esto” (137); *Una historia cualquiera*: “Saldré del campo y volveré a pintar. Conmigo no pueden” (143); En *Diario de Djelfa*, en “Elegía a un jugador de dominó”: “Pero un día dominarás, / Manuel Gutiérrez Santos, / de allá de por Buitrago...” (Aub 1970a, 42); En *Campo francés*: “EL MAÑO / Ya vendrá la nuestra” (Aub 1965a, 269); En *Yo no invento Nada*: “-¿Usted cree que el mar se hizo suelo firme bajo los pies de Cristo, no? / El teniente le miró entre dos luces y contestó provocador: / -Sí. / -Entonces, ¿por qué no he de creer que vendrán tiempos mejores?” (Aub 1994, 320). Sin embargo, el eco que queda al leer sus testimonios es el de uno de sus textos testimoniales: “Pero de Djelfa no sale nadie. Salí por casualidad” (Aub 1942b, 3). Nadie sale de los campos, nadie sale del *Laberinto*.

¹⁹⁹ Así define Aub en sus anotaciones de los campos a los reclusos en el campo especial: “Los especialistas / El Madriles (el Rubro) / El Málaga / Díaz (Médico) / El comandante de 4 Vientos / Roca, el boxeador / El Valencia (Caja 1-3).

²⁰⁰ O muere en el campo o queda atrapado por su recuerdo.

5.3.9.2.1.2. Mundo aparte

En este sentido, otro aspecto temático es la separación entre la experiencia del campo y la vida anterior, la fisura que se crea en las identidades de los internos, como vemos en el poema de *Diario de Djelfa* “Toda una historia”: “Todos hablan en pasado: / -¿Tú qué eras? -¿Yo? Yo era checo” (Aub 1970a, 55). El presente se percibe ya como pasado, pensando tanto en el futuro como en el momento mismo. En una de sus libretas Aub escribió: “Tengo el futuro lleno de recuerdos”(Caja 7-18). Es interesante la evolución de esta idea en *Campo francés*, que aunque esté escrito después habla de una experiencia anterior, por lo que vemos una tensión entre el momento en que se escriben y la experiencia que describen. Así pues, en *Campo francés* encontramos una concepción del tiempo que contrasta en cierta forma con *Diario de Djelfa*, ya que en sus primeros compases vemos el reflejo de la esperanza, el sentimiento de conexión con el mundo exterior, con la experiencia previa, con su vida fuera del campo: “WEISSMAN: / Tengo una tienda en el faubourg du Temple / WEINDAL / ¿Qué vendía? / WEISSMAN / ¿Cómo vendía? *Vendo* quincalla” (Aub 1965a, 136). Pero según avanza la narración evoluciona ese sentimiento de mundo aparte, de aislamiento, de desligarse de lo que queda fuera: “LESLAU / Estudio -estudié- el origen de las palabras” (254), “LESLAU / Si supiera que Ana está sola, estaría tranquilo. / JULIO / ¿No le quería? / LESLAU / Empleó el tiempo justo” (256). O en esa mezcla entre crisis de identidad y reflejo de los cambios históricos: “LESLAU / Es que además, soy austríaco. (Pausa) Era “ (257). O un poco más adelante JULIO “Esta es toda mi vida. Esa fue” (264). En cierto modo se trata de la idea que más adelante resume uno de los personajes: “VAGABUNDO / La vida nos ha olvidado” (265).

5.3.9.3. La repetición

Las repeticiones constituyen otra de las estrategias del testimonio de Aub para enfrentarse a la indecibilidad de la experiencia, basándonos en la idea de Pipet de que a veces la necesidad de narrar un mismo acontecimiento desde diferentes perspectivas es reflejo de la dificultad que el testigo encuentra para transmitirlos. No obstante, queremos matizar que no sólo se trata de indecibilidad en tanto dificultades para enfrentarse a la experiencia y conseguir enunciarla, sino también lograr transmitirla en toda su peculiaridad.

5.3.9.3.1. Repetición de un tema en diferentes relatos

Un tema central en el testimonio sobre Djelfa es el del **frío**, que está presente en la mayoría de sus poemas de *Diario de Djelfa*, de sus testimonios no literarios sobre este campo y en los relatos que hablan del mismo: *¡Yo no invento nada!*, *Yo no invento nada* y *El limpiabotas del Padre Eterno*, ya sea de forma específica y elaborada o haciendo referencia a la nieve o al hielo. El frío se presenta como causa de muerte, tanto de forma referida como directa: “-¿De qué ha muerto?, pregunta / -Del hambre y las heladas” (Aub 1970a, 99). Pero la idea que se reitera no es el frío por sí mismo, aunque transmitir su intensidad es uno de los objetivos de la enunciación, sino unido a la falta de protección de los internos frente a esa agresión climática. En la mayoría de los textos, por lo tanto, se insiste en cómo ese frío se une a que los presos tienen como únicas vestiduras harapos y “no hay casetas, no hay mantas, no hay nada” (Aub 1942b, 1). Y las estufas de la enfermería, “todas vacías” (Aub 1942c, 6). Esto va unido también a la prohibición de hacer fuego en el campo a pesar del frío extremo que tenían que soportar, a modo de crítica que acompaña al tema del frío, y a su vez otro de los temas

que se repiten en sus textos²⁰¹. Es significativo cómo van cambiando las estrategias empleadas para transmitir la experiencia, la intensidad inexpresable del frío al que se refiere. Así, recurre a la alusión inapelable al termómetro y a otros datos empíricos: “El termómetro refleja ya más de diez bajo cero” (Aub 1970a, 24), “20° bajo cero” (Aub 1942b), “-15°” (Aub 1942c), “temperaturas de más de diez grados” (Aub 1943g).

Pero pareciéndole aún insuficiente, explora la plasmación de su vivencia personal con puntualizaciones como: “y el huracán multiplica / el frío, por el de cientos” (“In Memoriam”, Aub 1970a, 24). Aún descontento, vuelve a tratar de expresar su intensidad en el mismo poema: “A las tres de la mañana / viene la muerte llamando. / Ninguno la ve venir / - de lo frío a lo segado / no cabe el hilo más fino / que va de un grado a otro grado- / y al azar deja uno muerto: / más sin poder enfriarlo” (25)²⁰². En los testimonios literarios posteriores sigue trabajando la idea del frío, y en *¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada* se convierte en un tema articulador presente en todo momento. Cada escena hace hincapié en la presencia e intensidad del frío y en la falta de medios para combatirlo.

El tema seguirá presente en *El limpiabotas del Padre Eterno* en el que el frío y el hambre caracterizan la experiencia de los campos: “Ya nadie habla de sus hazañas guerreras, caídas en el olvido que cavan el hambre y el frío” (Aub 1994, 292).

Del mismo modo que el frío es fundamental la idea del **hambre**, y de hecho se presenta, como acabamos de ver, como la causa principal de mortandad. Estos testimonios tratan de reflejar hasta qué punto el hambre es extrema, siendo un ejemplo

²⁰¹ En sus testimonios sin intenciones literarias se refiere a esta prohibición, y ya en el de Marzo de 1943 insiste: “de todos los tormentos ninguno como la prohibición de encender fuego, con temperaturas de más de 10 grados bajo cero, traspillados, en los huesos y, la mayoría, sin más que una manta hecha jirones” (Aub 1943g, 72). Lo vemos claramente en *Diario de Djelfa* en “In Memoriam” cuando describe: “Por el campo, en carne viva, / cuatro moros y un Sargento / buscan hogueras por tiendas: / “Está prohibido hacer fuego, / ¡que la leña es del Estado! / y es más que los prisioneros” (Aub 1970a, 24) y de nuevo en “Otro Eco”: “Prohibido hacer fuego. / Las estrellas son de hielo” (38).

muy claro la anécdota de “los roedores de huesos”²⁰³ de la que ya hemos hablado, o en cómo los del campo especial, el Málaga y Casanada, se comen sus excrementos²⁰⁴. En *Manuscrito Cuervo* se muestra de forma irónica la importancia del tema en el apartado “De la comida”:

El hombre es el más materialista de los animales. El comer su principal ocupación: no le importa tanto lo que come, sino lo que comerá; su norte, lo que reverencia, le pasma, embelesa y arroba: lo primordial. Es para lo único de que son capaces de ponerse de acuerdo anarquistas, belgas, suizos, húngaros, comunistas, altos y bajos, rubios y morenos, alemanes y franceses, españoles, ladrones y gentes honradas (Aub 1994, 201).

También es vertebral el tema de la falta de lógica y la **sinrazón** del internamiento de estas personas por parte de la Administración francesa. En todos los testimonios vamos a encontrar esta referencia, siendo a veces el tema central, como veremos por ejemplo en *Una historia cualquiera*, en *¡Yo no invento nada!* y en *Yo no invento nada*, en los que se reitera el siguiente ejemplo: “-¿Por qué estás aquí? / -Usted debe saberlo. Yo, no” (Aub 1994, 287). También es primordial en *Manuscrito Cuervo* y en *El limpiabotas del Padre Eterno*. Este tema de la sinrazón de la situación de los internos plaga las intervenciones del *Málaga* y se convierte en tema de discusión entre otros personajes:

La gente se puede morir -dice Ruiz (...)-. Todos nosotros, más o menos, hemos hecho la guerra y hemos visto morir a la gente. Sabemos lo que son las balas, los obuses, las bombas y las trincheras, como las del 14, Regás. Todos hemos tenido miedo, como no dejarán de tenerlo los millones de soldados que pelean ahora un poco por todo el mundo. No se muere más que una vez, por más vueltas que le des. Punto y basta. Pero esta idiotez de aquí, este morir de inanición, esa podredumbre, ¿por qué? ¿Qué razón hay? ¿Por qué nos tienen así? (Aub 1994, 313).

²⁰² O en “Toda una historia” recurriendo a expresarlo de un forma más directa al tiempo que apoyándose en una imagen: “Revuelto de aguanieve / el frío llega a tanto que en el cielo sin cuervos / el viento está croando” (Aub 1970a, 46).

²⁰³ Desarrollada en su testimonio de marzo de 1943 y en *Diario de Djelfa* (Aub 1970a, 23).

²⁰⁴ Aparece esta idea en *Diario de Djelfa* (Aub 1970a, 55), en su primer testimonio sin intenciones literarias (Aub 1942b, 586), y en el *limpiabotas del Padre Eterno*.

E incluso es el hilo conductor de la escena final, e incorpora literalmente la cita mencionada de *¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada*.

Otro tema presente en todos sus testimonios es la actitud de los oficiales. A parte de algunos ejemplos que ya hemos visto, una idea que aparece en *Una historia cualquiera*, *Campo francés*, *Morir por cerrar los ojos* y en su testimonio sin intenciones literarias “Campo de Djelfa, Argelia”, es la siguiente:

-¡Como no os calléis en seguida, os fusilamos! Ya hemos despachado a cinco. (. . .) Fusilados como perros. Es lo único que merecéis. Nuestros soldados están luchando. Mueren por vuestra culpa; los alemanes están destripando a nuestras mujeres y tenéis el descaro de pedir comida. ¡Estaría bueno! Al primero que proteste: ¡como a un perro! ¿Me entendéis? ¿Hablo claro? ¡Como a un perro! (Aub 1994, 147).

Pero por otro lado, también creemos que por medio de estas repeticiones de los hechos que le marcaron de forma especial pretende caracterizar el significado que la experiencia tuvo para él. Este último sentido es el que atribuimos por ejemplo a su repetición del siguiente episodio que apunta en una libreta:

-¿Un recuerdo? ¿Uno solo? Tal vez el de una mañana en Argel. Nos llevaban a un campo de concentración en las estribaciones del Atlas Sahariano, yo llevaba una cantina - una de esas maletas de hierro, de cuero claro, pero pesaba horrores: libros y algunos manuscritos. Pesaba un horror. Mi ropa iba en otra, que llevaba un joven estuquista madrileño que me quería bien. Los guardias móviles querían que apretáramos el paso. Llegó un momento en que no pude más. Me detuve, el baúl en el suelo. Te juro que en ese momento estaba decidido a que me pegaran un tiro. Era normal.

-¿El qué?

-El no admitir retardatarios.

-¿Qué hizo?

-Nada: esperar a que me mataran antes de dejar mis manuscritos. (...)

-Sencillamente estaba exhausto. Pero la rampa aquella del puerto de Argel, la luz de aquella madrugada es de las pocas cosas que no olvidaré.

-¿Qué sucedió?

-Ya lo he contado alguna vez. El suboficial al saber que la maleta contenía libros hizo que la cargara un senegalés. Eso solo puede suceder en Francia.

-Era Argelia.

-Entonces todavía era Francia (Caja 6-9).

Esta experiencia impactó a Aub de tal manera que la narra en sus libretas en primera persona, y la mantiene en ese tono autobiográfico en “Campo de Djelfa, Argelia” y *¡Yo no invento nada!*, mientras que en *Campo francés* lo atribuye a su personaje Leslau.

Además, consideramos que hay ciertas repeticiones que quieren dar coherencia a la realidad que se narra, constituirse en una especie de marcas de autenticidad de lo que se cuenta. Encontramos por ejemplo las referencias al perro que había en Roland Garros, y al que se alude en *Campo francés*, *Morir por cerrar los ojos* y *Manuscrito Cuervo* (aunque en este último aparece en el índice inicial que finalmente no se incluye en la versión definitiva), o el modo en que se construyen los personajes aludiendo a unos mismos rasgos en diferentes textos, como ya hemos visto con el caso de Mauri.

5.3.9.3.2. Repetición y narración iterativa en los relatos

En este sentido, no sólo se trabajan las repeticiones de temas y situaciones entre unos relatos y otros, sino que vemos como rasgo interesante el trabajo de las repeticiones de ideas y de términos dentro de los propios relatos. En algunos, como *¡Yo no invento nada!* o *Yo no invento nada* encontramos modelos léxicos que trabajan ideas como la del frío o la de los malos tratos, así como diferentes recursos para hablar de la repetición de ciertas actuaciones, de su frecuencia, como queremos observar en el ejemplo de *Vernet, 1940*: “Una paliza, otra paliza, y otra, para no variar” (Aub 1994, 136). Mientras que opta por una narración pseudoiterativa para comentar otras rutinas sin tanta relevancia: “De cuando en cuando íbamos a la taberna aquélla” (137). En cambio, para hablar de la actuación de los fascistas en su pueblo recurre a una narración iterativa que describa bien qué es lo que hacían, indicando que era reiterativo:

“Afusilaban a diez o doce *cada mañana*, en las afueras del pueblo. Luego hacían un montón en una calle y luego venía una camioneta a por ellos. Al día siguiente mataban a los que habían ido a recoger a los muertos. Así, seguido. Como una cadena” (140-141).

5.3.9.4. Condición de testigo como estrategia retórica

A su vez, va apareciendo en sus testimonios el indicio del que hablaban Pipet y Young respecto a la literatura concentracionaria de cómo el testigo repite y emplea los verbos relacionados con la vista, u otras percepciones o recursos relacionados con el carácter de testigo para hacer hincapié en que han visto y han vivido lo que cuentan, que lo que describen es real, en esta repetición de Aub, en ese esfuerzo de dar credibilidad a lo que narra. Lo vemos ya a partir de *Una historia cualquiera*, cuando Le Portiller dice: “Un vagabundo, pequeñarro él, peor afeitado que todos y no es poco decir, lo estoy viendo (...)” (Aub 1994, 148). Continúa en sus textos sin intenciones literarias, el del 15 de octubre de 1942 ante la Asamblea contra el terror nazifascista y el de marzo de 1943 en un acto con los mismos fines, en los que no hay un ápice de duda en sus palabras, pero encontramos el refuerzo del carácter testimonial: “Durante todo el invierno, la mayor parte del tiempo bajo la nieve, día y noche, ha estado prohibido hacer fuego, y prohibido de una manera terminante. No hay manera de encender la menor llama. He visto hombres muertos de frío, he visto hombres muertos de hambre” (Aub 1942b, 585). O cuando habla del campo especial, una realidad cruda y difícil de creer, emplea la primera persona del singular, en un esfuerzo parejo de resaltar que ha estado allí y lo ha visto: “En el campo especial –he tenido el honor de ir al campo especial más de una vez-, quiero recordar al pobre Govo Casanova, un catalán loco. (...) Allí se pasa el tiempo Casanova comiendo sus excrementos. Yo le miraba y le decía: -No hagas eso. -

¡Bah!, está muy bueno –me contestaba” (586), reforzando por medio de la enunciación su carácter de testigo y de actor.

En su siguiente testimonio, el de “Campo de Djelfa, Argelia”, volvemos a encontrar este esfuerzo por marcar su carácter testimonial: “Yo he visto morir los hombres de frío y llorar al sargento moro encargado de la vigilancia interior del campo” (Aub 1942c, 4)²⁰⁵. También se observa esta estrategia en su texto “Situación de los refugiados en el Norte de África”, con el que quiere demostrar cuál es la actuación de las fuerzas políticas en el Norte de África para forzar su destitución:

Yo he visto a Ives Chatel, yo conozco de vista a Mr. Ives Chatel Gdor. Gral. de Argelia bajo el mandato invertido de Petain, digo invertido porque había quien mandaba a los que mandaban-. Yo he visto a Ives Chatel con su larga capa roja seguido de su estado mayor de largas capas azules, grises y pardas pasearse por el campo de Djelfa, vergajo en mano. Visita de inspección. ¡Esconder los piojosos! No quedaba nadie. Por el campo desierto he visto a Ives Chatel, fusta en mano, recorrer el campo con el comandante Caboche y decir “Muy bien, muy bien” y sin entrar en tiendas ni barracones. E irse al banquete (Aub 1943g, 39).

Es interesante comparar este ejemplo con un poema que Aub escribe en Djelfa el 4-4-42²⁰⁶ y que titula “Visita”, en el que habla de esto mismo, y revela en comparación con el testimonio anterior escrito fuera de los campos, al enfrentarse a una audiencia real a la que hay que convencer, la falta de marcas que señalen su carácter testimonial. De nuevo en este poema se diluye por completo la presencia del escritor, e incluso aparecen marcas de la contemporaneidad del poema, en tanto diario, en un presente inmediato que no parece necesitar más justificación. En *Yo no invento nada* es significativa su expresión: “Había que ver al bueno de Yubischek, cargado con sus tres maletas, cada una mayor que él” (Aub 1994, 321)

En *Manuscrito Cuervo*, reflejo del proyecto global de Aub de realizar un tratado

²⁰⁵ Esta idea la vuelve a repetir en *¡Yo no invento nada!*

²⁰⁶ En la edición de 1970 este poema aparece en una versión definitiva con la fecha de 5-7-42.

sobre los campos desde la literatura, el narrador cuervo insiste a menudo en el hecho de que ha visto u oído lo que cuenta²⁰⁷, e incluso apunta sus fuentes: “(Datos debidos a la gentileza del Profesor Morales, de la Universidad de Barcelona. Barraca 7. Cuartel B)” (Aub 1994, 187), “(Datos debidos a la gentileza del Profesor Lowenthal, de la Universidad de Colonia. Barraca 33)” (188), “(Definición oída a un externo con barba)” (219), “Sé estos nombres extraños por habérselos oído citar, con añoranza, a muchos internados” (225). De hecho, la elaboración de este texto insiste continuamente en su carácter testimonial. El autor trabaja la autoridad de testigo del narrador que escoge pues a pesar de que Aub está creando un universo de ficción, en uno de los primeros borradores del relato hacía hincapié en la existencia real de Jacobo²⁰⁸: “Por si no lo saben, [il.] Jacob era un cuervo. Un cuervo, un verdadero, auténtico y natural cuervo. Un cuervo. He dicho cuervo y no urraca. Y eso tiene importancia por lo que sigue: un cuervo amaestrado²⁰⁹. Un cuervo que han conocido miles y por ese nombre, por ese propio nombre propio de Jacob. Y si no se lo preguntan U^{es} que alguno conocerán de los internados” (Caja 4-5). Y de hecho sabemos que esto fue así, que Jacobo fue un cuervo que había en Vernet, pues otros testimonios literarios, como *Scum of the earth*, de Arthur Koestler, o *The owl of Minerva*, de Gustav Regler, le mencionan, e incluso dan su nombre y enfatizan que era un cuervo amaestrado²¹⁰.

²⁰⁷ En contraste con el tono científico y erudito de su narración, en un presente mayestático, a veces refuerza su enunciación con rasgos testimoniales como: “He visto muchos internados con manos y pies morados. Se les hielan” (Aub 1994, 200).

²⁰⁸ Aunque este fragmento no lo incluyera en la redacción final por el tono disonante con el resto de la enunciación.

²⁰⁹ Esa importancia que da el autor al hecho de que fuera amaestrado nos devuelve al carácter de su testimonio, basado en la cercanía con la experiencia de los internos.

²¹⁰ Desconociendo este aspecto, distintos críticos han querido encontrar diferentes simbologías a la elección del cuervo: Naharro-Calderón habla de “irónicas reminiscencias revolucionarias francesas” de ese discurso jacobino (1995, 181), Bowie le atribuye un significado bíblico al igual que Valeria de Marco, y Pérez y Escrivá Monzó consideran que es: “guiño a la tradición de lo grotesco derivada de Goya. El cuervo es (...) un pájaro carroñero depredador preferente de hombres podridos, pajarraco negro por excelencia, presagio de la muerte segura revoloteando el campo de Vernet” (14). Aunque a pesar de su existencia real no hay duda de que fueron las connotaciones de su naturaleza como cuervo las que atrajeron a Aub a utilizarlo como narrador de este relato. Soldevila es el único que ya había apuntado a que la idea de Aub fuera resultado de la presencia de cuervos en los alrededores del campamento.

En *El limpiabotas del Padre Eterno*, más en esa línea de las novelas del *Laberinto Mágico* de plasmar las cosas a través de los debates y las discusiones, vemos cómo entra ese intento de dar autoridad a las cosas que se cuentan a pesar de su inverosimilitud en la condición de testigo de unos y otros²¹¹. Incluso a pesar del distanciamiento del narrador heterodiegético, vemos los rodeos que da a la hora de narrar algo de lo que no tiene completa seguridad: “De Gravela se contaban muchas barbaridades, corrían chismes de todos colores acerca de los cuernos con los que –a lo que decían- le adornaba su mujer con gran frecuencia y amplitud de criterio digna de mejor causa. Tal vez fuesen cuentos; no lo era el amable comportamiento de la señora con los concentrados, de los que empleaba diariamente como mínimo cinco: un cocinero, un asistente, un jardinero y dos albañiles” (Aub 1994, 284). Y en la misma línea sigue el discurso de los narradores intradiegéticos. Por ejemplo, Celestino Grajales, al hablar de cosas que no ha vivido directamente, puntualiza: “(...) parecida a la que vendieron –dicen– hace unos seis meses, antes de que llegáramos nosotros” (296).

5.3.9.4.1. Énfasis en el carácter de testimonio

Estas continuas referencias al carácter testimonial en la propia diegesis se convierte en una reflexión metaliteraria del propio autor en los prólogos de *Diario de Djelfa*, *Campo francés* y *Morir por Cerrar los Ojos*. En *Diario de Djelfa* empieza a entrar este refuerzo del carácter testimonial de los poemas en el prólogo: “todo cuanto en ellas se narra es real sucedido” (Aub 1970a, 7), como encontraremos también en

²¹¹ Un ejemplo interesante es el siguiente: “-¿Por dónde entraste? ¿Por Port-Bou? Aquello estaba organizao, tenías que haber visto por La Junquera... / -¿Qué tenía la Junquera que no tuviera Port-Bou?- contesta Mariles, herido, como si le fuese o le viniese mucho que los incidentes de su paso de la frontera fuesen de más contar. / -Había más gente, éramos más. / -¿Cómo lo sabes? / -Me lo han conta. Quieras que no el mar daba miedo, por aquello de los desembarcos. Pero lo bueno fue cuando llegó una compañía

Campo francés y en *Morir por Cerrar los Ojos*. En *Campo francés*, veremos esta insistencia en su prólogo: “Auténticos, hechos y escenarios, creo que éstas son las primeras memorias escritas con esta técnica [híbrida del teatro]. Dos años pensando en función del cine -*L’Espoir*- me llevaron naturalmente a ello (...) Fui ojo, vi lo que doy (...) Una vez más, cronista” (Aub 1965a, 6-7). Tanto aquí como en *Morir por cerrar los ojos* encontramos la continuación de esas indicaciones metanarrativas del escritor, en sendos prólogos, del carácter testimonial y verídico de estas obras.

Además, los títulos de *Vernet, 1940*, *¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada* insinúan por primera vez el esfuerzo metanarrativo del escritor por hacer hincapié en que lo que narra es real. En *Vernet, 1940*, la elección del título, coordinada histórica y autobiográfica tan clara, mostraba este esfuerzo de forma indirecta, pero en *Yo no invento nada*, entre exclamaciones además en el primer caso, se convierte en grito del escritor sobre el carácter verídico de lo que nos cuenta. En este sentido son reveladores también los títulos de los libros que engloban muchos de los textos con los que estamos trabajando: *No son cuentos* y *Cuentos Ciertos*.

Es importante también que en *Manuscrito Cuervo* aparecen reflexiones metanarrativas referentes al carácter testimonial del texto dentro del propio relato. El propio narrador, en esta ocasión Jacobo, destaca la naturaleza testimonial del texto: “Todo cuanto describa o cuente ha sido visto y observado por mis ojos, escrito al día en mis fichas. Nada he dejado a la fantasía -esa enemiga de la política- ni a la imaginación -esa enemiga de la cultura” (Aub 1994, 185). Se refuerza este aspecto con distintas alusiones al carácter testimonial respetado por Jacobo: “Todos los hechos aquí traídos a cuenta no lo son por mi voluntad, sino porque así sucedieron. He rechazado todos los relatos que me pudieran parecer sospechosos aunque el informador me mereciera

con mil borregos. / -¡Cuéntaselo a otro! / -Pregúntalo a Marchalenes, que estaba conmigo” (Aub 1994, 273).

crédito. He procurado seguir el procedimiento más riguroso / Hubiera podido dar más amenidad al relato a costa de lo auténtico, más para mí la exactitud, las papeletas, el método, es mi propia razón de ser” (185). Y cierra este apartado sobre el método con una declaración rotunda sobre su credibilidad: “Conceptúo difícil que un cuervo acepte a medias, sin rechistar lo que aquí voy a exponer. Pero tengo ya, por mis anteriores comunicaciones académicas, suficientemente cimentado el renombre de mi austeridad y de mi virtud, para que las afirmaciones contenidas en la comunicación que tengo el honor de presentar sean aceptadas como fiel reflejo de la realidad humana” (186). De esta forma parece que el autor haga una referencia intertextual desde la máscara de Jacobo al resto de sus testimonios, en un tono más cercano a la realidad, como alegato de autoridad ante este nuevo experimento de enunciación.

Es revelador del trabajo de ficcionalización que Aub realiza en la revisión y la escritura de este texto cuando leemos en el primer borrador de estos primeros pasajes del *Manuscrito*: “No me importa que me crean o no. Lo más natural resulta increíble visto con cristal de colores. Yo soy miope y digo lo que veo, nada hay más lejos de mi mirar que los cansados de la vista (...) Y desde aquí ratifico la absoluta veracidad de este libro, ahora bien, si no me creen, duerman en paz que yo no me he de [escandalizar] y crean en Dios que es más barato y descansado” (Caja 4-5).

5.3.9.5. Configuración de la amplitud de la experiencia

Siguiendo en esta línea, queremos entrar a analizar otras estrategias utilizadas por Aub para describir la experiencia en su amplitud y especificidad. El problema que nos ocupa en este punto es que las palabras por sí mismas no transmiten la experiencia concreta de los campos, por lo que el autor tiene que servirse de los recursos de la ficción para expresar sus significados. Aub resumió muy bien esta problemática en su

primer testimonio al llegar a México, cuando dijo: “Djelfa no se parece a nada” (Aub 1942b, 585).

Primo Levi apuntaba que el empleo de adjetivos empobrece este tipo de testimonios. Aub emplea adjetivos calificativos específicos de forma puntual, ante todo en la descripción de los personajes, pero sólo en casos muy concretos trata de sintetizar la definición de la realidad de los campos a través de los mismos. Pone en marcha una serie de estrategias para abarcar con su escritura la particularidad de la experiencia.

5.3.9.5.1. Imágenes

Sus estrategias principales son las imágenes (metáforas, metonimias y comparaciones), a pesar de que vimos que su poética concentracionaria era tratar de no emplear imágenes para evitar la interpretación de las mismas. Por esta razón, Aub emplea “imágenes” con una referencia clara, sin posibilidad de interpretaciones personales.

Vemos un claro ejemplo en *Vernet, 1940*: “Nos turnamos: izquierda, derecha, hasta sentir los brazos como ramas de fuego. Al cambiar nos llegan hasta el suelo, deshechos los hombros” (Aub 1994, 139).

Por medio de las imágenes, la cosificación y la deshumanización van a ser recursos habituales en su testimonio para reflejar cómo son tratadas esas personas, y a su vez cómo se sienten y cómo les va afectando la situación.

La deshumanización y la cosificación van a tener un peso muy importante en los testimonios a raíz de *Una historia cualquiera*. Este relato desarrolla una progresión en este sentido. Comienza con algunas alusiones más bien indirectas a cómo los presos son tratados como si fueran animales²¹², a otros más directos y duros: “[Los guardias]

²¹² Recordemos los ejemplos ya mencionados de que les meten en un campo “de los borregos y de las vacas”(Aub 1994, 146), y luego en un “corral”(147).

Dejaron caer al hombre que hizo un ruido de neumático deshinchado” (Aub 1994, 148); [Tras andar días y días, apenas comiendo y sin descansar, maltratados por los guardias] “No éramos sino harapos” (149). La metonimia transfiere el estado de sus ropas al de todo su ser²¹³.

Vemos un ejemplo muy similar en *Campo francés*, cuando dice: “El autocar repleto [de detenidos] se cruza con un camión que transporta becerros apiñados” (Aub 1965a, 89), y reitera la idea más tarde, al describir cómo viven los internos una alarma de bombardeo, pues no les llevan a refugios antiaéreos: “INTERIOR DE LAS GRADAS. NOCHE. / Sirenas. Todos despiertan. Los centinelas cierran la puerta. Los hombres, semidesnudos, en calzoncillos, camiones, pijamas, pegados a la puerta, escuchando el bombardeo y los cañones antiaéreos. Otros no se mueven. Varios se tapan la cabeza con sus mantas. / JULIO / Aquí, como ratas” (213)²¹⁴.

En *Diario de Djelfa* este recurrir a la deshumanización para transmitir la experiencia está presente en casos como “En el marabú apiñados / seis exhombres en montón. / Miseria sobre miseria / sin abrigo ni colchón” (Aub 1970a, 24). Y de forma todavía más clara en “Ya lo dice el refrán...”: “los hombres, a la borrica, / a más no poder arrastran / -mientras haya luz del día-/ piedras para la albarrada, / cubas de agua para la cocina” (33). Igualmente aparecen ejemplos en los que se emplea la comparación y la metáfora para reflejar la deshumanización de la experiencia, lo inhumano de su situación.

Encontramos en *Manuscrito Cuervo* una comparación-identificación entre los internos desnudos y los “troncos muertos” (Aub 1994, 194) y la misma imagen se

²¹³ En *El limpiabotas del Padre Eterno* encontramos también otros ejemplos en este sentido, como por ejemplo la caracterización de Fermín Ruiz tras los años de exilio: “Se convirtió en despojo a medida que su uniforme fue cayendo en harapos (...) Se secó de raíz, puro pellejo” (Aub 1994, 286).

²¹⁴ Esta imagen de las ratas la va a volver a explotar el escritor más tarde, de forma comparativa, cuando María ha decidido dejar que el sargento se beneficie de ella sexualmente para así conseguir que su marido

empleará en *El limpiabotas del Padre Eterno* en una alusión a los hombres como troncos en referencia al frío, como también vemos en *Diario de Djelfa* en uno de sus poemas inéditos “Viento”, escrito el 22-12-41 y modificado el 7-2-42, en que escribe: “Los hombres, leños muertos, frente al cielo / serrados de su tierra (...)” (Caja 4-10, 18-19). Vemos también esta percepción deshumanizada en *El limpiabotas del Padre Eterno* en la actitud de los oficiales: “Cuando estén como leños que enciendan fuego con ellos...” (Aub 1994, 298).

Estas realidades se refuerzan en este mismo texto en la caracterización animalizada de los oficiales²¹⁵.



(Bartolí 65).

y su cuñado se escapan del campo: “MARÍA / En un mundo cochino todo tiene que ser cochino. / GRANJERA Tiene razón. / Unas ratas escapan hacia sus agujeros, chillando” (Aub 1965a, 302).

²¹⁵ En este punto es interesante mencionar una conexión con un testimonio gráfico como es el de Josep Bartolí, caricaturista catalán que estuvo en diversos campos de concentración de Francia, aunque no en Vernet o Djelfa, y dejó su testimonio a través de dibujos muy interesantes. De hecho, en la selección de fotografías e ilustraciones que hizo Ruedo Ibérico para la edición de *Campo francés*, incluye varias de sus imágenes, y precisamente algunos de los que emplean la animalización como intento de transmitir las implicaciones de la experiencia que narran.

El oficial Gravela, “cómitre del campo” (287), personificación de muchos de los males de los internados, es descrito en *Diario de Djelfa* y en *Yo no invento nada* por medio de la animalización. En la primera obra son reiterativas las metáforas que caracterizan al comandante, como “caballo de bastos”, o “perro”, mientras que en el segundo testimonio el narrador lo presenta como un “monstruo” y describe su actitud con Yubischek como “tigre con cordero”. En *El limpiabotas del Padre Eterno* observará esta excepción: “habla sin levantar la voz, diríase que con un acento humano” (Aub 1994, 297).

A menudo se construye un marco alegórico en la caracterización de los oficiales empleando verbos que atribuyen rasgos animales a sus acciones, como vemos en *Diario de Djelfa* en “In Memoriam”: “cuatro moros y un sargento / husmeando de tienda en tienda” (Aub 1970a, 24), o cuando describe al sargento Ahmad Ben Ali Makrani en *Yo no invento nada*: “mira, fisga, huronea” (Aub 1994, 311).

5.3.9.5.2. Contrastes

Otra de las estrategias es la elaboración de contrastes, entendidas como descripciones paradójicas o chocantes que enfatizan los aspectos negativos de las situaciones que está denunciando. Ya en *Vernet, 1940* encontramos el primer ejemplo en constantes referencias a lo hermoso que está el campo fuera de las alambradas, escenario del duro trabajo de los internos con los barriles de las letrinas, y frente a la reclusión del campo de concentración²¹⁶. De nuevo encontramos este recurso en *Una historia cualquiera*: “El campo estaba precioso. Todos los verdes y todos los amarillos y una neblina dulce. En la retaguardia de las columnas se oían tiros sueltos: los que no podían más” (Aub 1994, 147). Y un poco después: “El agua del canal corría lenta,

²¹⁶ Esta idea final aparecerá también en *Campo francés*.

preciosa, reflejando los álamos” (148) como introducción a un cruel suceso: “Puntapié va, puntapié viene (...) Entonces le pegaron un tiro” (148).

En el trabajo de enunciación de estos testimonios destaca la búsqueda del contraste con lo humano para de ese modo activar la comprensión y la recepción del lector. En *Una historia cualquiera* Le Portiller cuenta cómo matan a uno de sus compañeros a culatazos, y dice: “Oímos como se le rompían los huesos y la voz” (Aub 1994, 150), mientras que en *¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada* encontramos otra forma más directa de despertar esa conciencia: “El hombre de la boina, a fustazo limpio, hacía adelantar la cuerda. Cayeron varios, al peso conjugado de su equipaje y la desesperación. El oficial que con nosotros venía desde Argel mandó hacer alto. De la cola de la caravana llegaron los chillidos del hombre de la capa: / -¿Quién mandó parar? / -Yo –dijo el oficial-. Tenga en cuenta que son hombres, no animales”²¹⁷ (Aub 1994, 322).

De esta forma estos relatos tratan de transmitir, por encima de tanta deshumanización, el sufrimiento humano que conlleva, para evitar una recepción aséptica o automática. Esto conecta con las observaciones de Eaglestone y Des Pres, en la tradición crítica concentracionaria, respecto a diferentes estrategias que los testigos de los campos nazis emplean con estas mismas pretensiones, a las que se unirán el carácter dialógico y la presentación personalizada de los personajes que ya hemos trabajado.

5.3.9.6. La desfamiliarización

Otra de nuestras ideas respecto a la experimentación discursiva del testimonio es el empleo de la desfamiliarización. Como hemos visto, Aub elabora diferentes modelos enunciativos en busca de la fórmula testimonial que le satisfaga, pero no parece

²¹⁷ Entre ambos textos hay alguna modificación en este pasaje que tratamos en nuestro apéndice de variantes.

encontrarla. Esto le lleva a trabajar en *Manuscrito Cuervo* y en *El limpiabotas del Padre Eterno* con una perspectiva y una enunciación desfamiliarizada²¹⁸, en el primer caso por medio de la voz de un cuervo, y en el segundo de la de un joven retrasado mental. De esta forma el escritor trata de desvelar el sentido de sus vivencias rompiendo la automatización o falta de comprensión con la que el lector la pudiera recibir. El narrador presenta la realidad a través de una mirada enajenada, distanciada, que no acaba de comprender las cosas que ocurren, y que de ese modo, al contar las cosas de forma anómala, provoca la reflexión sobre lo absurdo o anatural de muchos hechos, al tiempo que sobre su gravedad.

El principal objetivo que tiene la desfamiliarización en los testimonios concentracionarios de Aub es permitir la entrada a la reflexión, abrir el foco de la simple plasmación al análisis. No se trata, al contrario de lo que afirma la tradición concentracionaria, de que esta perspectiva desfamiliarizada permita al autor acercarse a unos hechos que fueron muy dolorosos para él, sino de aportar unas características concretas a su testimonio literario. Basamos nuestra afirmación en que todos los temas tratados en estos textos aparecen ya en otros anteriores, y, como ya hemos visto al hablar del humor, el autor se enfrenta a la dureza de los mismos sin rodeos. Sí es cierto, sin embargo, que algunos de estos temas son desarrollados más ampliamente a través de esta máscara²¹⁹.

Un aspecto que no encontramos tan desarrollado en otros relatos es la importancia del dinero en los campos, aunque ya aparecieran referencias en *Campo*

²¹⁸ Algo que por otro lado ya había empleado en su relato *Enero sin nombre* elaborando su enunciación a través de la voz de un árbol.

²¹⁹ De hecho, hay una realidad del campo que el autor juzga muy dura y de la que sólo habla en *Campo francés*, y no aparece en *Manuscrito Cuervo*, como es que los internos en Vernet eran rapados al cero nada más llegar, lo que Aub tan solo describe en el mencionado texto escudándose en la enunciación fingida desde detrás de una cámara, en la no presencia de su yo-histórico en la historia presentada.

francés y *Morir por Cerrar los Ojos*²²⁰. Y de hecho, aunque yéndose por las ramas, dedica un apartado de bastante extensión al tema “Del dinero” (Aub 1994, 204). Del mismo modo desarrolla en profundidad temas determinantes en su experiencia que en otros casos no ha hecho más que esbozar, como son el de la burocracia, las fronteras y los papeles, que siempre aparecerán en sus escritos como algo que le marcó duramente. O la tendencia de los oficiales a beber, que en *Vernet, 1940* no es más que una alusión: “media docena de guardias pasan, colorados, a relevarse” (Aub 1994, 136), que se hace explícito en *Yo no invento nada* vemos: “Cada día entraba a verle Gravela. Le miraba, le escupía y se iba a emborrachar” (Aub 1994, 329), y que también se trabaja de forma clara en *Campo francés* o *El limpiabotas del Padre Eterno*, mientras que aquí le dedica un apartado: “Del Pernod y sus derivados, de sus consecuencias”(Aub 1994, 225).

Por lo tanto, la aportación más relevante de la desfamiliarización a Manuscrito Cuervo es que entra a juzgar la naturaleza humana, traspasa la situación en los propios campos para ir más allá²²¹. Vemos en el siguiente pasaje la síntesis de ese objetivo y el dolor en sus conclusiones:

DEL SER DEL HOMBRE

El hombre, por el hecho de serlo, no es nada. Nosotros decimos cuervo, y no va más; ahí estamos, negros, lucientes, con todo y pico. Pero, ¡el hombre!, depende de su lengua, del lugar de su nacimiento, del dinero que tiene, de su oído, de su inteligencia, de su tamaño, de su color, de sus papeles -ante todo-, de sus armas. Ese desprecio del hombre en sí es lo que, en primer término, hace tan difícil, para nosotros, llegar a entenderlo, y todavía más, explicar la complicada organización de sus hormigueros, sus incontables reacciones, el maremágnum anárquico en el que se halla hundido por creerse la divina garza (Aub 1994, 223).

En *El limpiabotas del Padre Eterno* lo realmente significativo que permite la

²²⁰ “Allí, los médicos, de toga blanca, sentados tras una mesa, juegan. El de los galones hace de fiscal: / -¿Qué tienes? / -Me duele el estómago. / -¿Tienes dinero? / -No. / -Entonces no puedo hacer nada. / -Lo recibiré mañana. / -Vuelve mañana (...) Envían algunos al hospital, según el humor del médico, la cara del enfermo, sus posibilidades *económicas*” (Aub 1994, 199).

²²¹ Al igual que obras de la tradición concentracionaria como las de Primo Levi o Robert Antelme.

focalización del *Málaga*²²² vuelve a ser esa reflexión sobre la naturaleza humana más allá de la experiencia concreta de los campos. Un ejemplo interesante es el siguiente, respuesta a un comentario de Ruiz sobre la sinrazón de la situación que viven: “-Pareces el *Málaga*, ya estás hablando como él. / -Es que creo que todos tenemos algo del *Málaga*, y además creo que eso está bien –contesta Ruiz a Guillén-. Es como si Dios se hubiera vuelto rabioso, me dijo ayer” (Aub 1994, 313)²²³.

5.3.10. La reflexión sobre la indecibilidad

Al mismo tiempo, a medida que avanza su obra, va entrando en los testimonios de Aub la reflexión sobre esta indecibilidad²²⁴.

Podemos decir que esta reflexión se empieza a plasmar en su *Diario de Djelfa*, en tanto poemas, testimonios, “memorias o diario”, como él dice, que escribe contemporáneamente a la experiencia, día a día, y en los que entra de forma interesante su reflexión sobre lo “inimaginable” de dicha experiencia. En el prólogo las presenta diciendo: “Versos inimaginados o inimaginables, se les podría llamar” (Aub 1970a, 7). Esto va unido al hecho significativo de que el autor en el marco de su *Diario*, escribe el poema “Poética para Djelfa”, que hemos incorporado al capítulo anterior, sobre la poética que él considera más adecuada para la representación de los campos, lo que conecta con la tradición concentracionaria²²⁵. En el prólogo a esta obra repite las ideas centrales de esta poética, haciendo hincapié en que ha “hecho lo posible para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes”

²²² F.K. Stanzel propone que una forma de lograr este redescubrimiento de la realidad es transfiriendo la perspectiva de la voz del narrador a la focalización de un personaje de ficción, como hace en este relato Aub.

²²³ Hay otros muchos ejemplos que veremos en punto 5.4. sobre el recorrido de la memoria al hablar de la entrada de juicios de valor en los testimonios.

²²⁴ El reconocer esa limitación del texto y las fisuras de su testimonio son a su vez un rasgo de honestidad que conecta con la escritura de la historia, que en su imposibilidad de ser totalmente objetiva debe explicitarlo (Le Goff 1992, 130).

²²⁵ Aunque luego no lo publica, pero sí publica un poema que titula “Alias” (80) y que también gira en

(7)²²⁶. Y aún va más allá y desarrolla la idea de la dificultad de transmitir la autenticidad de la experiencia, cuando escribe: “Esta poesía atada al recuerdo, se desdibuja, palidece y cobra virtud fantasmal según los fantasmas de cada lector, que si de lo vivo a lo pintado piérdese una dimensión, ¡qué no perderá en lo escrito! / Sólo mis compañeros muertos y enterrados en Djelfa, el millar de sobrevivientes, podrán, quizá, captar lo que aquí se apunta” (8). En este sentido es fundamental la conclusión del poema “Toda una historia”, después de decirle a Casanada que no se coma sus excrementos: “¿Por qué, di, por qué? Está bueno / Perdido vocabulario. / Campo especial: pudridero” (55), con lo que vemos ese resignarse a que la realidad no es la misma en el campo: ¿quién tiene autoridad para explicar por qué no se puede comer sus excrementos frente al morir de hambre?

En uno de sus primeros escritos testimoniales en México incluye también algunas reflexiones sobre las razones por las que escribió en verso este diario: “El verso es el vehículo más inmediato, más directo de la poesía (...) Cuando, en el campo, intenté escribir lo más sencillamente posible lo que acontecía, en verso salió. El verso es lo más desnudo. (...) Poesía primitiva, poesía obligada, poesía a la fuerza. (...) Las cosas tal como fueron, sin alegorías, sin imágenes para no dar motivo a interpretaciones personales, que no entre nadie por el resquicio del verbo. La estética se inventó por falta de exactitud” (Aub 1943f, 46).

En *Manuscrito Cuervo* volvemos a encontrar reflexiones sobre la imposibilidad de transmitir el carácter particular de la realidad a la que se ha enfrentado el testigo. En tanto a las reflexiones sobre la dificultad de narrar la experiencia vivida, este texto es fundamental dentro del proyecto de testimonio de Aub, y nos lleva más allá de la tensión con el acercamiento a la historiografía, enfrentándonos al problema de la

torno a este tema.

²²⁶ Estas idea la toma Aub de una cita original de Fray Luis de León.

indecibilidad, marcado por Aub ante todo por la falta de lógica de aquello a lo que se enfrenta. Al hablar de la producción completa de Aub en torno al exilio en Francia y los campos de concentración hemos comentado cómo es incapaz de obtener una obra compacta y continuadora de los volúmenes novelescos del *Laberinto Mágico*. Es precisamente en este relato, como muy bien apunta Pérez Bowie, donde se reflejan de forma más clara esas dificultades:

del conflicto entre una materia obsesiva y una no menos obsesiva búsqueda del vehículo formal adecuado: el *Manuscrito Cuervo* es la expresión de esa síntesis, pues la narración de la barbarie, de la degradación de la condición de hombre mediante la violencia ejercida por otros hombres, es llevada a cabo mediante una forma discursiva que contiene el reconocimiento expreso de su impotencia para tal cometido. El eje articulador del citado texto es, precisamente, la constatación del fracaso de las formas discursivas humanas para narrar la barbarie (1999b, 214).

La necesidad de la perspectiva animal, corvina, para ser capaz de enfrentarse a tales realidades, la refleja Aub en sus primeros borradores con la idea inicial de incorporar apéndices tan significativos como: “Apéndice A. Las epopeyas de los hombres se llaman fábulas y en ellas realizan los animales lo que los hombres no se atreven a hacer. Necesitan de nosotros para entender razón y vislumbrar el razocinio” (Caja 6-15).

En diferentes momentos Jacobo expresa su derrota en intentar transmitir lo vivido: “Aún con estos datos fidedignos dudo que puedan mis ilustres compañeros lograr una explicación, no ya lógica, que ya hemos visto que los hombres no pertenecen al ámbito racional, sino solamente sinderética” (Aub 1994, 190). Y poco después volverá sobre el tema: “A pesar de mis esfuerzos preveo que me estoy afanando en balde. La manera de obrar de los hombres es demasiado absurda y fuera de la lógica para que mi trabajo sirva de algo” (220)²²⁷.

²²⁷ Ya en su libreta de Vernet de 1941, con el tiempo que eso implica de haber estado trabajando en el proyecto de este texto, al tiempo que el incremento de realidades vividas, en algunos fragmentos titulados como “**Cuervo**”, el escritor esboza unas cartas de Jacobo a sus descendientes: “A pesar de mis esfuerzos

Esta falta de lógica en la actuación de los hombres (en tanto parodia de la situación concreta de Francia) se convierte en uno de los temas del relato, además de dedicarle el narrador numerosas reflexiones: “Todavía no alcanzo a comprender la razón de tanto boato y gasto. Me consuelo pensando que no sólo yo estoy en este caso. El propio capitán de información dijo hoy al jefe de la barraca 34: -El 90 por ciento está aquí porque fueron detenidos en un momento de locura. / Y como le preguntara si no había remedio, se alzó de hombros, abrió los brazos y dijo: -*C'est la guerre...La pagaïe*²²⁸...” (Aub 1994, 194). Incluso afirma, tras una de las situaciones sin lógica que narra: “No intentéis comprender: a eso llaman los hombres fe, que es creer en lo que no se puede creer” (198). No obstante, a veces las modificaciones introducidas en la versión final modifican ciertas alusiones más explícitas, como en el apartado “De los papeles”, cuando originalmente decía “absurda desviación de lo racional” y lo sustituye por “absurda costumbre” (Aub 1999a, 103).

Aub llega en este sentido hasta el extremo de plantear, cómo las realidades del campo poseen, a pesar de tener que transmitirse con un lenguaje cuyos significados están establecidos fuera del universo concentracionario, una significación muy distinta: “Nunca me cansaré de llamaros la atención acerca del distinto entendimiento que de las palabras tienen los bípedos, resultado de su mentalidad primitiva” (Aub 1994, 221).

En *El limpiabotas del Padre Eterno* continúa apareciendo esta referencia a la imposibilidad de transmitir la peculiaridad de las experiencias vividas a través del discurso escrito. Lo encontramos en la carta de Juanito Gil a Reinaldo, cuando le dice: “Mojado, ¿tú sabes lo que es sentirse mojado? No lo sabes, ni tienes idea. Pero sí la

preveo, cada día, que me afano en balde. Es demasiado absurda y fuera de la lógica corvina la manera de obrar de estos curiosos animales” y “me voy haciendo viejo y creo no poder alcanzar a comunicaros toda mi sabiduría acerca de los bípedos” (Caja 9-1).

²²⁸ Soldevila desvela el error –del cajista o del propio Aub– al emplear este término (que significa zagual) cuando en realidad se refiere a “la pagaïlle” (desorden, caos).

tenemos cincuenta, sesenta, cien mil españoles, con agua del cielo en los hombros, a través del paño, bien impregnados. En secreto te diré que estas telas no se secarán jamás, ni acabará nunca este aire cicatero” (Aub 1994, 276). Y más tarde insiste: “Debieras venir a ver esto –no creas que te esté “haciendo el artículo”-, es inaudito. Reina una confusión –la auténtica *pagaille*- de la que no puedes hacerte idea. Sólo los fotógrafos, y a esos les faltará profundidad” (278).

En *El cementerio de Djelfa* vamos a ver la culminación de estas reflexiones sobre la forma de transmitir la auténtica experiencia, y que en cierto modo aboga por acercar la narración a la memoria: “Te escribo a salto de mata, para ver si recuerdas mejor dejando sitio a tu imaginación para que eche a volar” (Aub 1970a, 335). En este relato el narrador realiza una reflexión metaliteraria en torno a la escritura, que nos recuerda a las ideas del propio Aub sobre su estilo. Por ello creemos que es interesante incluir aquí la cita al completo:

Si digo las cosas como son, parece poco: hay que buscar mojones de referencia e irlos apretando con una cuerda. Las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar con el reflejo de la realidad. Como en el cine: superponer imágenes, rodar al revés, poner pantallas, filmar más rápido o más lento que la verdad. Si plantas la cámara frente a los actores, a la buena ventura del sol y filmas la escena entera no habrá quien la aguante. El buen paño en el arca se pudre. Hay que arreglar los escaparates (335).²²⁹

A través de la voz narrativa de Pardiñas, Aub hace aquí una auténtica declaración de estilo: remarca el carácter cinematográfico que se observa en su narrativa, y lo importante que para él es la forma para destacar la importancia de lo que cuenta.

²²⁹ Este fragmento lo escribe ya Aub en 1942 cuando todavía está en Djelfa, ya que lo hemos encontrado en la libreta c.7-17, justo antes del primer borrador del poema “Romance de Gravela”, fechado el 2-7-1942.

5.4. La actitud del escritor-testigo frente a su experiencia y su testimonio

Como anuncia este epígrafe, vamos a hablar a continuación de la actitud del sujeto-histórico escritor y cómo se refleja su vivencia y sus objetivos en el testimonio literario.

5.4.1. Modalidad

En primer lugar queremos hacer un breve apunte sobre las marcas de modalidad de estos textos como reflejo de la seguridad o inseguridad con que el narrador presenta los hechos.

Para estructurar nuestras conclusiones hay que diferenciar en torno al primer bloque de testimonios literarios según el recorrido de la memoria entre el discurso del narrador anónimo y el de los narradores subordinados. En el caso del primero son característicos sus esfuerzos para enfatizar que habla de lo que sabe y ha visto, en busca de plasmar su honestidad. Esto lo encontramos también en los narradores en segundo grado, aunque a menudo emplean a su vez un estilo directo y seguro, pero aún así reforzando el carácter testimonial o la verdad de lo que cuentan.

En *Vernet, 1940*, por ejemplo, en el discurso de Enrique Serrano Piña encontramos marcas claras de modalidad en referencia a la seguridad sobre lo que dice, con verbos como “deber hacer”, “saber”, “no cabe duda”. No deja resquicios en la autenticidad de su discurso. E incluso reitera varias veces, para dejar clara su sinceridad, que en los interrogatorios que le hicieron en la Prefectura cuando le detuvieron en Montpellier, siempre decía la “verdad” (Aub 1994, 136, 137).

Pero a partir de *Una historia cualquiera*, empieza a caracterizar este testimonio literario la reiteración de marcas en la enunciación sobre el conocimiento directo o indirecto, la seguridad o inseguridad que tiene el testigo ante lo que narra, también en el

discurso del segundo narrador. En el discurso de Le Portiller encontramos interesantes ejemplos: “Era en Bourges, me acuerdo muy bien” (Aub 1994, 149), “Llegamos a otro pueblo. No recuerdo ahora cómo se llamaba”²³⁰ (148), “¿Cuántos días seguimos andando? ¿Cuatro, cinco? No lo sé” (148). En este contexto justifica el acordarse de una fecha concreta diciendo: “Me acuerdo bien porque allí había un calendario” (1994, 149), o el no especificar cantidades demostrando cierta duda: “Eso fue un día o dos antes” (1994, 149)²³¹.

En su texto “Realidad del sueño” es interesante cómo entra la sinceridad en sus narraciones: “Es más alto que yo, no mucho, sin afeitar –eso no lo recuerdo muy bien, así lo quiera- usa un bigotillo sucio, lleva sombrero”(Aub s.f.², 1), y luego: “-¿Conoces a Dunadien? (Ese no es el nombre pero no lo recuerdo)” (2), y “Estoy de nuevo en Francia, con un cargo importante –creo que mexicano- voy a la Prefectura”(2).

5.4.2. *El lugar del narrador: deícticos y tiempos verbales*

Los narradores de Aub se sitúan dentro de la experiencia, y tan sólo por primera vez el narrador de *El limpiabotas del Padre Eterno* será heterodiegético, es decir, no formará parte de los acontecimientos narrados, aunque el resto de narradores y personajes sí presentarán la experiencia desde dentro, para lo que es muy importante su recurso a fragmentos de cartas y de diarios. Además es fundamental cómo *Vernet, 1940*, *Una historia cualquiera* y *El limpiabotas del Padre Eterno*, además de *Manuscrito Cuervo*, crean una situación comunicativa en la que la historia que narran se cuenta dentro del campo o se sitúa en el campo mismo.

²³⁰ Es interesante cómo en este pasaje en el borrador original ponía Río Grande, en el contexto de Cuba, y Aub al adaptarlo a Francia no inventa un nombre como hace en el resto de los casos: Mont Joyeux por Montealegre, Bourges por Santiago, París por Oro, tal vez porque la realidad en Francia no le presenta un lugar o hecho que comparar a esa situación, tal vez para crear esa idea de que el recuerdo no es claro, que los momentos se confunden y difuminan.

En este sentido hay tres rasgos del testimonio literario que considerar: el empleo del deíctico “aquí”, que va a caracterizar la mayoría de los relatos sobre los campos, los tiempos verbales y el comienzo *in medias res*, dando la idea de que la experiencia está en proceso.

En *Vernet, 1940*, la posición del narrador anónimo, que tendemos a identificar con el autor implícito en tanto sujeto-histórico, crea un claro contraste entre dentro y fuera. Se marca el espacio interior del campo como escenario del relato, desde la perspectiva auténtica desde la que el autor lo ha vivido, plasmando los parámetros de la experiencia desde la posición de los internos. Ya el primer enunciado nos sitúa en el campo mismo, en un espacio indefinido a no ser por el título, pero presente: “-¿Y tú, por qué estás *aquí*?” (Aub 1994, 135). Además, el espacio escogido del campo no son los barracones, un espacio cerrado y alejado de todo lo que ocurre en torno suyo, sino la zona “cerca de la alambrada” (135), en la frontera entre la prisión y la libertad, siempre con expresiones que desde el punto de vista pragmático marcan esa situación interior: “Del otro lado” (136), o “Tras los alambres” (136). Y sólo al hablar de las hazañas de la guerra se presentan espacios abiertos, distintos pueblos, toda España, fuera del espacio carcelario. De hecho cuando Enrique Serrano Piña habla de cuando cruzaron el Ebro, el narrador anónimo especifica: “Ya no había alambradas, ya no había campo” (138). Esta perspectiva desde dentro de la situación misma se recuerda continuamente por la repetición del siguiente fragmento: “Tras los Pirineos, España”. En conclusión, en este relato vemos el contraste de un dentro y un fuera, un aquí y un allí, un presente y un pasado.

En el paso de su primer esbozo en el campo al que se publica en 1948 Aub incorpora ciertas modificaciones que descubren su trabajo de redacción ya fuera del

²³¹ Esto conecta con la idea de la experiencia concentracionaria de cómo se va diluyendo la conciencia temporal, como ya hemos visto.

campo²³². En la primera versión escrita en el campo el autor lo esboza todo en presente, de forma simultánea a la acción. Aunque también es cierto que sólo interviene para hacer la pregunta que detona la narración de Enrique Serrano Piña, y para introducir dos pinceladas sobre su descripción, en la que incluso parece desvelar un carácter provisional del texto, o una influencia del teatro, pues escribe: “A pesar de cuanto le suceda siempre aparecerá contento” (Aub 1940, 1). Sin embargo, en la versión que se publica en 1948, el autor ha trabajado la estructura del texto añadiendo más intervenciones suyas para dar ese marco del que ya hemos hablado para incorporar la descripción de la situación comunicativa y el entorno. Éstas son en presente. Sin embargo, las observaciones que incorpora sobre las reacciones de Enrique Serrano Piña al recordar la guerra son en pasado imperfecto. Frente a esas incursiones en presente, situándose en el momento y el lugar de la acción, las tres observaciones sobre las reacciones de Enrique Serrano rompen esa ilusión de contemporaneidad de la memoria en este testimonio, que sin embargo se vuelve a recobrar en el resto del relato del narrador anónimo. Esto nos hace buscar un significado a esta inclusión puntual y su relación sintagmática con el resto de tiempos en presente, pues sólo están en pasado imperfecto también los tiempos de la narración de Enrique Serrano al hablar de la guerra. Vemos en este rasgo una asociación de esos verbos y esas reflexiones más a la realidad de la guerra que a la del campo, como una valoración subjetiva del sujeto-histórico que está tras el narrador anónimo de un pasado que les distancia de la realidad del campo, tanto que hasta su voz narrativa se aleja. E incluso emplea en esos enunciados determinantes distantes como el “allí”, cuando comenta cómo “le brillaban los ojos como si todavía estuviese allí. (...) Allí, tras la carretera, podía estar la estación” (Aub 1994, 138), que contrasta con el “aquí” del campo, o “aquello”, refiriéndose a los

²³² Que no deja de desvelar la sinceridad de su testimonio.

recuerdos sobre la guerra, que presentan esa realidad en tono romántico y épico de la guerra como refugio frente a la negatividad de la situación desde la que se narra. A su vez, vemos cómo en el relato no adopta otros tiempos que no sean los que Ricoeur denominaba como de grado cero, de compromiso o identificación con la realidad.

Ese empleo del imperfecto parece buscar también un incremento de la polifonía del texto, pues la propia voz del narrador anónimo se duplica en dos tiempos. Lo observamos en el siguiente ejemplo en el que cambia de tiempo verbal en dos fragmentos consecutivos, empleando un paréntesis para diferenciar esa otra voz, que no deja de ser la suya: “(Al chaval aquello le hacía mucha gracia, porque le recordaba a uno de su pueblo, entre Utrera y Morón: maíz, trigo, algodón, olivos, albejones. Un poblachón grande. Ocho o diez mil habitantes. Dehesas y caballos. Campesinos.) / Se oye el silbato del cabo de varas” (139). Tal vez podría argumentarse que aquí el cambio de tiempo se debe a que estamos ante el discurso indirecto de Enrique Serrano, pero en el caso anterior se confirma: “Al chaval le brillaban los ojos como si todavía estuviese allí” (138), que no puede ser más que una observación del narrador. Por lo tanto en *Vernet, 1940* el autor escoge presentar la realidad en los campos con una narración simultánea, en presente, y no ulterior o anterior, sino presentando la existencia de los campos de concentración como vigente, en el momento.

En el caso de *Una historia cualquiera* encontramos los mismos rasgos de posicionamiento del narrador dentro del campo: “Saldré del campo” (Aub 1994, 143); “Al llegar nos metieron en un campo. Pero no como este” (146); “Nos llevaron a la cárcel, andando, y luego aquí...” (151). Pero en este caso, a diferencia del relato anterior en el que el título indicaba el campo concreto al que se refería, este otro, en consonancia con la referencia general de su título, se mantiene la ambigüedad en todo momento, en un esfuerzo por crear un relato tipo, representativo de la experiencia en

cualquier campo. De hecho, la estructura misma del relato trabaja ese efecto, remontando esa situación “típica” a 1898, y sus realidades paralelas de persecución, guerra y reclusión.

Aquí el tratamiento del tiempo ya es diferente. El narrador anónimo marco presenta la situación en pretérito imperfecto, como recuerdo de un pasado. Pero a su vez la narración subordinada se desliga de este posicionamiento temporal. Hablamos una vez más de una escena en la que el tiempo de la narración es equivalente al tiempo narrado, al tratarse del relato de uno de los internos a otros compañeros en el campo. Para definir esta situación marco en que va a desarrollar su narración, el narrador subordinado empieza y acaba en presente y en estilo directo. Sin embargo, su relato incorpora evocaciones del pasado que abarcan un largo espacio temporal sobre acciones de 1898 y 1940. En su enunciación comienza narrándolos en pasado perfecto, acabado y distante cuando se refiere a los hechos en Cuba en 1898, y un pasado imperfecto más cercano cuando salta a los acontecimientos en Francia²³³.

Esta enunciación de la experiencia desde el encierro continúa en *Diario de Djelfa*, y de hecho, es el tema de uno de los poemas, del 21-3-42, titulado “Al libre (Desde el encierro)”, lo que enfatiza esta conciencia²³⁴. De nuevo en el poema “Improntu” vemos esa conciencia de encierro, cuando escribe: “Parece que no es nada una bicicleta... Pero vista detrás de una alambrada / ese trasto de dos ruedas / le llena a uno de ideas” (Aub 1970a, 37). Además, en este “diario” emplea el presente de forma significativa. Igualmente refuerza esta perspectiva esa ausencia de marcas que enfatizan el carácter testimonial junto a la presencia del presente simultáneo.

En *Campo francés* es muy interesante el juego que se observa con la perspectiva interior-exterior. Por primera vez encontramos una referencia al campo visto desde fuera: “EXTERIOR DEL CAMPO DE CONCENTRACIÓN DE VERNET D’ARIEGE. VISTO DESDE UN TREN EN MARCHA. DÍA. / Los barracones grises y viejos, las alambradas, las casetas de los guardias. El campo, hermoso, alrededor. Al fondo, los Pirineos. / INTERIOR DEL CAMPO / Una GRAN hilera de detenidos, cerca de las alambradas, con grandes piedras entre las manos, miran pasar el tren. / EXTERIOR DEL CAMPO / El tren visto por los prisioneros, entrando en la estación” (Aub 1965a, 236-237). Y de nuevo más adelante en la narración se hará referencia a las alambradas vistas desde el exterior, lo que consideramos una nueva estrategia que trata de reforzar la idea de encierro, de privación de libertad aprovechando las características del cine.

En este punto consideramos interesante analizar el testimonio sin pretensiones literarias que Aub presenta el 15 de octubre de 1942 ante la Asamblea contra el Terror nazifascista. En cierto modo los rasgos de este texto presentan una cercanía incluso mayor que *Vernet, 1940* y *Una historia cualquiera*, lo cual no es de extrañar, dado que este es el primer testimonio de Aub en tierras mexicanas, y estos dos relatos, aunque su armazón ya esté escrito desde los campos, la perspectiva final la delimita el escritor cuando ya está en México, y necesariamente después de esta intervención, que es tan solo 15 días después de desembarcar en Veracruz. En este texto el autor alterna el presente para las descripciones sobre el campo en sí y el pretérito perfecto compuesto para hablar de sus experiencias, dando así una gran cercanía a las mismas: “Hemos vivido allí bajo tiendas de campaña” (Aub 1942b, 585). El que se trate de un testimonio

²³³ Por la complejidad de esta estructura incluimos el siguiente ejemplo, en que el discurso del narrador anónimo está en negrita: “-Ya ves, hay rastros de los Le Portiller desde el siglo XIV (...) / **Luis Le Portiller debía tener cerca de setenta años. Ya no se podía arrastrar.** (...) -Yo soy el segundo de una enfilada de seis varones (...) Me fugué a París (...) Pasé allí cinco años. (...) Entonces me fui a Cuba (...) que en eso empezó de verdad la guerra de Cuba (...) **Aquí el viejo Le Portiller empezó a confundir los sucesos de 1898 con los de 1940** (...) París ya estaba desierto (...) Nadie abría la boca (...) Descubrían de

real, frente a una audiencia, le impide emplear recursos literarios como un presente impostado. Vemos cómo se sitúa fuera del campo, al ser su situación real, con ese “allí”, pero en tiempo muy próximo. Tan solo empleará el pretérito imperfecto compuesto para describir una escena entre él y Casanada, en un momento concreto de su estancia en Djelfa, y el pretérito perfecto simple para marcar la acción de su salida: “Salí por casualidad” (587).

En “Campo de Djelfa, Argelia” el autor pasa de ese perfecto compuesto a un perfecto simple, ampliando ya la distancia que media entre su experiencia y su testimonio, siendo significativo cómo al consultar el manuscrito original vemos que en una ocasión escribe “ha estado” y lo tacha para cambiarlo por “estuvo”. Al mismo tiempo, para describir el campo, el campo especial y el trabajo, realidades que siguen vigentes cuando escribe, emplea el presente, pero no cuando está él involucrado en la acción. Sin embargo, tal vez debido a su carácter de reportaje, no encontramos marcas pragmáticas que traten de crear una perspectiva desde dentro del campo, sino que al igual que en el caso anterior respeta unos parámetros acorde al carácter no literario del relato.

Este texto es la base de los relatos *¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada*, hay que considerarlos en relación el uno con el otro y a su vez basados en este primero, dado que reproducen fragmentos enteros del mismo, fundamentalmente *¡Yo no invento nada!*, pues *Yo no invento nada* introducirá más modificaciones.

Aub va a publicar *¡Yo no invento nada!* en marzo, abril y mayo de 1943, época en que está participando a su vez en diferentes actos contra el terror nazifascista, para protestar por la falta de actuación de los Aliados en el Norte de África y el hecho de que permitan que todavía sigan vigentes los campos de concentración y se encuentren en

pronto la guerra al año de hacerla” (Aub 1994, 143-151).

²³⁴ Aunque el tema del poema sea cómo la escritura perdura y el hombre no.

ellos numerosos españoles²³⁵. Esto da una significación especial a estos fragmentos, que emplean el presente de forma sistemática, haciendo hincapié en cómo lo que cuenta sigue ocurriendo, algo que también remarcaba la coda que se escribió para que los acompañara, y que decía que lo que allí se narraba “fue o es cierto”. Este marco parece empujar al autor a escribir estos textos con un carácter más claro de reportaje que obtiene de aprovechar largos fragmentos del texto testimonial “Campo de Djelfa, Argelia”, pero modificando los tiempos verbales, pues emplea el presente incluso para hablar de sus experiencias en el campo, lo que no hacía en el texto anterior.

Un ejemplo claro de la implicación de cercanía con que narra su experiencia es el comienzo de la tercera parte: “Duermo junto a Gregorio Aranda, estuquista madrileño; decidimos anoche juntar las mantas para defendernos en lo posible del frío” (Aub 1943d). En este sentido, al considerar la relación entre el tiempo del texto y el tiempo de la historia, junto al tiempo de la realidad que acabamos de mencionar, este relato está escrito en un presente simultáneo a la acción, excepto la segunda parte, o segundo artículo, que es una amplia analepsis externa completa²³⁶. Ésta corta el relato de forma que se podría incluso considerar que *¡Yo no invento nada!* son tres breves relatos diferenciados sobre una misma situación. Pero precisamente el empleo del pasado imperfecto en este pasaje en lugar del presente refleja la intención de ponerlo de relieve frente al resto de la narración²³⁷ como algo anterior al resto del relato, que al

²³⁵ En este sentido es significativo el empleo de los tiempos que el autor hace en un texto contemporáneo a estos, en su intervención “En un Acto en contra del terror nazifascista. Marzo 1943”, en el que de nuevo vemos esos cambios del pasado imperfecto cuando el narrador habla de realidades en una primera persona del plural en la que se incluye a él, en un pasado en que aún estaba en los campos, o de realidades de cuando él estaba allí, a un presente cuando habla o bien de las realidades que se dan en un presente contemporáneo a su discurso, o de actitudes y rutinas que se daban cuando él estaba pero quiere remarcar que se siguen dando.

²³⁶ Seguimos con esta definición la terminología de Genette, hablando de una evocación, narración sobre el pasado, y externa por su alcance (en tanto que está fuera del relato primero), pero por su amplitud completa, es decir, enlaza con el relato primero. Añade información sobre el contexto del campo en tanto a cómo fue la llegada del narrador al mismo y el trato que recibieron de las autoridades del mismo desde el primer momento.

²³⁷ Un dato interesante en este sentido es el modo en que acababa la segunda parte en el manuscrito

estar en presente trata de implicar que lo que narra puede seguir sucediendo mientras el lector lee su relato en 1943.

Pero incluso en la segunda parte del relato es muy significativo cómo se da una alternancia entre el pasado de la narración cuando se habla de la llegada al campo, como acción concreta, y el presente cuando describe el campo y sus partes más importantes, independientes de la propia experiencia concreta del narrador, y que por tanto en el momento en que Aub escribe siguen siendo una realidad vigente. Esto es uno de los aspectos que refuerzan la veracidad del relato y su deixis a la realidad simultánea a su escritura.

En *Yo no invento nada* al principio parece que el narrador anónimo, que identificamos con el sujeto-histórico testigo, ya se sitúa fuera, no sólo por el empleo de un pretérito perfecto que distancia su narración de los hechos, sino por sus referencias a los mismos por medio de deícticos distanciados²³⁸. Este posicionamiento se confirma cuando al describir el traslado de Vernet a Djelfa emplea la primera persona del plural, incluyéndose él, también en pretérito perfecto. Sin embargo, igual que vemos en *¡Yo no invento nada!*, tenemos esos significativos cambios al presente cuando describe el campo en sí, para destacar que mientras escribe, esa realidad aún sigue existiendo²³⁹. Pero aún encontramos otro empleo del presente. Cuando se acerca la muerte del protagonista, entra el presente, incluso en la primera persona del singular del narrador

original, y que no se llegó a publicar en 1943: “Así fue. Mañana será otro día” (Aub 1943a, 13), que marca ese paso de vuelta al pasado y regreso a un presente real, que incluso tiene un mañana. Es interesante además esta frase como eco de los recuerdos de Aub, puesto que en *El limpiabotas del Padre Eterno*, cuando Aub describe la llegada del grupo del *Málaga* a Djelfa, incluye: “-Métanse ahí –ordenó. / Una antigua cuadra, desafectada hacía mucho, bien barrida, absolutamente desnuda, helada. /-Mañana será otro día –dijo cerrando la puerta cuando hubo entrado el último” (Aub 1994, 284).

²³⁸ Ejemplos: “Una noche, en la barraca, nos dijo algo de su vida” (Aub 1994, 317), “Como aquel día con el teniente Combs”, “Preguntóle un día un capitán de la Oficina de información” (320).

²³⁹ Ejemplos interesantes son: “A lo lejos ululan chacales. Los moros, bayoneta calada, sentados en cuclillas fuera de las alambradas, canturrean hondo. El campo está en la ladera de una colina; por viviendas tiendas de campaña. Frío feroz. De cien murieron seis a los ocho días de llegar, comidos de sarna y piojos, pura costra y pústulas, vencidos por la gangrena. Por la noche una temperatura baja de quince grados bajo cero, mientras llega durante el día a cincuenta y cinco” (Aub 1994, 322).

anónimo: “Yo indico: -Los internados están dispuestos a ir a donde sea” (Aub 1994, 325). Pero al final del relato, el último fragmento vuelve al pasado, tal vez por la necesidad de distanciarse de la acción en ese momento álgido de dolor en el que además introduce un tono épico y heroico en las palabras del protagonista, que no es normal ver tan abiertamente en sus relatos de los campos. También puede deberse a un esfuerzo del escritor por destacar aquellas escenas particulares, de relevancia especial, del resto de la rutina:

Carlos Yubischek, acostado sobre el cemento frío, respiraba con dificultad. No veía las paredes del calabozo. Sentía, entre las suyas, la mano del médico, su compañero. Solía hablar en alemán con él (...):

-La vida me abandona, pero he vivido. Vive tú también así, amigo, con gusto y alegría, y desprecia la muerte.

Y añadió en español, que era la lengua universal en que se entendían los voluntarios:

-No podrán con nosotros (329).

En *Manuscrito Cuervo* el narrador vuelve a posicionarse en el encierro, en la experiencia misma. Esto lo observamos en la selección de Aub entre el material que había redactado. En sus borradores, el punto siete de su índice iba a ser el siguiente: “De una excursión que hace a un país extraordinario. Las hembras de los hombres. Los otros hombres. De la libertad “ (Caja 4-5), con lo que vemos que en su proyecto inicial pretendía salir de las alambradas y hablar de un mundo en contraposición, pero que finalmente no lo hizo. La elaboración enunciativa de este texto nos lleva a hablar de dos aspectos: la postura del sujeto-histórico escritor respecto a la experiencia y la postura del narrador ante la misma. Algunos de los primeros borradores (Caja 4-5) ponían en la pluma del prologuista cosas que luego reelaborará con la voz de Jacobo. La elección de este narrador más involucrado en los hechos demuestra un esfuerzo por desarrollar la enunciaci3n desde dentro de los acontecimientos. Elabora una voz que desarrolla una

narración descriptiva en un presente que, por un lado es narrativo, basado en afirmaciones genéricas y que es el que caracteriza la narración por ser el que tiene mayor presencia²⁴⁰, pero a su vez pretende reforzar el sentido de contemporaneidad a los hechos, de presencia en el campo, con puntualizaciones como: “El campo de Vernet cuenta ahora entre las más legítimas glorias del departamento” (Aub 1994, 188), o incursiones como: “De las duchas vengo” (193).

Otras marcas interesantes son la especificación de ciertos parámetros temporales para acercarnos a la realidad del campo de modo más concreto que el tono general que adopta respecto a la especie humana en su conjunto: “En el campo hay dos médicos buenos y otros regulares” (198), “En el campo existe organización y jerarquía médica oficial” (198), “Por la mañana los bípedos se dividen en enfermos y sanos” (198)²⁴¹. Son significativas también en este sentido algunas analepsis concretas que rompen ese tono de tratado científico: “Hubo una epidemia de *disentería*” (199), y la descripción del episodio en pasado simple, ó “Fui testigo del siguiente hecho, que traigo a cuento como ejemplo de su acrisolada idiotéz” (208)²⁴². También es interesante que siempre habla de “los hombres” pero a veces especifica “los internos”, para no perder el punto de referencia. El último apartado del texto, “Algunos hombres” es el que concreta más en la experiencia del campo: “Debe haber en el campo unos seis mil internados, la mayoría ignora por qué está aquí (...) Doy a continuación las fichas de unos cuantos (...) Para mayor exactitud vayan fecha y lugar: 22 de junio de 1940, campo de Vernet, departamento del Ariège, Francia. Cadahalso 38, Zona C” (230).

²⁴⁰ Esto está relacionado con ese tono de monografía o estudio metaliterario que hemos mencionado antes: “El hombre es”, “Los hombres son”, “Los hombres tienen”, “Los hombres pertenecen”...

²⁴¹ Otros ejemplos: “Se han reunido aquí para intentar trabajar sin ser pagados” (205), “Los internados fueron traídos aquí por una administración” (Aub 1994, 222), “En el amanecer azul y moradillo los pitos de los guardias *peneques* despiertan a los internados para la primera lista” (225), “está internado” (228), “La Cruz Roja ha enviado al campo quinientos pares de alpargatas” (228).

²⁴² Otro ejemplo: “Como sabéis está prohibido hablar del cuartel A al cuartel B, del cuartel B al cuartel C, etc (...) Estaban, pues, hablando, cada uno tras su alambrada, dos internados” (Aub 1994, 221).

El trabajo del tiempo en *El limpiabotas del Padre Eterno* elabora el acercamiento a la experiencia en la alternancia entre el pretérito perfecto y el presente. Hay que considerar esta estructura temporal en relación con el trabajo de la voz narrativa que hemos mencionado, dado que según el fragmento y el tipo de narrador, la perspectiva cambia. Las cartas de Juanito Gil y los diarios de Celestino Grajales aprovechan las características propias de los discursos que emplean (la carta y el diario) para narrar la experiencia de forma simultánea, en un presente que se pretende natural, real, contemporáneo a los hechos. Sin embargo, cuando interviene el narrador anónimo heterodiegético, adopta el pasado como marca de que se trata de una narración ulterior, aunque incluso este narrador marco en ocasiones emplea el presente para acercar los sucesos que narra al lector y motivar su identificación con los mismos.

Igualmente encontramos el uso reiterativo del “aquí” por parte de Celestino Grajales y Juanito Gil que marcan ese posicionamiento interior: “[El Málaga] Ya no pregunta: -¿Por qué estás aquí? Sino: -¿Sabes francés? (...) Yo hablo francés y estoy aquí-le dice Burillo” (Aub 1994, 278), “¿cómo vinimos todos nosotros a parar aquí?” (308), “Aquí deliberamos a todas horas” (308), que en este caso al tratarse de una carta da una impresión de comparación con el exterior²⁴³. Contrasta esta perspectiva con el “Allí” que emplea el narrador heterodiegético: “Allí empezó a perderse por completo” (283) para hablar de Vernet, o “allí está el campo” (285), ya en Djelfa. O con el empleo de Celestino Grajales del “allí” cuando habla del recuerdo de España, fuera de las alambradas (292).

5.4.3. *La atemporalidad*

En este sentido es también interesante el empleo de las elipsis verbales en busca

²⁴³ Otros ejemplos son: “Debieras venir a ver esto” (Aub 1994, 278), “Doce por tienda de campaña (aquí lo llaman *marabú*)” (294). Hay más ejemplos en los diálogos entre los internados: “¿es justo que los

de la atemporalidad. En primer lugar las interpretamos como si ese situarse dentro de la realidad narrada hiciera innecesarias ciertas especificaciones de tiempo o de lugar. Esto conecta con un estilo cinematográfico, como si el testigo situara una cámara en el lugar mismo del que habla. Lo vamos a encontrar en *Vernet, 1940* en la descripción de Enrique Serrano Piña, que ya hemos visto, o en *¡Yo no invento nada!* en los siguientes ejemplos: “Nos acompaña un moro, bayoneta calada” (Aub 1943b), “El comandante pasa revista a las celdas. Ábrenle la primera: tres hombres en los dos metros cuadrados” (Aub 1943b), entre otros.

Pero también manejamos la idea de que la recurrencia con que el autor emplea este recurso²⁴⁴, persigue reducir la brecha temporal entre la experiencia y su narración, ya que con esta estrategia discursiva evita especificar la distancia entre ambas, y al mismo tiempo no adopta una postura concreta que puede mermar su honestidad, como pueda ser aparentar su posicionamiento dentro de la acción cuando ya no lo está. Por lo tanto, se trata de un recurso de acercamiento a la realidad. En este sentido es interesante la ocasión puntual en que se emplea este recurso en *Manuscrito Cuervo*, ya que se trata de un caso en que intenta romper con los filtros y mostrar de cerca una imagen: “Marchitos, lacios, sarmentosos, tal como olivos o troncos muertos, con sólo el pellejo y los huesos, tizones” (Aub 1994, 194)

Esta atemporalidad suele darse en la descripción de las personas, como en el caso del ayudante Gravela en *El limpiabotas del Padre Eterno*: “lacra²⁴⁵ comida de viruelas hondas, los dientes helgados, negros, la boina calada cubriendo la frente estrecha, los ojillos azules. Plantado en jarras, la camisa deshilachada, la gran capa de

franceses te tengan aquí?” (312).

²⁴⁴ Pues aparece en algún momento en todos sus relatos y testimonios sin intenciones literarias -excepto en *Una historia cualquiera*, por la poca presencia del narrador anónimo, siendo también casi inexistente en *Manuscrito Cuervo* por las características del mismo.

²⁴⁵ Realmente debería poner “la cara...”. Es un error que procede de la primera edición y que también se repite en *Enero sin nombre* (comentarios Ignacio Soldevila en la defensa de este trabajo).

spahi abierta al viento, fusta en el puño apuntando el pecho raído de Fermín Ruiz, la voz borracha, soez: reenganchado de la Legión y, ahora, cómitre del campo” (Aub 1994, 287).

En *El cementerio de Djelfa* vuelve a aparecer esta utilización de la elipsis temporal en el trabajo de la memoria. La encontramos en la descripción de Gravela, intensificando que su presencia en la memoria no ha variado: “Cabezota de cono, boina calada, el pelo ralo, desdentado, la chaqueta remendada, botas de montar, la fusta siempre en la mano, la capa parda a los aires en seña de autoridad y dos cuernos como dos torres en lugar de «lo que hay que tener»” (Aub 1994, 336). En otros casos más claros incorpora al testimonio el carácter cercano y visual de la memoria: “Te acordarás también del cementerio. Ves el lomerío ralo, el marabú –el de verdad, con su media esfera plantada en el cubo jaharrado- del otro lado del riachuelo, la mole oscura del fuerte, el poblachón polvoriento. Nada ha cambiado desde que trabajabas haciendo «el campo deportivo» para mayor gloria y negocio del comandante. Tampoco el cementerio” (336), lo que recuerda nuestra interpretación de que estas elipsis tratan de neutralizar los saltos del tiempo.

Por otro lado queremos hacer hincapié en que esto puede ser reflejo también de ese esfuerzo de Aub de no “dar motivo a interpretaciones personales, que no entre nadie por el resquicio del verbo” (1943f, 1), ya que esas elipsis hacen que desde el punto de vista pragmático esa información sea presupuesta, sin dar ocasión a que se ponga en duda o se interprete

En el mismo sentido hay que mencionar el empleo de la conjunción implícita, ya que Aub elimina a menudo las conjunciones, lo que da una fuerte impresión de proximidad a la diégesis, de verosimilitud, de cercanía. El narrador habla de algo que ha

visto, que ha tenido frente a sus ojos, y por ello no se toma gran trabajo por especificar el tipo de relación que existe entre los enunciados: para él es obvio.

Es significativo por tanto el carácter elíptico (con ausencia de verbos, de conjunciones), yuxtapuesto de su narrativa, que busca la expresión directa de las circunstancias. Por esta razón, sus testimonios no presentan una relación causal entre las situaciones para reflejar esa concepción de la experiencia concentracionaria como sin lógica.

5.4.3.1. Testimonio *in medias res*

En esta línea de interpretación de la experiencia y los testimonios en tanto a la inmersión en la situación, consideramos significativa la presencia reiterada de comienzo *in medias res*. *Vernet, 1940*, al igual que ocurrirá en *Una historia Cualquiera*, *¡Yo no invento nada!* y *El limpiabotas del Padre Eterno*, empieza en medio de un diálogo, dando una clara idea de fragmentos cogidos de la realidad completa en desarrollo. En este sentido, *Yo no invento nada* tiene una estructura más organizada, aunque empieza con la descripción del protagonista del relato, un poco de forma espontánea, como posando la cámara o la mirada en otro personaje del panorama general. Los únicos que tienen una estructura lógica que empiezan en un punto determinado como inicio son *Manuscrito Cuervo*, a pesar de que luego parece quedar inacabado, los textos sin intenciones literarias y *El cementerio de Djelfa*. Por su carácter particular, estos textos no empiezan *in medias res* sino que organizan con una estructura ordenada y clara las experiencias.

5.5. Otras observaciones sobre el recorrido de la memoria en el testimonio de Aub

Queremos analizar por último cómo, a medida que avanza el recorrido de la memoria en sus testimonios, aumenta la libertad de enunciación, que entendemos en tres sentidos diferentes:

En primer lugar, la claridad del posicionamiento del escritor ante los hechos que narra es cada vez mayor. La memoria que presenta la moldean ciertos intereses que el propio Aub reconocía al hablar de la parcialidad de todo testimonio y mencionar que el suyo lo escribía desde una ideología republicana. En segundo lugar, nos referimos a cómo van entrando en el testimonio críticas y juicios de valor cada vez más directos. Y en tercer lugar a la aparición de observaciones o descripciones que se alejan de la propia experiencia del campo.

5.5.1. Las ideas del escritor

En relación a ese primer aspecto del tipo de memoria que presenta Aub y los aspectos que la determinan, hay que recordar que está marcada por la experiencia de un exilio inevitable consecuencia de una Guerra Civil recién terminada, vivida desde el bando derrotado, y la retención en cárceles y campos de concentración en la Francia de la Segunda Guerra Mundial y de la expansión del régimen nazi y los preliminares de la *Shoah*²⁴⁶.

El propio autor define en numerosas ocasiones su obra como testimonio, como algo vivido, y por lo tanto, a un tiempo veraz y partidista²⁴⁷, y reconoce que el

²⁴⁶ En relación con esto hay que tener presente aquí también el posicionamiento de Aub respecto a la literatura “comprometida” del que hemos hablado en el capítulo anterior. Todas estas tensiones que influyen en sus narraciones las vemos de forma explícita en sus testimonios sin pretensiones literarias, en los que adopta una postura política más activa. Esto nos lleva a pensar que en los testimonios literarios también subyacerá esta lucha.

²⁴⁷ “El *Laberinto Mágico* tiene claros antecedentes en Galdós y Valle Inclán. Con la diferencia (y no es, desgraciadamente, la única) de que conté lo que viví. Lo que, a falta de otra cosa, me otorgó veracidad y, sin duda, partidismo. (...) No pasan mis novelas de testimonio y no son acusación como los *Episodios Nacionales* o el *Ruedo Ibérico*; para ellos me faltó la grandiosidad y el humanismo de Galdós o el genio y

testimonio no puede dejar de incorporar la visión propia del testigo. Aub hacía hincapié en esta tensión en su propia obra: “Y mis novelas de la guerra de España, desde el lado republicano, desde luego, se acercan bastante a la verdad” (Caja 13-19, 27). Nos parece muy interesante cómo insinúa en la propia diegesis de *Manuscrito Cuervo* su esfuerzo por subvertir los inevitables parcialismos y aproximarse en lo posible a una imagen completa y fidedigna de los hechos: “Los hombres se dividen en internos -presos, internados, detenidos- y externos -militares con o sin graduación. / Los segundos son seres inferiores y uniformados, que están al servicio de los internos. Trataré principalmente de estos últimos”, pero en un esfuerzo por apostar por una imagen completa de la realidad, añade: “Espero que la Junta para Ampliaciones de Estudios pensione algún cuervillo para que estudie a los externos, a fin de que su trabajo sirva de complemento a este ensayo” (Aub 1994, 189).

En este proyecto de sinceridad, Aub advierte también en sus relatos de la posible intrusión del imaginario concentracionario o del exilio en su testimonio, por medio de la temática y de los comentarios de los personajes. Encontramos un primer ejemplo en *Morir por cerrar los ojos* cuando Juan le dice a María: “no te puedes figurar cómo los meses de encierro, unidos unos a otros como las cuentas de un collar, pueden llegar a producir alucinaciones. Los recuerdos llegan a ser vivos, los coges con la mano. De tanto rumiar lo sucedido, por imposibilidad de que te suceda nada nuevo, va surgiendo del pasado una nueva realidad, y las cosas acaban por parecer no como fueron sino como hubieses deseado que sucedieran” (Aub 1944a, 63-64). Esta idea está estrechamente relacionada con la de los bulos, de la imaginación en la experiencia de los campos. *Manuscrito Cuervo* incluye una sección “Sobre los Bulos”²⁴⁸, aspecto que

el humor de Valle Inclán” (Rodríguez Plaza 51).

²⁴⁸ Es interesante en este sentido la reflexión que Naharro-Calderón hace respecto al nombre del editor ficticio de este texto, J.R Bululú, y la conexión que dicho nombre parece tener con la palabra “bulo”, que considera “el discurso esencial de todo lugar de detención, donde el deseo de libertad se transforma en

trata de nuevo en “De la Imaginación”. En *El limpiabotas del Padre Eterno* Aub insiste en este aspecto: “Según cuentan -ve a saber, nos pasamos el día “contando”- (...)” (Aub 1994, 276).

Queremos acercarnos a su testimonio en tanto portador de sus anhelos. Como decía Juan en *Morir por Cerrar los Ojos*: “No sueño, pero aunque soñara ¿quieres dejarme con los palos a secas?” (Aub 1944a, 63). Esto nos hace pensar en que a pesar de su esfuerzo por ser fiel a la experiencia, Aub pretende que sus testimonios incorporen también una propuesta. Desde *Vernet, 1940*, refleja sus ideales de justicia a través de la postura del protagonista: “Cuando volvamos, mande quien mande: no afusilar a nadie. Para eso están los tribunales (...) Hay que hacer las cosas como se deben hacer. Yo no soy de esos que piensan que cuando se vuelva hay que armar la marimorena” (Aub 1994, 135)²⁴⁹.

Ya en *Una historia cualquiera* el posicionamiento del autor empieza a ser más claro por medio de la modalidad del discurso de Luis Le Portiller. Se percibe su espíritu rebelde, su esfuerzo por conseguir la libertad de las personas y el que además deseen conseguirla: “Puras acémilas” (Aub 1994, 145), “tantos siglos de aplastamiento” (145), la indignación por la falta de espíritu de lucha: “Alelados” (146). Pero a su vez encontramos ese esfuerzo de Aub por presentar una memoria completa, no parcial, en tensión con sus ideales, al incluir situaciones en las que los propios internos o presos se traicionan unos a otros: “Había dejado mi capote a los compañeros: así andaría más ligero; se fugaron sin mí. Los hay de cinco, de a diez y de a quince, como decía mi

ficción” (1998, 13n). Esta idea la repite Naharro-Calderón en su Epílogo a esta misma obra (1999a, 223).

²⁴⁹ Más tarde repite la idea, aceptando ante la insistencia del narrador anónimo, que si se encontrara al que fusiló a su hermano, como mucho le haría pasar por donde él ha pasado: “Lo mandaré a Montpellier... (...) para que vea lo que es bueno” (1994, 142). En la copia completa de sus diarios mecanografiados hay una entrada de Mayo 29, 1941, pero que debe ser de 1942, muy relacionada con esta idea: “-Matar, no. Yo no soy partidario de eso. No hay derecho. Porque uno no piense como yo, cuatro tiros. Eso no. Ahora bien hacerlos sufrir, eso sí. Y que se mueran. Pero sufriendo”.

madre” (1994, 149). Junto a esto es importante remarcar la importancia que da a los personajes chivatos y traidores. Sin embargo, las libretas del autor presentan otras muchas anotaciones de indignación por la actuación de sus propios compañeros, que no incorpora a sus relatos, como puede ser el siguiente ejemplo: “La mariposa en la puerta. La miran y readmiran. Cógela uno -¡Qué bonita es! -¿Eso bonito? -Y le arranca las alas. -La tira al suelo. -Los hay que merecen el campo” (Caja 6-15) , lo que refuerza esa idea de que Aub realiza una elección de su material testimonial en la línea de las ideas por las que aboga.

En *¡Yo no invento nada!* la modalidad es muy marcada, ya que son abundantes los adjetivos y adverbios calificativos. Destacamos por ejemplo “humildemente”, “ridículamente”, “vergonzosamente”, los cuales dicen mucho de la posición y la percepción del narrador frente a la actuación de aquellos internos que se “venden” al mando.

En *Yo no invento nada* vemos una idea similar a la de *Vernet, 1940* cuando Yubischek cuenta su rebelión ante la petición de la policía de que haga de espía: “-¿Yo? Yo no hago nada. / De pronto sentía en mí una fuerza que nunca había notado, una rebelión, no de mi pensamiento o entonces no lo creía así- sino de todo mi cuerpo, hasta el vello del pecho” (Aub 1994, 319). En este punto el personaje evoluciona, pues hasta este momento se nos ha presentado como despreocupado y mentiroso. Este desarrollo continúa cuando explica sus sentimientos frente a la guerra de España: “Allí conocí hombres que sabían de verdad lo que querían. (...) De la calle donde andaba tirado me hicieron hombre. Un hombre que tiene su sitio entre los demás, y su tarea” (319).

En relación a estos dos relatos es interesante apuntar una contradicción que pensamos que apunta también a esa construcción de Aub de una memoria concreta: la

memoria de la resistencia, de ese “aguantar”²⁵⁰ en los campos. En este sentido hay que destacar cómo en *Vernet, 1940, Yo no invento nada* y *El limpiabotas del Padre Eterno*, los protagonistas mantienen su sonrisa hasta la muerte, pues incluso en el último caso, en que la dureza del campo consigue acabar con el *Málaga* y pierde su alegría natural, en el momento de su muerte el narrador hace hincapié en que sonreía. La idea de la rebeldía está presente en el testimonio de Aub hasta el final. Nunca muestra a sus protagonistas rindiéndose, aunque sí de forma indirecta a otros personajes, como el caso de Fermín Ruíz en *El limpiabotas del Padre Eterno*, aunque acaba reponiéndose. Esto contrasta con la tradición concentracionaria en figuras como Primo Levi, que no dejan de insistir en que uno de los logros principales de los campos nazis era acabar con todo conato de resistencia por parte de los internados, cualquier ápice de rebeldía. Esto lo apoyan sus palabras en sus testimonios sin intenciones literarias, en los que remarca la actitud de los internos en los campos. Ya vimos en el segundo capítulo de esta tesis las narraciones de Aub sobre “el espíritu de victoria” en los campos, e igualmente en otro texto repite la idea de que tuvieron una gran fiesta en Djelfa, igual que “para el 14 de abril, para el 16 de febrero, para el 18 de julio” (41). Incluso en *Manuscrito Cuervo* encontramos el siguiente apartado: “A PESAR DE TODO / Los internados viven a gusto, porque el que vive conforme con lo que espera, es feliz a pesar de las privaciones-. Gozan en la desgracia pensando que los lleva a su fin” (Aub 1994, 229).

Lo más curioso a este respecto es que el reflejo de la resistencia de los internos frente a toda agresión como lucha política se convierte en un objetivo del testimonio de Aub, y esto se refleja en la coherencia de la honestidad de su testimonio como una fisura. En el caso que acabamos de ver de *Manuscrito Cuervo*, este pasaje rompe la coherencia del relato. Jacobo en todo momento ha presentado la situación de los

²⁵⁰ Aub mencionaba en su testimonio no literario de marzo de 1943: “en los campos ya no se resiste, se aguanta” (1943g, 5).

internos como privilegiada, en su proyecto de crear el absurdo, y aquí cae en el reconocimiento de las penalidades para destacar la resistencia ante las mismas. Del mismo modo vemos ciertas contradicciones significativas en *Vernet, 1940* y *Yo no invento nada* en su definición de los protagonistas. En el primero de estos textos describe a Enrique Serrano Piña como “siempre contento” (Aub 1994, 135), reflejo de una anotación en el borrador inicial de los campos que decía: “A pesar de cuanto le suceda siempre aparecerá contento” (Aub 1940, 1). Sin embargo, al final de esas primeras notas en el campo vemos que había escrito: “Enrique Serrano no sonrío nunca” (7). E igualmente en *Yo no invento nada* primero dice: “una sonrisa constante (...)”, y luego: “Era serio” (Aub 1994, 317).

5.5.2. Crítica y juicios de valor

Respecto al segundo aspecto, a cómo van siendo cada vez más claros en su testimonio los juicios de valor, observamos una evolución desde *Vernet, 1940* y *Una historia cualquiera* en que aparecen de forma muy indirecta²⁵¹ a la entrada de opiniones más claras y directas en *Diario de Djelfa*: “no moriste, te mataron / reviente quien culpa tuvo / de este presidio africano” (Aub 1970a, 28), al tiempo que dolidas : “Al buen lamer, / llaman francés” (66), o sus poemas “Romance de Gravela” (104) y “¡Dios,

²⁵¹ Extraemos nuestra conclusión de los siguientes ejemplos. En *Vernet, 1940*: “Sin más vida que la guerra” (Aub 1994, 135), que hace hincapié en el carácter bélico de los años que refleja, y de que volvemos a encontrar un juicio de valor indirecto que cierra *El cementerio de Djelfa* : “¡Ah! -acaba diciendo la carta de la *Liebre*, como llamábamos a Pardiñas-, olvidaba decirte -o no quería, no lo sé- que me van a fusilar mañana. ¡Qué mañana!, hoy, dentro de un rato, porque dicen que mis manos olían a pólvora. Olvidan que nacimos así” (Aub 1994, 338). . Y por otro lado encontramos una apenas incipiente modalidad en el discurso del narrador anónimo: “Los guardias, fusil en ristre, se aburren y hieden” (139). En *Una historia cualquiera*: “Una camioneta, que venía detrás, recogía a los muertos. Cuando nos deteníamos los teníamos que enterrar. Los hoyos no eran muy hondos. Algún día los encontrarán” (Aub 1994, 148). Podemos entender esta afirmación al pie de la letra, pero nos parece traslucir algo en estas palabras: cómo aquellas injusticias no se ocultaban demasiado, se llevaban a cabo ante la mirada de miles de personas, cerca de España, y algún día tendrán que contarse, recordarse. No hay que enterrarlas sino recordarlas. Y al igual que en el relato anterior muestra su repugnancia ante los oficiales: “gordo (...) bigotudo” (147).

cuanto perro!” (65). En este testimonio en verso vamos a encontrar las críticas más personales y crudas de su testimonio.

En el caso de *Morir por cerrar los ojos* es significativa la evolución que la presentación de la memoria en Aub sufre. A pesar de que él mismo haga hincapié en el “Aparte” introductorio en que ha dejado poco espacio a la imaginación, se trata de un texto que en la recreación de conversaciones y diálogos tan reales como ficticios dan más entrada que en el resto de textos a la crítica de la situación que presentan (junto con los ejemplos que acabamos de ver de *Diario de Djelfa*).

En los textos anteriores, la denuncia de lo que se mostraba se dejaba a la interpretación del lector y a cierta ironía, mientras que aquí la ironía y la presentación de la crudeza de la no-intervención, la actuación de los colaboracionistas entre el pueblo francés y la actuación de la Administración y sus agentes en 1940 en Francia se presenta con más indignación. Ya la dedicatoria de la obra no deja resquicio de duda: “A los desleales inventores y lacayos de la no-intervención, empapados de tanta y tan noble sangre española, Neville Chamberlain, Edouard Daladier, Leon Blum, con el desprecio de todos y muestra de su fraude, que tan caro pagaron sus pueblos” (Aub 1944a, 9). Y de igual modo el título de la obra habla de su objetivo, la crítica de aquellos que “cerraron los ojos” ante la injusticia. Además, la propia escritura de esta obra es la lucha por dar a conocer su testimonio, un testimonio truncado por la imposibilidad de filmar *Campo francés*.

Éste drama, a través de la evolución del personaje de María, presenta la postura de compromiso del escritor y de rechazo a los “conformismos” y a la pasividad. Mientras que al principio de la obra este personaje se desentiende de las evoluciones políticas y defiende las posturas no-intervencionistas, a medida que entra la injusticia en su círculo personal cambia de idea. Tras ver su honor mancillado para conseguir la

libertad de su cuñado y su marido, y que además no sirva de nada (pues su marido será asesinado y su cuñado continuará encerrado), sufre una transformación, dejando atrás su idea de que no hay que meterse en política y que siendo decente no te puede pasar nada. María, que es francesa, personifica al final del drama, por medio de su canto de la Marsellesa, la paradoja de que los defensores de la libertad se encuentren entre alambradas :

MARÍA: ¡Traidores! ¡Asesinos! ¡Y así defendéis a Francia! Yo también lo creí y me ha costado la vida. He vivido ciega, muerta, por cerrar los ojos (...) / Yo ya no tenía marido. Le contaminasteis con vuestra miseria. Así acabareis todos, podridos vendedores de la honra francesa, a manos de vuestros amos o, si queda alguno, a puños del pueblo (...) / ¡Vuestra podredumbre servirá de abono a una Francia nueva...! (...) *María empieza a cantar, ronca:* MARÍA: Allons enfants de la patrie...

CORONEL: Cállenla... *Por lo que fuere, quizás por la fuerza de su himno nacional, los soldados no se atreven a ello. / De los pechos de los internados, con la emoción de la muerte y los más diversos acentos, sale, a coro, la Marsellesa...le jour de gloire est arrivé, / contre nous de la tyrannie, / l' étandard sanglant est levé. (bis.) Entendez-vous dans les campagnes...* (Aub 1944a, 250).

De esta forma este texto se diferencia del resto por el tono melodramático que adquiere su final y que no habíamos visto en ninguno otro más que en *Campo francés*. Son precisamente los dos textos que presentan un panorama más completo de la circunstancia, los que dan entrada a juicios de valor. Sin embargo, queremos puntualizar que no podemos considerar esto un simbolismo, pues en cierto modo está basada en las costumbres del campo, en el que Aub anota en sus libretas de Roland Garros cómo se cantaba la Marsellesa: “Los cantos del 1º de mayo para fastidiar al fascista. La Marsellesa cien veces” (Caja 6-1).

En *El limpiabotas del Padre Eterno* es muy interesante el modo en que el escritor introduce de forma constante sus juicios de valor a través de la percepción desfamiliarizada del *Málaga*: “-A mí no me gusta pelear, ¿por qué les gustará a los demás? Pegar es malo, duele” (Aub 1994, 265). Más tarde comenta: “ -Ahora todos los

hombres son malos- me decía el ex limpiabotas. / -No todos. / -Todos. Los han cambiado. Es como si a Dios le hubiese mordido un perro rabioso (. . .)” (306). Y luego: “-Todos los hombres pegan y hacen daño” (307).

5.5.2.1. La ironía

Encontramos también esta entrada de la crítica a través de la intensificación de la ironía. Esto lo observamos en *Una historia cualquiera*, *Campo francés*, *¡Yo no invento nada!*, *Yo no invento nada*, *Morir por Cerrar los Ojos*, *El limpiabotas del Padre Eterno* y sobre todo *Manuscrito Cuervo*, y tan sólo de forma puntual y sutil en sus testimonios sin intenciones literarias. En *Diario de Djelfa* sin embargo, esa ironía se torna en denuncia directa, como ya hemos visto.

La primera entrada significativa de la ironía la vamos a encontrar en la elaboración de *Una historia cualquiera*, en una modificación introducida en la revisión del texto de 1955. En *Sala de Espera* pone: “habló del deber y de los permisos. Salimos andando” (Aub 1948, 14), mientras que en la versión definitiva pone: “habló del deber y de los permisos. **¿Para quien?** Salimos andando” (Aub 1994, 149-150).

En *Campo francés* encontramos algunos ejemplos interesantes que a un tiempo rompen los momentos de más tensión con cierto humor, e introducen una ironía que critica, como cuando durante las detenciones de los “extranjeros peligrosos para Francia”, el personaje del Largo, que es uno de los detenidos, cada vez que meten a uno nuevo en el autocar de la policía dice: “Peligroso para Francia” (Aub 1965a, 82, 84, 88), y cuando se escapa, en la siguiente detención “Una voz” insiste: “Peligroso para Francia”(89), y aún luego, en Roland Garros: “El Largo (por el Cojo) / Ahí viene el más peligroso para Francia”(132). A su vez, en esta obra, al igual que veremos en *Manuscrito Cuervo*, el humor se mezcla con el absurdo: “Los detenidos van entrando para ser fichados. Tras un mostrador varios escribientes. Un detenido, macilento, cojo

con muletas, contesta a uno de ellos. / COJO / Alfredo César Napoleón / EL ESCRIBIENTE / Otro... “(92).

En *Morir por cerrar los ojos* encontramos una línea muy similar con muchos toques de humor irónico sobre todo para caracterizar, al tiempo que criticar, la actitud de los oficiales: “MARÍA: Pero...¿se lo van a llevar de verdad? / INSPECTOR: ¿Cree usted que venimos de mentirijillas?” (Aub 1944a, 31).

En su texto “Campo de Djelfa, Argelia”, al igual que en *¡Yo no invento nada!*, sigue entrando la ironía: “El trabajo no es obligatorio, pero si no trabajas, no comes” (Aub 1942c, 4); “La madera es del Estado” (4), aunque en *¡Yo no invento nada!* es más constante²⁵². Esta ironía entra de forma sutil a través de la polifonía que provoca en su propio discurso el empleo del estilo libre directo eliminando las comillas. En *Yo no invento nada* encontramos el mismo recurso²⁵³.

5.5.3. Flexibilidad el testimonio

Queremos hacer hincapié, para terminar, en el distanciamiento de la experiencia de los campos según avanza el recorrido de la memoria, el cual se manifiesta de formas diversas. Una de ellas es la entrada de reflexiones sobre aspectos externos a los campos de concentración, a veces relacionadas, como son la guerra o las coyunturas que permiten los campos. Estas reflexiones empiezan a aparecer en *Campo francés* y *Morir*

²⁵² Ejemplos: “No lo permita el mando: habría que pagar un árabe más para que vigilara los que fueran por ella [el agua]. No hay leña para hervirla y el cloro es caro, dicen. Se venció la epidemia de tifoidea con solo quince muertos, lo cual para una población penada de más de mil hombres es un resultado excelente, dicen” (Aub 1943b). “El trabajo no era obligatorio, pero: -si no trabajas, no comes” (Aub 1943c); “La madera es del Estado”, “(...) calabozo, donde por la noche Gravelle, en andas de su vino, entra a desentumecerse y cobrar a puñadas su ira”. “Hace días llegó a Djelfa una remesa de aceite transportada en antiguos bidones de petróleo (...): a más de los cólicos, tenemos luz” (1943d).

²⁵³ Ejemplos: “No lo permite el mando: habría que pagar un árabe más para que vigilara los que fueran por ella [el agua]. No hay leña para hervirla y el cloro es caro, dicen. Se venció la epidemia de tifoidea con solo quince muertos, lo cual para una población penada de más de mil hombres es un resultado excelente, dicen” (Aub 1943b). Y: “A lo último había leído mucho con el tiempo que para ello le dio la policía francesa” (Aub 1994, 329), referencia que empleará también en *Manuscrito Cuervo*: “Doy las más expresivas gracias a Su Excelencia, monsieur Roy, ministro del interior, socialista como yo, que en 1940 tuvo a bien ayudarme a dar con el manuscrito y me proporcionó tiempo y solaz necesario, y aún alguno

por cerrar los ojos al desarrollarse a través de una historia de amor que a menudo hace referencias a su pasado o a detalles ajenos a la problemática concentracionaria.

En *Manuscrito Cuervo*, esta libertad en el acercamiento a la experiencia²⁵⁴, sigue desarrollándose con la entrada algunas observaciones que se podrían considerar de superficiales y literarias, aunque contribuyen a crear la atmósfera del relato. En este sentido, consideramos muy significativo cómo el escritor, algo que no hace en ninguno de sus relatos, emplea para elaborar su crítica referencias a los campos de exterminio nazi, que conoció a la salida del campo, en su intento de que este “manuscrito” represente toda una época. Encontramos estas dos referencias:

Como no parecen tampoco muy satisfechos, o alegres -aunque la risa sea manifestación inferior-, he oído decir que en Alemania ya existen campos de esta misma índole -y con el mismo fin- donde se lee, en la entrada: «El trabajo por la alegría». Es decir, que los hombres están intentando cambiar monedas por sonrisas. No respondo de ello y habrá de verificarse. (A transmitir al profesor A ZI-40, en la Selva Negra) (Aub 1994, 206).

Estos últimos tiempos, en los que las matanzas han sido mejor organizadas, han llegado a extremos inauditos, hijos de la desesperación. Con tal de ofendernos, queman las carnes, después de haberlas desinfectado con gases, en cámaras especiales. Supongo que la reclamación, acerca de tal desacato, de nuestro ministro en Ginebra, surtirá algún efecto. Si no hay holocausto en nuestro honor, ¿para qué las guerras? ¿para qué tanto cadáver? Y ¡oh colmo de la estupidez!, ni siquiera escogen a los mejor cebados (212)²⁵⁵.

En segundo lugar encontramos también esa flexibilidad en las estrategias discursivas. En *Yo no invento nada* aparece por primera vez el empleo de una focalización “a vista de pájaro”, lo que se aleja de los planteamientos testimoniales, ya

de más, para descifrarlo” (Aub 1994, 179).

²⁵⁴ Con lo que no nos referimos a su enunciación irónica, que como hemos visto está trabajada precisamente en busca de un acercamiento a la experiencia.

²⁵⁵ Esta idea es la reelaboración de una cita que Aub ya había redactado antes de este conocimiento en un tono más neutro: “Los muertos para picotearlos. Los hombres los esconden, entierran o ennichan, o aun queman, costumbre que nuestro mundo no puede entender, colmo de barbarie y desaprovechamiento. Así les va” (Caja 6-15).

que el narrador extradiegético habla de cosas que no ha podido ver directamente, y que ocurren en tiempo simultáneo a otras de las que está hablando y en un espacio en el que él no ha podido estar presente. Y además, no lo presenta como si se las hubieran contado, o deja que las presente un personaje que las pueda haber visto, sino que compone una escena en el despacho del comandante, en el que éste está a solas con un interno que le da clases de alemán. Tal vez la presencia de ese interno sea intencionada en tanto posible nexa con el narrador que se lo pudiera haber contado a posteriori. Es interesante el contraste con los textos de “Campo de Djelfa, Argelia” en el que en un esfuerzo más estricto de crear un narrador fiable emplea el recurso de una llamada de teléfono del comandante al campo para incorporar esta información a su relato, aunque en *¡Yo no invento nada!* se dan los dos pasajes.

En el caso de *El limpiabotas del Padre Eterno* encontramos esta distancia tanto en el narrador heterodiegético del que hemos hablado, como de sus incursiones omniscientes, que en ningún momento se habían dado en los relatos de los campos, y que entra en tensión con la idea inicial de Aub de no compartir un acercamiento omnisciente con la Historia. En este caso, el narrador aportará información al relato que nadie le ha dicho y que no ha presenciado: “(Nunca le han podido sacar a Regás el porqué de la enemistad y de la denuncia de su antiguo amigo Gringoire. La verdad es que todo nació de una trampa, de una toma clandestina de electricidad. Regás y Gringoire eran vecinos...)” (Aub 1994, 312). Es importante remarcar también en este sentido cómo incorpora a través de sus palabras la focalización del *Málaga*, e incluso el final del relato se acerca al *stream of consciousness*, narrando lo que se cruza por la cabeza del personaje cuando está a punto de morir.

5.5.4. De la experiencia a su recuerdo

A modo de conclusión, queremos destacar que a pesar de la distancia respecto a la experiencia que va apareciendo en los relatos de Aub, no podemos dejar de afirmar que sus escritos sobre campos de concentración se caracterizan por la referencialidad. “El «hic et nunc» del testigo en busca de la sobrevivencia” (Naharro-Calderón 1999, 221). Sin embargo, en *El cementerio de Djelfa*, la situación es ya diferente. En él el objeto de la enunciación es el tema del recuerdo de los campos. Ya no la experiencia en sí misma, sino el trabajo de rememoración de aquellas vivencias que los otros relatos nos han tratado de presentar en tiempo de su desarrollo, y que aquí se nos presentan como pasadas. Se trabaja la idea de la transformación de la experiencia en memoria, y la constatación de que lo que ocurrió en los campos se ha olvidado. Conecta en cierto modo el planteamiento de Claude Lanzmann en *Shoah*, en el sentido de que la realidad de la que se quiere hablar ya no existe, tan sólo su recuerdo en el presente.

El relato trabaja el motivo del recuerdo: empieza con un “No te acordarás de Pardiñas”, como uno de aquellos internos de Djelfa, y va recorriendo luego el recuerdo de otros internos, de diferentes sucesos que ocurrieron en el campo, hasta llegar al campo mismo, a su paisaje, a su espacio, y todo por medio de preguntas que tratan de activar ese recuerdo: “¿Te acuerdas de aquel francés (...)?” (332), “¿Te acuerdas de aquel judío que no quería trabajar los sábados?”(332), “¿No te acuerdas de Barbardo Bernal de Barruecos? (...) ¿No te acuerdas? (...) ¿Ya te vas acordando?” (333), “¿Te acuerdas de los que lloraban porque no sabían cantar? (...) ¿Te acuerdas de Djelfa?” (334), “¿Te acuerdas de Gravela?” (336). Explora lo que queda en el presente de aquel pasado. Con el paso del tiempo, el problema no es testimoniar, sino hacer recordar:

¿quién se acuerda de ellos?, ¿quien les va a agradecer que murieran aquí, en los confines del Atlas sahariano, por defender la libertad española? Nadie, absolutamente nadie. Claro, más murieron en Alemania. Pero no los vi. Éstos sí. Tal como pasó te lo cuento por contárselo a alguien (338).

En conclusión, *El cementerio de Djelfa* es la síntesis y explicitación de lo que los testimonios anteriores tratan de provocar por medio de los mecanismos literarios, y a su vez un último esfuerzo por conseguirlo con un último experimento de enunciación.

Capítulo 6: Otros proyectos de testimonio y reconstrucción de la memoria en el marco intercultural de los campos de Francia

El objetivo de este capítulo no es tanto diseñar un panorama completo y exhaustivo de los testimonios interculturales que surgen como consecuencia de la experiencia en los campos de concentración en Francia, como ampliar y contextualizar nuestras conclusiones en torno a los testimonios de Aub al compararlos con otros que surgen de las mismas circunstancias. Por lo tanto, este capítulo recoge una muestra significativa de los testimonios literarios que se escriben en o sobre la experiencia en los campos de concentración de Roland Garros y Le Vernet como acercamiento comparatista a la obra de Aub. Aunque existen muchos testimonios sobre otros campos del periodo, algunos cuyas características eran más similares a aquellos que nos ocupan y otros que eran más diferentes, hemos restringido nuestra comparación a aquellos campos en los que estuvo Aub para de ese modo acercarnos a diferentes posibilidades de enunciación de una experiencia concentracionaria concreta. Sin embargo, nos hemos centrado en Le Vernet dejando fuera la experiencia de Djelfa porque los testimonios sobre el primer campo son más numerosos y presentan más posibilidades para nuestra comparación²⁵⁶.

Por lo tanto, en este estudio comparativo, dado que uno de los aspectos que nos interesan fundamentalmente es ver cómo se da la distancia entre la experiencia y la representación en un testimonio intercultural sobre una misma situación, escogeremos obras surgidas dentro de unos mismos parámetros temporales y espaciales: los campos

²⁵⁶ Aub fue de los pocos escritores que estuvieron en Djelfa, y a su vez si existen testimonios del campo no han sido publicados o lo han sido por editoriales muy pequeñas y alternativas, como algunos de los localizados por los de Le Vernet, por lo que no nos ha sido posible localizarlos.

de concentración en Francia entre 1939-1942, y fundamentalmente de autores que coincidieran con Aub en Roland Garros y Le Vernet²⁵⁷.

6.1. El testimonio intercultural sobre los campos de Francia

Los acontecimientos de los años 30 y 40 en Europa dieron lugar a numerosos episodios de exilio. Además, se une a esos exilios “forzadamente” voluntarios el problema de la deportación. Esto arrastra hasta Francia a muchos grupos de personas que por sus posturas políticas o su propia etnia tienen que huir de los totalitarismos que se imponen y buscar países libres que les acojan y protejan. No obstante, por las paradojas de la historia, lo que debía haber sido refugio y morada para tantos antifascistas europeos, se convierte en un lugar dominado por el control policial, las detenciones, las prisiones y poco a poco los campos de concentración que surgen en ese territorio francés, primero por la *loi des suspects* y el miedo al peligro nazi y a sus espías con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, y más tarde por el colaboracionismo tras el armisticio con ese mismo régimen temido.

En concreto en el campo disciplinario de Le Vernet²⁵⁸, coincidiendo con Aub o en tiempos muy próximos, estuvieron autores como Arthur Koestler, Gustav Regler,

²⁵⁷ Por esta razón no profundizaremos en otros testimonios muy interesantes que existen sobre otros campos de concentración franceses, como el castillo de Colliure, Les Milles o Rivesaltes en los que se congregaron muchos escritores y miembros de las Brigadas Internacionales que sufrieron experiencias muy cercanas a las de Vernet. En este sentido queremos mencionar algunas obras interesantes a pesar de que no vayamos a trabajarlas a modo de muestra de los numerosos testimonios que se escribieron tratando de que esa fase de la historia de Francia y tantos otros pueblos se conociera: Schramm, Hanna y Bárbara Vormeir (1979). *Vivre à Gurs*. París, Maspéro; Albert Drach, *Unsentimentale Reise*; Lion Feuchtwanger, *Der Tauf in Frankreich (El diablo en Francia)*, Alfred Kantarowicz, *Exil in Frankreich*. No podemos dejar de nombrar tantos otros de los refugiados españoles en los diferentes tipos de campos: Bartra, Agustí, *Crist de 200.000 braços*; Botella Pastor, Virgilio, *Así cayeron los dados*; Andújar, Manuel, *Saint Cyprien plage...campo de concentración*; Esteve, Arturo, *Búsqueda en la noche*; de Guilarte, Cecilia G., *Nació en España*; Mistral, Silvia, *Éxodo*; García Gerpe, Manuel, *Alambradas: mis nueve meses por los campos de concentración de Francia*; Fillol, Vicente, *Underdog. Los perdedores. Crónica de un refugiado español de la segunda guerra mundial*; Eulalio Ferrer, *Entre Alambradas*; Antonio Ros, *Horas de Angustia y Esperanza*, o el libro de versos de Celso Amieva *Almohada de arena*. Del mismo modo consideramos de interés tener presente *Benjamin's Crossing*, obra de Joy Parini, que constituye un caso muy peculiar, dado que se trata de una recreación de lo que podría haber sido el testimonio de Walter Benjamin sobre sus avatares en Francia como refugiado y su internamiento en el estadio de Colombes.

²⁵⁸ Como ya hemos comentado en el Capítulo 3 de este estudio.

Theodor Balk, Bruno Frei, Hermann Langbein, Paul Merker, Leo Valiani, Aladár Tamàs, Ludwig Renn, Francesco Fausto Nitti, Kersten, Friedrich Wolf, Rudolf Leonhard, Louis Emrich, Johan Lorenz Schmidt (Ladislav Radványi), Walker Janka, y otros menos conocidos como Arpad Haas, húngaro, Charles Frisch, austriaco, Karl Obermann, alemán, o el español Clement Cárdena Morón, así como periodistas como Mario Montagnana, Gerhart Eisler, Luigi Longo, Franz Dahlem o Bodo Uhse entre otros muchos. También estuvieron internados en Vernet artistas e intelectuales como los directores de teatro Serge Mintz-Meinard, ruso, y Michel Flurscheim, alemán, el pintor húngaro Joseph Soos o el pintor alemán Otto Kuhns, el dibujante Léo Campion, el rumano Isidore Weiss, o el escultor polaco Moïse Rosenberg, el pianista polaco Félix Sztal, el músico austriaco Marcel Rubin o el abogado Bruno Weil.

La mayoría de estos refugiados, además, pasaron antes por Roland Garros, al igual que Aub. Sin embargo, también hay muchos que están internados en el Estadio pero desde allí no son trasladados a Vernet sino a otros campos, como es el caso de Leo Lania, que coincide con Aub en el estadio de París en las mismas fechas, pero luego es enviado al norte de Francia.

No queremos que parezca que otorgamos más importancia a los intelectuales que al resto de internos, pero nos centramos en ellos porque el foco de este estudio sea el testimonio literario, o artístico en términos más generales. Podríamos ampliar estas listas en cientos y cientos de internos anónimos. De hecho, vamos a tener presentes algunos testimonios no literarios, de gran valor para nuestro marco comparatista. Además, no podemos perder de vista que situaciones límite como los campos o el exilio arrancan el testimonio literario incluso de aquellos que nunca antes han escrito.

Muchos de estos testigos han dejado testimonio sobre su experiencia en el campo: Leo Lania escribe *Darkest Hour*, originalmente en alemán y publicado en inglés

en 1941, en el que dedica dos capítulos, el 6 y el 7, a la Prefectura y a Roland Garros, antes de adentrarse en su experiencia en los campos del Norte de Francia. Esta obra es muy interesante porque Lania es internado en Roland Garros cuando Aub está allí, por lo que su narración de la experiencia del campo presenta interesantes coincidencias y discrepancias con los testimonios de Aub. Arthur Koestler escribirá en 1941, su novela *The Scum of the Earth*, que narra su experiencia en Francia: su detención, Roland Garros, Vernet, su salida, y el largo camino hasta estar a salvo en Inglaterra. Rudolf Leonhard publica más de doscientos poemas después de la guerra bajo el título *Le Vernet*. Aladár Tamàs escribirá en 1940 *Campo de concentración francés*, una novela reportaje. Friedrich Wolf escribe dos relatos, *Jules y Kiki*, sobre su experiencia en Vernet entre 1940 y 1941, que publica en 1942 de forma independiente en inglés bajo el título de *Concentration camp Vernet: two stories*, y en 1947 en el volumen *Lucie und der Angler von Paris. Novellen*. Bruno Weil publica en 1941 las notas tomadas en los campos en su diario bajo el nombre *Francia a través de las alambradas. La caída de Francia- La vida en los campos de concentración*, sobre su detención en Francia y su estancia en Roland Garros y Vernet. Así como Gustave Regler dedica un importante espacio de su autobiografía, *Das Ohr des Malchus. Ein Lebensgeschichte*, a su internamiento en Vernet. Bruno Frei también escribe un diario de sus experiencias en Francia y en 1960 publica su novela *Die Manner von Vernet; ein Tatsachenbericht*. Hermann Langbein también relata sus experiencias en campos de concentración franceses y nazis en *Die Starkeren. Ein bericht aus Auschwitz und anderen Konzentrationslagern*, en el que una parte habla de su estancia en el campo de Vernet. Igualmente Francesco Fausto Nitti escribe *Chevaux 8, Hommes 70*, en francés, que arranca en su estancia en Vernet pero se centra en sus avatares en el traslado en el tren fantasma hacia los campos de exterminio nazi.

Por otro lado son muy interesantes los testimonios de dos internados belgas: un informe de Ward Hermans sobre el campo de Vernet presentado al Parlamento Belga (*Le Vernet-d'Ariège van het Belgisch Parlement naar het Fransch Concentratiekamp*) y el reportaje de Antoon Mermans, *De Parachutisten van Orleans. Het verhaal der vlaamsche weggevoerden 1940*. Junto a estos existen otros muchos testimonios de carácter no literario, entre los que queremos destacar informes formales de un gran número de italianos que estuvieron internados en Vernet (Ministerio della Cultura Popolare 1940), y de cuyo esfuerzo por informar habla Bruno Weil (156), el de Lazar Latinovic, miembro de la Brigada Dombrowski (Álvarez 405-6); o el testimonio oral de Jose Ignacio Mantecón (1978).

Teniéndolos como marco, hemos escogido como corpus para este apartado un conjunto reducido de obras buscando una variedad de culturas y de modelos narrativos, como es el diario o la autobiografía, o el que se hayan escrito de forma más inmediata o distante a los hechos.

Siguiendo estos criterios, hemos seleccionado el testimonio de Bruno Weil, de procedencia alemana pero que ya había vivido en Argentina por largo tiempo antes de su internamiento: *Francia a través de las alambradas. La caída de Francia- La vida en los campos de concentración*, escrito simultáneamente a la experiencia en forma de diario y publicado en 1941 tan pronto sale de los campos.

En segundo lugar, la novela-reportaje *The Scum of the Earth*, del húngaro Arthur Koestler, primera obra que escribe originalmente en inglés, entre enero y marzo de 1941²⁵⁹ como ejemplo de testimonio escrito fuera de los campos pero inmediatamente

²⁵⁹ Este testimonio tiene un valor especial por la proximidad de su experiencia con la de Aub. Sin embargo, no tan próxima como se ha dicho. Se ha comentado que Aub ocupó la cama que por la mañana había dejado Koestler cuando llegó por primera vez a Vernet (González Sanchís 1998, 243). Sin embargo, esto no es posible debido a que Koestler sale de Vernet el 18 de enero de 1940, mientras que Aub entra por primera vez el 30 de mayo de ese mismo año.

después de salir de los mismos. Este testimonio lo escribe Koestler tan pronto como se encuentra en libertad en Londres, después de pasar un breve periodo en la cárcel de Pentonville por no poseer papeles en regla para la entrada en el país en su regreso de Francia por Lisboa.

Y en tercer lugar una autobiografía, la del alemán Gustave Regler, en su traducción en inglés, *The Owl of Minerva* (aunque hemos visto que fue escrita originalmente en alemán), como testimonio escrito además con más distancia respecto a los hechos, en 1958, y que por lo tanto aporta una perspectiva diferente de las anteriores.

Finalmente, dado que nuestra concepción comparatista va más allá de la interculturalidad y valora igualmente las relaciones entre diferentes géneros, incluimos en nuestro análisis los dibujos de Léo Champion sobre Vernet como un testimonio gráfico de los mismos, equiparables a la obra de Josep Bartolí, mencionada en el capítulo anterior²⁶⁰. Estos dibujos los realizó el autor en los campos mismos.

6.2. Autenticidad, Honestidad y Activación de la comprensión y la memoria

6.2.1. La autobiografía

La característica general fundamental que encontramos en los testimonios interculturales sobre la experiencia de los campos de concentración en Francia, la marcan la voz y el modo, que tienen en todos un marcado tono autobiográfico. Incluso los dibujos de Léo Champion están marcados por este rasgo, pues incluyen un dibujo en que aparece él dibujando a los guardias, con lo que se sitúa como narrador de sus instantáneas. Esta tendencia desvela la peculiaridad de los testimonios literarios de Aub por su distanciamiento de la autobiografía, que tan sólo encontramos en los dos relatos

²⁶⁰ Los dibujos de Champion los hemos extraído de testimonios de compañeros suyos, como son el informe de Ward Hermans sobre el campo de Vernet presentado al Parlamento Belga (*Le Vernet-d'Ariège van het Belgisch Parlement naar het Fransch Concentratiekamp*) y el testimonio de Antoon Mermans, *De*

escritos por Friederich Wolf sobre el campo de Vernet, *Jules* y *Kiki*, y que se centran en estos personajes, diferentes del sujeto-histórico testigo.

No obstante, dentro del carácter autobiográfico de estos textos, vamos a ver la diferencia entre autobiografías (o historias de vida) y relatos de vida. En el corpus que nos ocupa hemos de distinguir entre aquellos relatos que narran un periodo representativo de la vida del sujeto-testigo, como en el caso de Koestler, Weil y Campion, que hablan de su experiencia en Francia en el marco de los campos de concentración, y aquellos que son una autobiografía propiamente dicha, como es el caso del texto de Gustav Regler, que se define como tal y abarca gran parte de su vida, partiendo de cuando tenía cinco años y acabando diez y siete años después de su salida de Vernet.

El carácter autobiográfico convierte estos testimonios en la exploración de la propia vivencia del sujeto-histórico escritor por medio de narradores en primera persona que relatan su propia historia, desde un punto de vista personal y único, aunque incorporan algunos diálogos y las opiniones y relatos de vida de otros personajes como apoyo para reflejar la situación y las diferentes figuras que la componían. Todos ellos reflejan una cierta tensión entre el interés por narrar una vivencia personal y transmitir un reportaje fiable de unas circunstancias concretas. No obstante, cada testimonio tiene sus propias particularidades.

El testimonio de Koestler es el que más se distancia de los detalles personales en detrimento del reportaje testimonial por medio de una narración marcadamente descriptiva y lineal que persigue la presentación de una imagen completa de la situación, junto a los dibujos de Léo Campion, quien selecciona una serie de instantáneas de las situaciones más representativas del campo, de los que él tan solo aparece en algunos. Koestler incorpora además diferentes rasgos que tratan de difuminar

en lo posible ese carácter autobiográfico, como por ejemplo el hecho de que nunca escriba su nombre sino que lo cambie por K.²⁶¹

A pesar de estas particularidades, todos ellos presentan la experiencia en los campos como confluencia de numerosos destinos a menudo similares, aunque a veces muy distintos, que plasman por medio de los relatos de vida de diferentes individuos. Todos incorporan la narración de las historias de diferentes personajes que van apareciendo, e incluso hacen hincapié en cómo al encontrarse en la Prefectura o en los campos, todos querían contar su historia, tema de conversación obligado. Sin embargo se trata de ocasiones muy puntuales que no nos permiten hablar de dialogismo. Incluso Weil, que es el más propenso al diálogo, no llega a dar pluralidad a la voz de su testimonio, aunque incorpora transcripciones en estilo directo de lo que sucede en torno suyo a modo de pinceladas de realidad, como en el siguiente ejemplo: “Esta mañana llegó de repente la orden: “¡Formar fila por naciones!” (...) Nos sentamos en el suelo, escabulléndonos uno después del otro, hasta que finalmente dieron la orden de: ¡Retirarse!” (135). En resumen, en todos estos casos el diálogo se introduce como recurso dramático o como forma de acercar la experiencia al lector, pero no llega a crear una narración polifónica como veíamos en Aub.

6.2.2. Problemas de fiabilidad

La fiabilidad de estas narraciones, entendida una vez más desde el punto de vista funcional de Halliday, es dudosa por el modo en que los narradores en primera persona tienen una intervención y un control de la enunciación absoluto, siendo ellos quienes delimitan el entorno, identifican, presentan y describen a los personajes, realizan sumarios temporales e incluso a veces presentan lo que los personajes piensan o sienten

²⁶¹ Este recurso puede ser a su vez un guiño irónico respecto al paralelismo que existe entre la sinrazón de su experiencia y la del protagonista de *El Proceso* de Kafka, dado que el autor define su experiencia en

según sus propias perspectivas e interpretaciones, al tiempo que realizan comentarios sobre lo que narran e incluso alguno de ellos sobre el cómo lo narran.

En este sentido, este tono autobiográfico aporta a los testimonios de Koestler (140-141), Regler, Weil y Frei la inclusión de la introspección y la enunciación de forma explícita de sus sentimientos, percepciones y reacciones ante la experiencia por medio de lo que podemos llamar una focalización psicológica, según la terminología de Rimmon-Kennan, algo que no encontramos en Aub. Aunque esta estructura desde el punto de vista funcional se puede considerar problemática, en el contexto de la escritura concentracionaria podemos definir este rasgo como una estrategia eficaz para ayudar al lector a comprender mejor la experiencia de los campos.

Encontramos algunos pasajes en el testimonio de Koestler en el que la subjetividad y los sentimientos personales se dejan traslucir sin contemplaciones, como ocurre al despedirse de Mario (Leo Valiani) a su salida de Vernet, en el que incluso pasa a la segunda persona del singular rompiendo con el tono que hemos observado hasta ese momento y creando un momento melodramático en el que trasluce la tristeza e injusticia que ha marcado la vida de Valiani²⁶².

En la misma línea, podemos decir que Regler, junto a sus sentimientos, especifica los valores que defiende. En un momento determinado escribe sobre otro de los internos: “Le quise por ello. Defendía valores que no tenían nada que ver con la fuerza” (338). Aub ya apuntaba en una entrevista que habían muchos escritores para quienes la escritura era política (Poniatowska 154), aunque no precisamente de partido, sino de posicionamiento moral. Sin embargo Regler se otorga como sujeto histórico una

más de una ocasión como kafkiana.

²⁶² “Good-bye, Mario, comrade and friend. You were nineteen when they put you in jail and twenty-eight when they let you out. You were allowed two years of liberty and you spent those two priceless years, into which your youth was compressed, in working twelve hours a day in the Italian émigré paper’s office, and another four hours writing a history of the revolutions of 1848. And when the two years were over and they came for you again, they tore your manuscript to pieces before your eyes and insulted before

serie de valores y actitudes que no dejan espacio para ningún resquicio negativo: cómo compartía la comida con los más pobres (340-341), o su preocupación constante como jefe de barraca para que todas las necesidades se cubrieran (349-350). Esto hace que su testimonio haga dudar de su fiabilidad, aunque a su vez encontramos un ejemplo que puede ser tanto un destello de pudor o buscar la nota de sinceridad cuando habla de su salida de Vernet al no querer afirmar algo de lo que no se acuerda: “Creo que incluso lloré” (354). Critica la actuación de otros y enfatiza la corrección de la suya. Falta en este sentido a la sugerencia de Cru de que un testigo honesto debe cuidar la “discreción” (61). En su testimonio encontramos además una crítica directa y dura a los comunistas del campo, incorporando su valoración de la misma en lugar de describirla y dejar al lector que la juzgue. Hay que tener presente en este sentido que Regler había pertenecido al Partido Comunista y lo acababa de abandonar, con lo que tiene una implicación personal en dicha temática. También Koestler había pertenecido al Partido Comunista y lo había abandonado en 1938. Sus referencias a los comunistas del campo son más neutras, mientras que Regler se acerca a una postura de odio²⁶³. Estando en las letrinas escucha al comité comunista al otro lado de la pared, y en desacuerdo con sus comentarios concluye: “Entonces volvió el silencio y recordé por qué estaba en cuclillas sobre aquel agujero en el cemento, lo que me permitió una buena oportunidad para expresar mi repugnancia de forma drástica” (Regler 342)²⁶⁴. En otros términos, el texto de Regler denuncia la situación y emite juicios de valor y críticas continuamente²⁶⁵.

your eyes the woman with whom you lived and who was pregnant with your child. The child was born while we were still in Paris, but you were not allowed to see it” (155).

²⁶³ Que se mezcla a veces con un trabajo del simbolismo del que hablaremos más adelante.

²⁶⁴ Cita original: “*Then there was silence and I remembered why I was crouched over this hole in the cement. It afforded me a good opportunity of expressing my disgust in drastic terms*” (Regler 342).

²⁶⁵ Un ejemplo es el siguiente: “*The grave was like an eye opened with reproach, staring towards Heaven. Would Heaven answer, or, as the unspeakably silly Jehovah Witnesses proclaimed, must millions of such graves open before the great folly of death ended?*” (Regler 348).

Estas complicaciones respecto a la honestidad nos remiten al modo en que Aub evitaba caer en ellas, para no tener que mentir u ocultar sus vivencias, al escoger a otros sujetos testigos que compartieron la situación con él como conductores de las narraciones, a veces incluso construyendo personajes ficticios con los que dibujar escenas representativas sin faltar a la verdad.

6.2.3. Construcción de una verdad representativa

En este sentido queremos entrar a analizar el peso que cada uno de estos testimonios otorga a las posibilidades que la creación literaria les brinda para “construir” una “verdad” representativa, como veíamos en Aub, más que tratar de ajustarse a una “representación” fiel de lo ocurrido a cada uno de ellos.

Podemos destacar en este sentido que Aub es el único, junto a Wolf, también con formación de dramaturgo, que construye personajes ficticios en su modelo de testimonio, mientras que el resto de los autores que hemos trabajado, o bien enmascaran las identidades de los sujetos históricos reales con nombres inventados, en el caso de Koestler porque no quiere comprometerlos y en el de Weil porque no considera que tenga autoridad para hacerlo, o bien simplemente presentan los nombres reales, como Regler y Frei, aunque en ambos hay algunos casos en que simplemente emplean las iniciales de los nombres de sus personajes. Consideramos interesante el recurso de Koestler y Weil en tanto que no renuncian a que las individualidades de las que hablan tengan un nombre propio, a pesar de que sea ficticio, por lo que parece que persiguen la activación de la memoria por medio de la personalización.

6.2.4. Autenticidad, honestidad y cercanía: fórmulas narrativas

Queremos adentrarnos sin embargo en cómo, a pesar de su clara referencialidad personal y la ausencia de una utilización de las posibilidades de la ficción para acercarse a la experiencia, los diferentes testimonios tienen una serie de peculiaridades que reflejan su esfuerzo por mantener su autenticidad y honestidad.

6.2.4.1. Las posibilidades del tiempo

Aunque la narración de Koestler es retrospectiva, una de las características de su escritura son sus referencias a un presente simultáneo a la redacción de su testimonio para recordar la vigencia de los horrores de los que habla en el momento en que los cuenta desde su exilio²⁶⁶. Hay numerosos ejemplos de estas alusiones a la vigencia de las situaciones que relata, pero lo más interesante es una reflexión metaliteraria que hace este autor sobre la posible utilización del presente para enunciar lo que narra en lugar del pasado que está empleando: “Una cobardía inconsciente me ha hecho escribir los últimos párrafos en un tiempo pasado. Deberían estar escritos en presente, porque Vernet todavía existe. De sus 2.000 prisioneros sólo unos cincuenta han sido liberados; Yankel y Mario y Poddach y todos los otros aún están allí; y el campo está ahora bajo el control de la Gestapo” (104)²⁶⁷. Esto conecta con el texto de *¡Yo no invento nada!* que vimos en Aub, y su “Coda”, escrita en realidad por el propio autor, en el que hacía

²⁶⁶ Al relatar cómo abandonaron su casa de campo en Roquebillière, añade: “*While I write these lines, the Blackshirts are sitting in the garden of the Prince’s late mistress; they have probably killed the pig and picked the figs from the trees and put Teresa in the family way*” (38); “*the age of the Apocalypse, which is still the Present*” (42), o “*These, roughly, were- and doubtless still are- the material conditions in the camp of Le Vernet*”(107); “*And that is what they are doing still, drudging with spade and pick, hammer and saw, unpaid, underfed, hopeless. No time, only space separates us from them as they stand on the arid downs north of the Pyrenees, swinging picks in their blue, frozen hands, little clouds of steam in front of their naked heads, apathetic ghosts of the great defeat*” (113).

²⁶⁷ Cita original: “*An unconscious cowardice has made me write the above paragraphs in the past tense. They should be written in the present [March, 1941]. For Vernet still exists; of its 2,000 prisoners only about fifty have been released; Yankel and Mario and Poddach and all the others are still there; and the camp is now under the control of the Gestapo*” (104).

hincapié en cómo las realidades que narraba habían sido o *eran* realidad, y su empleo de tiempos gramaticales en presente para aquellas realidades que seguían vigentes en el campo una vez él había salido y en los momentos en que escribía sus textos.

6.2.4.2. Referencia a fuentes

En primer lugar decir que aunque estos narradores personales presentan una focalización interna respecto a sus percepciones, se esfuerzan, en busca de una fiabilidad, para que ésta sea externa respecto a los demás. Por ello, mencionan a menudo que lo que transcriben en estilo indirecto no lo han inventado sino que es parte de conversaciones que han escuchado o cosas que les han contado. En este sentido tanto Koestler como Regler transcriben alguna carta para dar entrada a otras fuentes, lo que hacen también a través de los diálogos. Encontramos en Koestler numerosas referencias a que lo que cuenta lo ha sabido de antemano por alguna fuente externa: “Leímos (...) Supimos (...)” (32), o hará hincapié en lo bien que recuerda una carta para dar autoridad y autenticidad a sus palabras: “Recuerdo su contenido muy claramente” (57). U otras veces no se compromete a transcribir sus palabras de forma literal, diciendo cosas como: “Dije algo sobre que la ayuda de América era más importante que la de Rusia (...)” (69). Lo mismo observamos en Weil, ese hacer referencia a que cuando cuenta algo sobre alguien es porque lo ha oído o visto: “Es el único que discurre en voz alta sobre su “asunto”. Denunciado por hacer manifestaciones antifrancesas y proitalianas (...)” (22).

6.2.4.2.1. La autoridad del testigo

En el caso de Weil llama la atención cómo recurre a recordar que lo que estamos leyendo lo ha escrito en el momento mismo, según sucedían los acontecimientos, con lo

que, aunque sabemos que en un diario puede entrar la interpretación personal con tanta fuerza como en cualquier otro testimonio, puesto que interviene de igual modo el proceso de representación, con su prefiguración y configuración, él parece dar autoridad a sus notas, remarcando su cercanía con los hechos. Encontramos por tanto diferentes ejemplos como: “Me es muy penoso escribir con la hoja sobre las rodillas, y puedo hacerlo un poco mejor, cuando el tren para y esto sucede muy a menudo” (23), “Con la escasa luz, no puedo seguir mis apuntes”(24)²⁶⁸. Del mismo modo recurre a la posición del testigo, haciendo hincapié en que ha visto lo que cuenta: “Anoche se veía una larga hilera ininterrumpida de vagones de la Cruz Roja que iban por la carretera que pasa por delante de nuestro campo, en dirección a Pamiers” (29).

6.2.4.3. El problema del privilegio

Hay una serie de características de la enunciación de la mayoría de testimonios que están en tensión con el hecho de que estos testigos tuvieran una posición privilegiada en el campo. Si nos detenemos en este esfuerzo en la obra de Koestler, observamos una serie de estrategias discursivas a este respecto, algunas más sutiles en las personas gramaticales empleadas, y otras a modo de comentarios personales. Por ejemplo, cuando habla de la dureza de los trabajos forzosos en el campo, empieza empleando una primera persona del plural que le incluye junto a sus compañeros, pero pronto pasa al empleo de la tercera persona del plural sin dar ninguna explicación, aunque pocas líneas después el autor aclarará cómo quedó exento del trabajo gracias a un problema de corazón que arrastraba de su estancia en la cárcel franquista en España,

²⁶⁸ Otros ejemplos: “Al escribir esto en el patio del médico, adonde hemos sido citados para la revisión, vemos a través del alambrado que acaba de llegar una comisión belga (...) Escribo, entre paréntesis, en una situación poco cómoda, sobre un banquito, que le pertenece al español Wehils (...)” (100); “Escribía cuando fui llamado al bureau” (107); “Desde el lugar en el cual escribo esto, se puede ver los uniformes verde-gris de los oficiales alemanes acompañados por dos civiles. Los rumores zumban. Todos han perdido la cabeza” (135).

y al hecho de ser escritor (114). Esta idea de privilegio, que el autor denomina sociedad de clases (116), la seguirá reconociendo de forma más abierta a continuación, aunque con cierto pudor. El autor empezará a describir la desigualdad existente en el sistema del campo entre los internos, y hablará de que algunos tenían ciertos privilegios, para terminar reconociendo: “También nosotros” (125), reflejando algo de vergüenza, aunque enfatizando a continuación que no eran de los peores, sino que representaban la clase más baja de la “plutarquía” que se había establecido en su barraca, dado que recibían paquetes de fuera, pero que él repartía equitativamente entre los cinco que formaban pandilla. Además, hay un ejemplo muy interesante de ese pudor por los privilegios que disfrutaba cuando habla de las distinciones que hacían los guardias: “A causa de sus estándares tradicionales, a Fernandel y al Corsicano les parecía natural que el Sr. Goodman, que iba vestido como un señor, o el Sr. K., cuyo nombre había salido “impreso en los periódicos”, disfrutaran de privilegios que a Yankel y a los otros sin-nadas se les negaban” (127). E incluso un caso en que lo enuncia abiertamente: “La primera persona en ser liberada después de los fascistas italianos fui yo. Estoy casi avergonzado de decirlo; mi excusa es que yo era la única persona en el campo que, sin ser un ciudadano británico, tenía a alguien que le respaldaba en este país” (152).

También Regler y Weil hablan de sus privilegios frente a los demás. El primero sobre cómo los comparte con el resto, mientras que el segundo incluso habla de cómo otros internos realizan diferentes labores para él, por las que les paga con cigarrillos u otras mercancías que puede conseguir en la cantina, ya que cuenta con dinero en depósito en el campo y se puede procurar comodidades como un colchón, algo que, como él mismo menciona, pocos podían tener. Sin embargo no podemos dejar de comentar que la edad avanzada de Weil (cuando entra en el campo tiene ya 57 años), puede ser causa también de algunos de los cuidados que se le procuran. Mientras Regler

no profundiza en lo injusto de esta situación, Weil reitera su indignación sobre la forma en que el dinero determina dicha realidad. Ya en Roland Garros mencionaba sus reparos a este respecto: “Para mí es algo muy desagradable que en esta forma y en situación tan absurda surjan diferencias de acuerdo al monto de la billetera, y así lo digo (...) no me siento bien con este sistema” (19). Y reflexiona sobre las limitaciones de la voluntad en dichas circunstancias, en tono similar al que encontramos también en Koestler cuando habla de la imposibilidad de repartir los paquetes entre todos: “(...) y con la mejor voluntad del mundo no es posible ayudar a todos los camaradas en medio de tanta pobreza” (Weil 89). Además estos privilegios económicos se añaden a la exención del trabajo que disfrutaban todos los escritores.

6.2.4.4. Acercamiento a la historia y a la memoria. Temporalidad

Otro de los aspectos a considerar respecto a ese esfuerzo de autenticidad y honestidad son las diferentes estrategias discursivas de acercamiento a la historia y a la memoria.

Como observación general, es muy relevante cómo todos los autores hacen referencia a los periódicos, a cómo se van enterando de las evoluciones políticas e históricas a través de los mismos o de cómo tratan de conseguirlos, cuando no pueden, para informarse. Del mismo modo aluden a la prensa para mencionar cómo les calificaban de “indeseables”. En este sentido hablan también del modo en que perciben la manipulación de la realidad por medio de los periódicos, pero sin dejar de presentarlos como fuente histórica de primera mano para sus narraciones.

A su vez, Koestler mantiene siempre el paralelismo y la simultaneidad entre sus vivencias personales y el desarrollo de los acontecimientos históricos²⁶⁹. Además,

²⁶⁹ Ejemplo: “*We moved into the house in the beginning of August, 1939, about the time when the puppet Senate of Danzig decided to join Hitler’s Reich*” (20).

mientras que sus referencias temporales no presentan una fecha concreta al comienzo del relato, seguida por una enunciación marcada por sus recuerdos, a raíz del pacto germano-soviético el autor sigue el avance de los acontecimientos, día a día, desde el 23 de agosto en adelante, lo que nos hace pensar que al no conservar sus notas, la referencia a un acontecimiento histórico tan significativo le permite ser honesto sobre las fechas en torno al mismo. No obstante, según avanza la experiencia en Roland Garros, y después en Vernet, las fechas vuelven a desaparecer y a presentarse alusiones temporales indeterminadas, como influencia del carácter indecible de la experiencia, pero sin dejar de hacer referencias constantes al avance de los acontecimientos históricos, lo que mantiene ese equilibrio entre la memoria personal y el discurso histórico.

La obra de Bruno Weil presenta igualmente una relación entre los acontecimientos del campo y la realidad fuera del mismo, ya sea hablando de la repercusión entre los internos de ciertas evoluciones políticas, o de cómo desde detrás de las alambradas tratan de deducir lo que pasa fuera. Pero además, en el testimonio de Weil encontramos una reflexión muy interesante sobre el carácter histórico de su experiencia, ya que se plantea la naturaleza de la Historia y las repeticiones que se dan en la misma, lo que nos recuerda al relato *Una historia cualquiera* de Aub. En el testimonio de Weil se desarrolla esta idea de forma explícita con una teoría de la historia como péndulo que cada 150 años cambia de dirección²⁷⁰. Weil recurrirá a la historia de Alemania y el papel del pueblo judío en la misma para criticar el trato que reciben los judíos del campo de la comisión alemana, repitiendo en dos ocasiones: “Dos mil años de historia judía en Alemania” (143).

²⁷⁰ Mientras que como vimos Aub recurrirá a un salto en el tiempo que confundirá los acontecimientos de 1898 con los de 1940.

También en el caso de Regler veremos esa referencia a la historia como indisoluble con los acontecimientos que está viviendo, cómo las decisiones políticas en torno a la Guerra Civil Española y sus postrimerías han influido en el devenir de los acontecimientos.

Pero a su vez, vemos en los testimonios de Regler, y en algunos pasajes concretos de Koestler, un acercamiento a la memoria ante todo en la fragmentariedad y la ordenación de acontecimientos que se narran según su temática²⁷¹. Como hemos visto Koestler sigue una línea muy cercana al discurso histórico, excepto cuando habla de momentos en que ya está avanzada su experiencia en el campo, en que él mismo explica: “Las semanas pasaron con el extraño ritmo carcelario de la monotonía y el nerviosismo. Cuando vuelvo la vista hacia la sucesión de hechos e incidentes, extrañamente me parecen desproporcionados. En la cadena que forman en mi memoria, hay eslabones de diferentes tamaños y pesos” (131)²⁷². Y luego: “Siguiendo la secuencia incoherente de la cadena, el primer acontecimiento que recuerdo (...)” (131)²⁷³.

En el caso de Regler encontramos una falta absoluta de fechas concretas, marcando el avance del tiempo en su discurso tan solo con expresiones como “al día siguiente” o “entonces”, al tiempo que su relato se presenta con separaciones entre los diferentes pasajes, debido a la fragmentariedad de su historia, que salta de unos recuerdos a otros.

Por otro lado queremos mencionar aquí una estrategia interesante a este respecto en el caso de Frei, quien acerca su testimonio a la memoria, pasada y presente, con la

²⁷¹ Como decía Aub de la memoria.

²⁷² Cita original: “*The weeks passed by, in the strange prison rhythm of monotony and excitement. Looking back on the succession of events and incidents, they appear to me oddly out of proportion. In the chain which they form in my memory, there are links of different size and weight*” (131).

²⁷³ Cita original: “*Following the incoherent sequence of the chain, the first event I remember oafter de barber action (...)*” (131).

introducción continua en su narración de preguntas interiores que se hace el sujeto narrador sobre los acontecimientos que le van sucediendo. Estos interrogantes rompen con la narración ulterior en pasado y actualizan las sensaciones del narrador en aquellos momentos, al tiempo que en algunas ocasiones tratan de crear la impresión de cercanía o de perpetuación de las dudas que se plantea, como si no fuera una experiencia cerrada sino que las dudas y el dolor no se hubieran olvidado o clarificado.

En este sentido es interesante también relacionar este acercamiento a la memoria con los parámetros temporales que escogen los diferentes autores . Esto está claro con Weil por el método escogido, el transcribir su diario al completo, diario que en el propio prólogo comenta que escribió “día por día” (6). Del mismo modo encontramos esa tendencia en Koestler y Frei, mientras que la distancia con la que escribe Regler, al tiempo que parece no atenerse a unas notas concretas, abarca periodos más amplios, aunque aún así trata de atenerse al paso de los días, a las rutinas que se crean en el campo.

6.2.4.5. Marca de los conocimientos ajenos a la experiencia del campo

Otra característica que queremos analizar respecto a los diferentes rasgos que aparecen en estos testimonios en su esfuerzo por mantener su narración en los parámetros de la honestidad y la cercanía a la experiencia, incluso en sus formas de enunciación, es el cuidado que se tiene a la hora de incorporar a sus narraciones realidades que no se conocían dentro del propio campo sino que se han conocido después. Es interesante a este respecto las declaraciones de Koestler en la “Nota del autor a la primera edición”:

Este libro lo escribí en enero-marzo de 1941, antes del ataque alemán a Rusia; sin embargo, el autor no ve ninguna razón para modificar sus observaciones sobre los efectos psicológicos del pacto germano-soviético de agosto de 1939, o sus opiniones sobre la política del Partido Comunista en Francia. Introducir elementos de cosas

que se han sabido después cuando se describe el patrón mental de personas que han vivido en un periodo anterior es una tentación común en los escritores, a la que deberían resistirse/ Agosto 1941 (6)²⁷⁴.

En cierto modo todos respetan el atenerse a las sensaciones que tenían en el campo mismo según la información y limitaciones concretas. Sin embargo, en tanto al tipo de información que incorporan a la narración, así como Koestler comenta en la narración misma los destinos de algunos de los personajes de los que habla, Weil, respetando el carácter de contemporaneidad de su escritura, añade aquello que ha sabido una vez ha salido del campo a modo de notas a pie de página. Y además, para dar credibilidad a que lo que cuenta procede directamente de sus diarios, hace hincapié y explica cómo sacó sus anotaciones del campo en dos partes (110, 174). Por su lado es interesante cómo Regler, al introducir información que ha sabido luego, lo explicita²⁷⁵. No obstante en muchas otras ocasiones rompe la ilusión de cercanía a la experiencia incorporando comentarios sobre lo que sucedería en el futuro²⁷⁶, así como otros comentarios situándose fuera del campo, que aportan a su testimonio su perspectiva una vez acabada su experiencia en el campo. Sin embargo Regler contrarresta este distanciamiento incorporando en su uso del pasado la partícula “*now*” (ahora) continuamente, como forma de avance en el pasado, de momento en momento, pero todos los comentarios que hemos visto crean un discurso distanciado y plagado de interpretaciones a posteriori.

²⁷⁴ Cita original: “*This book was written in January-March 1941, before the German attack on Russia; yet the author sees no reason to modify his observations on the psychological effects of the Soviet-German pact of August 1939, or his opinion on the policy of the Communist Party in France. To smuggle in elements of a later knowledge when describing the mental pattern of people in an earlier period is a common temptation to writers, which should be resisted. / August 1941*” (6).

²⁷⁵ Ejemplo: “*In fact, he was in trouble for early seventeen years. He told me this himself long afterwards, when I met him again in Paris*” (338).

²⁷⁶ Ejemplos: “*The first (and, as the event was to prove, the only) prisoners-of-war of the French Republic were now safely behind barbed wire*” (333). Y luego: “*Outside the camp I would again meditate on the dubious politicians[refiriéndose a los comunistas del campo], on their law of hardness, on their intransigence, on all their carefully considered inhumanity, on my own «opportunism», which*

6.2.4.6. Acercamiento a la experiencia a través del lenguaje

Queremos mencionar por último respecto al esfuerzo de los diferentes autores por acercar su testimonio a la experiencia real, la entrada significativa que el francés tiene en todos los testimonios a la hora de intentar definir ciertos conceptos concretos de su experiencia en Francia. Esto se debe al papel del francés en la particularidad de esta experiencia concentracionaria concreta, como lo fuera el alemán en la conceptualización de los campos nazis. De esta forma entra también el tema de la indecibilidad, pues todos comparten la sensación de que la palabra que mejor define su vivencia es el término en francés empleado en aquellos momentos. Un ejemplo significativo es cuando Weil habla del sentimiento de “*cafard*” en el campo, idea que repite en diferentes ocasiones siempre empleando el término en francés: “Hay días, y más aún noches, en que una fiebre colectiva de desesperación, de *cafard*, de locura se apodera de repente del campo de concentración” (89).

6.2.5. La intertextualidad

Estos testimonios comparten la mayoría de los hechos que narran, lo que sirve de apoyo para entender su honestidad. Esto es más previsible debido a que no hablamos de experiencias puntuales, sino de periodos extensos y de situaciones rutinarias, lo que permite a los testigos interiorizar dichas rutinas y en consecuencia coincidir en sus recuerdos sobre su experiencia. El caso de Campion es significativo. Sus dibujos están formados principalmente por esas situaciones más representativas: el saludo matutino a la bandera tricolor, la limpieza de las letrinas y su traslado al río (*la corvée*²⁷⁷), la distribución de la comida y la falta de utensilios adecuados, la disposición del interior de las barracas y el escaso espacio existente, las pulgas omnipresentes, el pasar lista a

relieved suffering, and on «their revolutionary tactics,» which promoted suffering” (351).

²⁷⁷ Término que empleaban para referirse a los diferentes equipos de trabajo que había en el campo.

primera hora de la mañana fuera de las barracas. A parte de las mencionadas, encontramos en todos los autores las referencias a *la pagaille* (el caos propio de la situación en Francia en aquellos momentos); *bobards* (los bulos constantes que se extendían por la sociedad en torno a los avances de la guerra, y en el campo sobre todo²⁷⁸); la actitud de un sector de la sociedad que considera que los causantes de todos sus problemas son los extranjeros que hay en Francia, y cómo todos estos presos eran denominados “indeseables”; el modo en que se producían las detenciones de madrugada, lo imprevisto e irracional de las mismas; el por qué siendo antifascistas les encerraba un gobierno que supuestamente era antifascista, y se les trataba peor que a los fascistas internados; la idea de que son “cabezas de turco” (Regler, Koestler) o “víctimas propiciatorias” (Weil); el recorrido hasta la Prefectura, y de allí a Roland Garros y Vernet, y la descripción del trato en cada uno de ellos; y ya en el campo cómo los guardias se emborrachaban y se desahogaban con los presos que estaban en la prisión del campo (Koestler 145, Weil 135), “ceremonia” que Koestler nos desvela que llamaban “passer à tabac” (145); cómo el juego del ajedrez estaba extendido entre los internos; y las referencias a la cercanía de los Pirineos, como símbolo paradójico de la libertad y la derrota en conexión con la Guerra Civil Española, entre muchos otros.

Y a su vez todos mencionan una serie de detalles del contexto que comparten que desvelan el esfuerzo por transmitir sus peculiaridades, sus pequeños elementos, como son el cuervo Jacobo, que un papel tan importante adquiere en el testimonio de Aub, y el perro Bobby. Por ejemplo, la descripción que Koestler hace de Jacob plantea algunos rasgos interesantes para la interpretación de ciertas observaciones de Aub, como cuando Aub pone a pie de página en *Manuscrito Cuervo* que tal vez Jacobo era racista, y Koestler dice que “tenía predilección por robar las piezas de ajedrez de Birn,

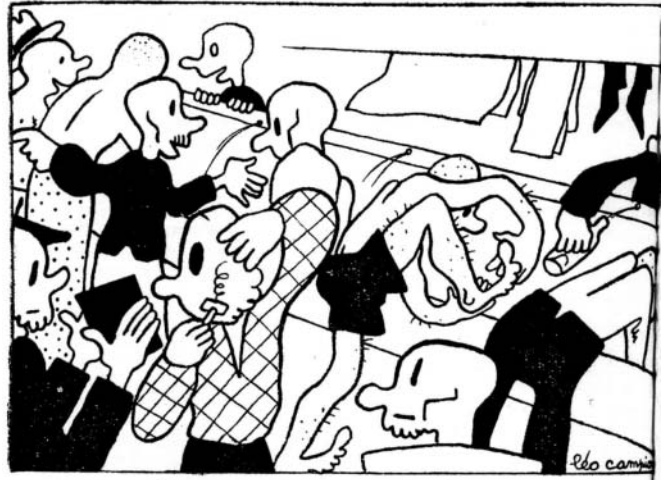
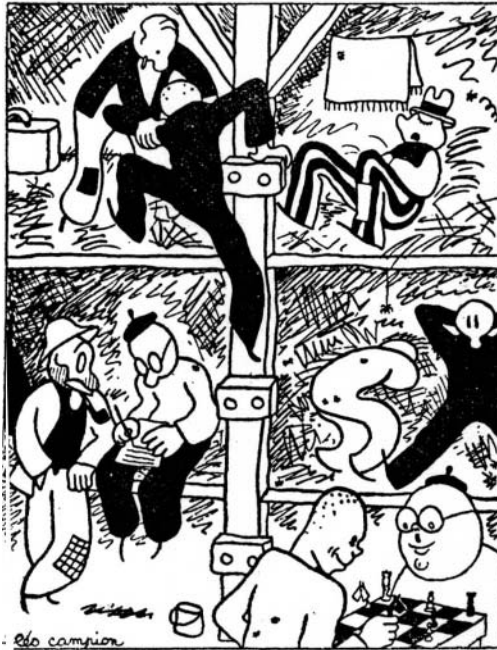
²⁷⁸ Que Weil dice que los alemanes llamaban “letrina” (29), y bajo dicha denominación aparecen en Frei.

pero sólo las blancas”(147), o el comentario del escritor húngaro cuando dice: “A veces Jacob, el cuervo, recorría el camino hacia el río con nosotros, balanceándose sobre alguno de los barriles de las letrinas y mirando a quienes los arrastraban con ojos brillantes llenos de negra ironía” (153). Esa ironía en la mirada de Jacobo recuerda de forma curiosa a la postura de ese narrador cuervo adoptado por Aub, lo que presenta una serie de conexiones entre los autores marcadas por la coincidencia de la experiencia. O nos informa de que Jacobo era un cuervo (*jackdaw*) amaestrado que los Brigadistas Internacionales habían adquirido en Gurs. Sin embargo Regler dirá que era un cuervo que uno de los prisioneros de Vernet había amaestrado (338), e incorpora a Jacobo en su narración en un extenso fragmento como uno de los personajes en el recorrido hacia el río para limpiar las letrinas, como Koestler también nos comentaba que le gustaba hacer a Jacobo.

En este sentido, como ya hemos mencionado, es muy interesante cómo los dibujos de Léo Campion nos acercan a las escenas y personajes de los que nos hablan Aub y el resto de autores, ilustrando en cierto modo sus testimonios, más en la línea caricaturesca de Aub pero a través del discurso gráfico.



La vida en el campo de Vernet (Mermans 91).



Incluimos en esta página a modo de testimonio gráfico la representación de Campion de algunas de estas rutinas y situaciones. A la izquierda, dibujo del interior de una barraca en Vernet (Mermans 100). Arriba, el aseo en el campo (Mermans 88).



Arriba, "el Restaurante de Vernet" (Hermans 33). Abajo, la hora de pasar lista, que aparece en tantos relatos (Hermans 36).



Esta intertextualidad, además, que existe entre testimonios que comparten unos parámetros temporales y espaciales, conllevan que los autores se citen mutuamente. Koestler habla de Gustave Regler (Albert), de Leo Valiani (Mario) y de Aladàs Tamàs. A su vez Regler habla de Arthur Koestler, y Bruno Frei de Gustav Regler y Rudolph Leonhard entre otros. Todos hacen referencia a cómo cuando llegan detenidos a la Prefectura ven muchas caras conocidas entre los demás detenidos. Vemos de hecho la atmósfera intercultural en las propias anotaciones de Aub en sus libretas de Vernet: “Regler en Moscú, 1936. Le avisan de que han condenado a muerte a un escritor amigo suyo. Reúne en su cuarto de hotel a 6 amigos suyos. Y al empezar a hablar, instintivamente, desenchufa el teléfono. ¿Te das cuenta –le dice su mujer- de lo que rompes? (...). / Cine/ Despedida de Gallo [Luigi Longo]. A ambos lados de la alambrada. Los cantos: 1º los españoles (4 Ay, Carmela) los negros, el de la brigada [Dombrovski]. Se descubren todos. Travelling sobre las alambradas. Las caras. Nubes, frío” (Caja 7-5). Sin embargo, al contrario que vemos con el resto de autores, ninguno de los escritores conocidos, a pesar de tener anotaciones sobre ellos, entran como personajes en su testimonio.

En este sentido llama la atención a su vez cómo algunos autores refieren anécdotas protagonizadas por otros. En ocasiones esto permite interesantes referencias cruzadas que nos ayudan a confeccionar una imagen más completa de la realidad en los campos. Regler cuenta que Koestler se burlaba de él cuando se preocupaba de los *clochards* para que evitaran los castigos de los guardias²⁷⁹. Y a su vez, hay un pasaje en la obra de Koestler que nos hace interpretar las palabras de Regler de forma concreta,

²⁷⁹ Regler escribe a este respecto: “During the winter, when Arthur Koestler had seen me running about trying to save the lazy ones from the wrath of the guards, he had often shouted mockingly at me, “Why do you worry about the clochards?” (Regler 353).

puesto que antes de leerlas creemos que Koestler tiene una actitud de superioridad frente a los más pobres del campo, mientras que después vemos que considera que tienen una forma de vida diferente: “Habían sin embargo excepciones. Para algunos de los que estaban en nuestro campo, vagabundos, pordioseros y *clochards*, la barraca significaba comodidad y seguridad material: la seguridad de un techo, una pulgada de paja, una taza de café, y dos latas de sopa al día” (141)²⁸⁰. En este mismo sentido, otro aspecto que nos ha llamado mucho la atención al contrastar los relatos de los diferentes autores, es que Weil el 18 de agosto de 1940, cuando Aub está en el campo, habla de la llegada de una comisión alemana que plantea que aquellos que tuvieran padres o abuelos alemanes eran invitados a dejar el campo con dicha Comisión (142), algo a lo que el autor valenciano no hace mención alguna, aunque fuera lógico que no se acogiera a la invitación por su ideología antifascista.

Otras veces, esta intertextualidad desvela las diferentes interpretaciones y la selección que cada uno realiza de las realidades que presenta. Por ejemplo, Koestler habla de la protesta que se organizó contra que les raparan al cero a su llegada a Vernet, pero Regler lo completa hablando de cómo Koestler “quien por lo general era muy reservado y estaba furioso por su arresto, le había arrancado las tijeras al barbero antes de que fuera su turno, y con un placer salvaje se había cortado grandes manojos de pelo de su espléndida cabellera” (350). Tal vez esto confirma la línea que hemos visto en Koestler de que a pesar de hablar en tono autobiográfico trata de evitar un tono excesivamente personal, por lo que tal vez oculta este arrebatado de rebeldía pensando que al ser excesivamente pasional podría hacer perder autenticidad a su testimonio en una tendencia diferente a la vista en Regler. Por otro lado, encontramos una idea diferente en Regler sobre Koestler a la que el propio Koestler nos ha presentado sobre sí mismo.

²⁸⁰ Cita original: “*There were, however, exceptions. For some in our camp, beggars, tramps, and clochards, the barrack meant material safety and comfort: the safety of a roof, an inch of straw, a cup of*

Mientras que Koestler describe su experiencia en Vernet como integrado en la sociedad del campo, Regler dice de Koestler vivía aislado en su cabaña (350). O el hecho de que Regler comenta que Koestler repartía sus paquetes con “sus amigos húngaros”, cuando Koestler cuenta cómo el grupo con quien convivía y repartía sus víveres eran Leo Valiani (italiano), Tamás (húngaro), Pitoun (ruso) y Klein (rumano). A su vez, el modo en que todos estos testimonios comparten una misma realidad pero diferentes experiencias y posicionamientos lo vemos a menudo en cómo nos cuentan las mismas situaciones pero las interpretan y valoran de forma diferente. Por ejemplo, tanto Lania como Koestler, igual que hiciera Aub, hablan de cómo en Roland Garros sólo veían el sombrero de las mujeres cuando se acercaban a la puerta a dejar sus paquetes, pero mientras Lania lo describe como un momento esperado y de excitación, Koestler hace énfasis en cómo esa “visión de secciones amputadas de conocidos era bastante mala para la moral”(94)²⁸¹.

Además, encontramos algunas contradicciones importantes, como es por ejemplo que siendo trasladados juntos a Vernet desde Roland Garros, Koestler diga que aunque con una vigilancia muy fuerte se les llevó en vagones de tercera clase, al igual que comenta Bruno Frei, y parece insinuar también Weil al hablar de compartimentos, mientras que Regler al contrario dice que no tenían suficientes guardias para evitar una escapada en masa y que les trasladaron en vagones de mercancías.

No obstante, no podemos perder de vista el peso que en dichas condiciones tenía el paso del tiempo, es decir, que al considerar de forma comparada lo que los diferentes testimonios nos cuentan, es fundamental pensar en si nos hablan de unos mismos momentos o de pequeñas variaciones temporales, ya que las mismas podían constituir importantes cambios en la experiencia que nos confundan respecto a la honestidad de lo

coffee, and two tins of soup a day” (141).

²⁸¹ Cita original: “*The sight of such amputated sections of relations was rather bad for morals*” (94).

narrado. Es muy interesante por ejemplo la alternancia entre la estancia de Koestler en Vernet y la de Aub, quien llega después. Llama la atención cómo en los primeros compases de la narración sobre Vernet, Koestler da una imagen bastante positiva de los oficiales del campo, pero el propio autor llegado un punto comenta cómo después de la Navidad de 1940 las cosas empeoraron con la llegada del “Lieutenant Cosne” sobre el que empieza a describir una serie de actitudes violentas. Sin embargo en relación a estas ideas queremos comentar que en tensión con esa búsqueda de honestidad, en las narraciones de Koestler y Weil, sobre todo, se persigue una imagen completa de realidad con sus cosas buenas y sus cosas malas, mientras que en los testimonios de Aub se ofrece más bien una caricatura de los mismos como imagen que se consideraba más efectiva para dar a entender la particularidad de la experiencia. En este sentido, mientras que Koestler y Weil entran más en las excepciones y en los destellos de bondad de los oficiales, en Aub son más puntuales y se basa ante todo en sus rasgos negativos. Lo mismo ocurre con aspectos positivos del campo como pueda ser la cantina. Así como Koestler y Weil mencionan la posibilidad de conseguir alimentos en la cantina, e incluso Weil especifica cómo cuando llegan al campo había de todo: “Huevos, leche, manteca, pan blanco, conservas de carne, confituras, chocolate y bombones” (45), a pesar de que a partir del armisticio ya no hay de nada, Aub en ningún momento incorpora ese tipo de información en sus relatos.

6.3. La indecibilidad

A diferencia de los testimonios de Aub²⁸², vemos una mayor tendencia en estos testimonios de carácter autobiográfico a la definición directa y la interpretación de la situación.

²⁸² En que vimos que trabajaba diferentes estrategias para poder abarcar el significado y amplitud de la experiencia narrada, evitando interpretarla, en consonancia con la idea de Levi de que la definición de

Es muy marcada esta tendencia en la escritura de Weil. Su testimonio se apoya en adjetivos calificativos para describir la situación con expresiones como “Los acontecimientos que se han desarrollado en las últimas semanas, o mejor en los últimos días, son tan monstruosos” (25), “Los acontecimientos van tomando un cariz más y más dramático” (26), “la vida en el campo de concentración es una tortura, sin saber cuándo ni cómo se podrá salir (...)” (27), “El avance de los alemanes es terrible, increíble” (29) o “Cada uno sigue el hilo de sus propias ideas, se acuesta con ellas bajo las condiciones horrendas en que estamos obligados a padecer” (87).

Sin embargo, a medida que la experiencia avanza, el narrador recurre más y más a la presentación directa de acontecimientos, sin tantas valoraciones, al tiempo que se centra después en el ritmo trepidante de los acontecimientos en torno a las visitas de las comisiones y los trámites de las posibles liberaciones.

Tanto Weil, según va avanzando su testimonio, como Koestler siguen la tendencia de definir las situaciones pero tratando de plasmar su amplitud intercalando escenas que hablen por sí solas, presentando así los hechos que les llevan a sus conclusiones.

Por otra parte, Koestler y Regler se apoyan en el simbolismo, las metáforas y las comparaciones. Regler se aventura a definir la realidad del campo de Vernet por medio de metáforas concretas, que casi convierten su narración en alegoría, como la presentación de la barraca como un ataúd (*coffin*), y a raíz de ahí el campo como extraño cementerio (*eerie cemetery*) y de los internos como muertos²⁸³. Otro ejemplo de esta tendencia la vemos cuando para expresar la pesadumbre de los internos dice que “el invierno estaba en sus corazones” (347).

este tipo de experiencias empobrece su transmisión

²⁸³ Ejemplo: “*The huts stood like great coffins on the plain. Every morning the dead crept out of their graves to form up in rigid squares, a pathetic soldiery, and then, under the orders of uniformed men, went*

En resumen, con estos rasgos no parece verse aparentemente la influencia de la indecibilidad en su enunciación. Además, llama la atención que así como Aub encontraba dificultades para construir una novela con su experiencia, Koestler y Frei lo hacen, mientras que Weil transcribe su diario, tan solo eliminando aquellos pasajes más personales, como él mismo nos comenta en el prólogo. Regler también transmite una imagen completa de su experiencia, aunque fragmentaria y resumida.

6.3.1. Alusiones a la indecibilidad

Sin embargo, estos autores hablan de la indecibilidad de forma explícita.

Encontramos reflexiones interesantes de Koestler sobre el carácter de su experiencia, que nos remiten a su indecibilidad, pero no en tanto horror extremo y desbordado, como también mencionamos ya en el capítulo anterior, sino en un modo que tan solo aquellos que lo han vivido perciben hasta qué punto es terrible. Koestler lo define como sigue: “La realidad, como en muchas formas de sufrimiento prolongado, estaba bastante falta de dramatismo. Durante el día había habido tan solo un caso de malos tratos físicos, y el ritmo de trabajo no era superior a la rutina profesional. Sin embargo, para personas sin habilidades para el trabajo manual duro y mal alimentados en un grado de hambre intensa y crónica, la rutina se convirtió en una auténtica tortura. Una tortura diaria no dramática que transformó en pocas semanas a nuestra gente en ruinas apáticas, con los ojos vacíos y el rostro gris” (113)²⁸⁴.

Encontramos también reflexiones de los autores sobre la dificultad de que se comprenda esa particularidad fuera del campo, y el miedo a que la inevitable presencia

about the work of clearing paths, digging drains, stopping up rat-holes, burning foul straw and cleaning their coffins” (334).

²⁸⁴ Cita original: “*The reality was, as in most forms of lasting suffering, quite undramatic. During the day there had only been one case of physical illtreatment, and the speed of work was not over that of professional routine. But for people unskilled in heavy manual labour and underfed to the degree of acute*

del humor o de momentos de calma en dicha realidad puedan confundir al lector²⁸⁵. Weil en su prólogo comenta: “De lo que todos mis camaradas han debido soportar, de lo que yo mismo he sufrido, la palabra escrita no puede sino reflejar una impresión muy débil. Las palabras no bastan para descubrir penas morales y físicas de tal índole” (6). Y más tarde en una de las anotaciones de sus diarios lo expresa del siguiente modo: “¡«Afuera» es tan difícil comprender las consideraciones que lo mueven a uno aquí! En sentido contrario pasa lo mismo” (28).

6.3.2. La indecibilidad y la experiencia del tiempo

Además, la indecibilidad de la experiencia del campo se refleja en el testimonio de Koestler de forma explícita en la transformación de la experiencia del tiempo, como ya hemos descrito al hablar del acercamiento de su enunciación a la memoria. Esto se refleja también en su narración por la concatenación de acontecimientos inconexos de distinta importancia, sin referencias temporales sino del impacto que tuvieron en el testigo. Agrupa sus recuerdos en periodos, según las lluvias o las epidemias, llegando a hablar de “la Edad de la Diarrea” (135). En esta nueva fase de su testimonio Koestler se acerca más al discurso de Aub al avanzar a base de anécdotas representativas y no de forma sistemática y cronológica. Esa referencia continua al avance de los acontecimientos históricos se pierde según avanza la experiencia del campo, y aparecen

and chronic hunger, the routine became plain torture. An undramatic, everyday torture which transformed our crowd within a few weeks into grey-faced, hollow-eyed, apathetic wrecks” (113).

²⁸⁵ Koestler lo explica como sigue: “*The difficulty of conveying to the reader in his armchair an idea of the nightmare world from which he has emerged makes the author depict the prisoner’s state of mind as an uninterrupted continuity of despair. He fears to appear frivolous or to spoil his effect by admitting that even in the depths of misery cheerfulness keeps breaking in*” (126). Regler aludirá también a la imposibilidad de que aquellos que no han vivido dicha experiencia comprendan ciertos aspectos, diciendo: “*Humour helped us as well as poetry, the humour of suffering, which has the curative effect, however wild or raw or childish it may be, and however incomprehensible to those who have not undergone similar tribulations*” (340). Del mismo modo presentará la risa como protección: “*Sometimes laughter is the only thing that helps!*” (343).

en momentos muy concretos, como cuando Rusia declara la guerra a Finlandia. Cuando sale del campo, la descripción de estas realidades volverá a ser más clara y directa.

En el caso de Weil este avance de la experiencia en el campo no se transmite en su caso en una indeterminación temporal, debido a ese carácter de diario que le permite ir anotando en cada momento la hora a la que ocurren las cosas, sin tiempo al olvido o a la interpretación, sino que el incremento del sufrimiento lo relata y lo comenta según sus propias sensaciones. El autor habla de cómo está perdiendo los nervios, y acaba declarando: “No quisiera declararme enfermo si no es absolutamente necesario; y yo realmente no puedo seguir aguantando en medio de este ruido ensordecedor, en la barraca, con su desaseo, sus pulgas, sus moscas, su desnudez” (165). Además, la definición de los acontecimientos como grotescos se repetirá cada vez con más regularidad. Por otro lado, llama la atención cómo a medida que la atmósfera del campo va haciéndose insoportable, aparecen algunos rasgos en la escritura de Weil que parecen tratar de dar credibilidad a lo que cuenta, como en lugar de escribir el día como hasta ese momento y pasar enseguida a describir los hechos, en un momento determinado específica: “Hoy escribo el 25 de agosto, a las 8 de la mañana con una lapicera de depósito recién limpiada –también para eso hay expertos en el campo- pero que no ha podido impedir el manchón en la primera palabra” (162). De hecho, Weil parece recurrir a medida que avanza su testimonio a las referencias horarias, como si el tiempo fuera cada vez más pesado y se fijara más en su discurrir. Otro aspecto que nos parece muy relevante en este sentido es su narración de la salida del campo. Weil se recrea en su narración, primero escribe el 9 de septiembre en Portugal, mencionando en un momento determinado “Orden cronológico”, sin alcanzar el momento de la salida, y luego vuelve a describir la salida, ya los últimos compases, el 11 de septiembre, ya no tanto el cómo fue cronológico sino sus sensaciones.

Del mismo modo vemos cómo Weil mide el tiempo por sus noches, que se le hacen duras y eternas, y habla de esa monotonía que veíamos en Koestler: “¡Y cuántas mañanas pasaremos aún en la misma monotonía!” (Weil 58). E incluso reflexiona sobre cómo plasma el tiempo en sus anotaciones: “*Julio 19*. El intervalo en los apuntes no tiene ninguna razón especial. Alzas y bajas se suceden continuamente en la disposición del ánimo” (69). Además, encontramos en Weil una idea que ya tratamos en Aub sobre cómo el futuro sigue estando presente, se piensa en la liberación como algo posible, se ve un final, o al menos se concibe, para sus sufrimientos: “¡Y cuántas preocupaciones para el futuro!” (28).

Por la distancia con la que escribe respecto a los acontecimientos, no encontramos este reflejo de la indecibilidad de la experiencia en la enunciación de Regler.

6.3.3. *La pregunta sobre el encierro*

También es característico en esta línea ese preguntarse la razón de su encierro, sobre todo en Weil y Frei²⁸⁶, y el énfasis en la sinrazón de dicha situación y la desesperación, que en el caso de Regler incluso se traduce en alusiones a la Biblia porque sentía que Dios les había abandonado. Encontramos en la mayoría de los testimonios ese preguntarse el por qué de lo que les ocurre²⁸⁷.

²⁸⁶ Mencionamos a éste último porque da a su testimonio un ritmo concreto a través de diferentes rimas y repeticiones de las ideas que marcan el mismo, siendo el principal un estribillo sobre el sonido repetitivo de las ruedas del tren que le traslada a Vernet y que le parece susurrar: ¿A dónde? ¿Por qué? ¿Con qué motivo?: “*Das gleichmäß Hämmern der Räder schläfert mein müdes Gehirn ein. Wohin? Warum? Wozu?*” (15) o “*Die Räder singen weiter ihr monotones Schulummerlied: Wohin? Warum? Wozu?*” (37).

²⁸⁷ Ejemplos: “*But why? Why this general and puzzling outburst of hatred against those who had been the first to suffer from the common enemy (...)?*” (Koestler 77); esa repetición en Frei de “*(...) Warum? Wozu?*” al tiempo que encontramos numerosas referencias a la falta de lógica de lo que ocurría: “*The utter senselessness of my arrest was causing me to shake as though I had a fever*” (Regler 332), “*For a time everything seemed to us mere senseless chaos*” (Regler 337); “*There was so much stupidity in everything*” (Regler 346); “No alcanzo a comprender lo que está pasando conmigo” (Weil 15), “¿Pero dónde puedo encontrar una explicación clara y simple a tantas cosas incomprensibles?” (Weil 25).

Sin embargo es significativo cómo muchos de ellos en cierto modo sí encuentran explicaciones, lo que no veíamos en las experiencias concentracionarias de los campos nazis. Regler y Koestler recurren a la idea de “*scapegoats*”, todo se explica porque son las cabezas de turco que precisa el Gobierno francés, mientras que Weil comenta: “Solamente las concepciones totalitaristas y autoritarias de los potentados en Francia hacen comprensible la estupidez de estos campos de concentración” (Weil 158).

6.3.4. Rasgos discursivos

En este marco recurren a una serie de estrategias con las que tratan de potenciar la capacidad del lenguaje para transmitir la amplitud de la realidad que narran o de superar el posible trauma provocado por la experiencia.

6.3.4.1. Cambio de perspectiva: el plural colectivo

El primero de estos rasgos es la tendencia a buscar una voz en primera persona del plural. Es interesante cómo la voz de Koestler pasa a la primera persona del plural cuando habla del campo, siendo en singular antes y después de dicha experiencia. Ese paso de la primera persona del plural a la del singular será continua en el resto de testimonios marcando cómo estas experiencias individuales se enmarcan sin excepción en una experiencia colectiva, al tiempo que la dureza de dichas realidades reclama el que el sujeto se englobe en un grupo humano que le respalde. No habla por sí mismo sino por el grupo de internos que suelen estar más cercanos, que compartieron en cierto modo la experiencia en grupo. El caso de Bruno Weil se acerca a Koestler en esa alternancia entre la primera persona del singular marcada por el tono autobiográfico del relato, pero éste se detiene más en sus sentimientos y sensaciones. Al mismo tiempo

podríamos decir que Regler es el que mantiene de forma más sistemática la primera persona del singular como voz narrativa.

Queremos mencionar la base de este recurso en la narración testimonial en sí misma recurriendo a uno de los testimonios no literarios como es el de José Ignacio Mantecón. Esta estrategia la encontramos de forma significativa en la transcripción de su testimonio oral cuando hablando de su experiencia en el campo dice: “y..., y me..., eh..., a Max Aub y a mi nos pusieron a limpiar retretes” (78).

6.3.4.2. El detalle

Otra estrategia parece ser, en el caso de Koestler sobre todo, el recorrer cada detalle de las barracas, de las literas, la rutina del campo... parece una forma de dar autoridad al testimonio, de demostrar que se ha estado allí y se ha visto, se ha vivido, y se conoce a la perfección. A su vez, esto responde igualmente a ese esfuerzo por transmitir la vivencia en su especificidad y amplitud, el que el lector vea por ojos del testigo lo que el mismo vio y vivió, sin lugar a la interpretación o a la confusión, sino con sus medidas, colores y formas.

6.3.4.3. La deshumanización

Otro rasgo que encontramos en todos los autores de forma más o menos significativa es la referencia a la deshumanización como estrategia para transmitir la experiencia en toda su amplitud, a veces por medio de la animalización, a través de la metáfora y la comparación.

Todos denuncian la deshumanización de la organización social, la administración francesa, durante el periodo bélico sobre el que escriben. Profundizan en la irracionalidad del sistema político, personalizado en la red burocrática que representa a la administración. Destacan que este aparato potencia que, en la guerra y en los

campos, las vidas humanas, los individuos se consideren como armas políticas o cabezas de turco. Koestler escribe en referencia a los comienzos de la Segunda Guerra Mundial: “Y así otro trozo de la carne sangrienta de Europa se arrojaría al monstruo para mantenerlo callado durante seis meses - y otro trozo la siguiente primavera y otro el siguiente otoño. Y, por lo que se sabía, a su debido tiempo el monstruo podría morir de muerte natural a causa de una indigestión”(24)²⁸⁸. Para Aub el poder desproporcionado del gobierno, su administración y su policía son la causa de la atmósfera hostil e impersonal que se ha impuesto entre las personas.

Uno de los temas recurrentes en los autores es que cualquiera es un espía potencial, tanto dentro como fuera del campo. La representación de esta atmósfera de desconfianza entre las personas aparece más desarrollada en las obras de Aub, quien describe cómo las cosas más humanas y positivas desaparecen: la amistad es reemplazada por el miedo o la necesidad; la libertad por las cárceles y campos; la palabra por el silencio... Se pierde la espontaneidad, la confianza en los demás. Koestler, Weil y Aub denuncian la injusticia que prevalece en este reino de la policía en el que la libertad ha dejado de ser un derecho para convertirse en mercancía.

Asimismo, les alarma el poder adquirido por la burocracia: no comprenden que un documento de identificación o una nacionalidad puedan decidir la vida de personas de carne y hueso. Una idea central en Aub como es la importancia desproporcionada de los papeles vuelve a aparecer en Weil: “Los jefes de barraca han podido finalmente aclarar la importancia de los pasaportes y demás documentos de identidad, sin los cuales hoy el hombre- que vale tanto como puede demostrar con un pedazo de papel- está perdido, y va a parar a un calabozo o al campo de concentración más próximo” (33).

²⁸⁸ Cita original: “*And so another lump of Europe’s bleeding flesh would be thrown to the monster to keep him quiet for six months- and another lump next spring and another next autumn. And, for all one knew, in due time the monster might die a natural death by indigestion*” (24).

Les indigna que transacciones administrativas de una organización caótica determinen el futuro de masas de seres humanos. Como ya hemos mencionado, Koestler describe su novela como kafkiana, ante todo al narrar el modo en que las autoridades francesas le trataron después de salir libre de Vernet, cuando estaba intentando conseguir un visado para Gran Bretaña. Koestler explica cómo personas que exigen ser arrestadas no lo son, mientras que nadie presta atención a las personas inocentes que quieren clarificar su situación y horas después son detenidas, como también menciona Aub. Para Koestler todo es el resultado de una burocracia que toma la guerra como salida para su xenofobia tradicional, e igualmente Weil alude a esa evolución. Koestler afirma además que la burocracia va unida “al reino de la policía, los campos de concentración, y la censura” (60).

En este contexto estos autores hablan de la persecución que ciertos grupos sufren, y cómo se les marca y aísla. Al perder su libertad, también ven dañada su identidad, y sufren un proceso de decadencia debido al trato que reciben desde el momento en que entran en la prefectura, y que continúa luego en los campos. Ya en la Prefectura, Koestler mencionaba cómo tras dos noches encerrados en el almacén de carbón se les veía “regresar la mañana siguiente como una procesión de fantasmas, negros de polvo de carbón y suciedad, con el cuerpo dolorido, los ojos inflamados, aturdidos por el insomnio y las nauseas” (75). Las condiciones de los mismos llevan a estos autores a emplear la animalización de forma recurrente: “Aquí adentro el animal hombre no puede sino comer, beber, tratar de dormir y de agotarse en discusiones inútiles e interminables” (Weil 27). Y en consonancia con esta imagen habla de “establo” (21) para referirse a los vagones en que les trasladan a Vernet, pero también a Roland Garros, ya que dice “nuevo establo”. Los testimonios hacen hincapié en cómo se les trata como a animales, ante todo a causa del desprecio que les profesan las

autoridades y oficiales, y en los duros trabajos y vejaciones a que se les somete. Un ejemplo en esta línea es cómo la mayoría de los autores hacen referencia a que el que se les rape al cero les confiere la sensación de convictos. Koestler incluso recuerda que por esa razón en los países civilizados los prisioneros políticos están exentos de dicho castigo (108).

Koestler describe también el efecto de los trabajos en el campo unidos a la desnutrición, y resume el proceso de decadencia que se produce en estos hombres como una “lenta aniquilación de la sustancia humana” (138). Y Regler describirá a un prisionero que es llevado de vuelta al campo después de un intento de fuga, atado por el cuello con una cuerda, como “una bestia camino de la matanza, de ojos vacíos” (351). También uno de los personajes, individuos históricos de Weil, protesta: “-No quiero ser tratado como un perro, quiero ser tratado como los otros” (98), lo que vuelve a remitirnos a la problemática de los privilegios.

El trato que los prisioneros de los campos reciben queda claramente reflejado en el tipo de castigos que se les infringen. El comportamiento de los oficiales de los campos con sus prisioneros denota una inversión en la evolución de la ley y la justicia, que en los últimos siglos habían seguido un proceso de humanización, de buscar modos de castigar a las personas de formas justas y que respetaran la dignidad de los acusados. Sin embargo, aquí no hay razones tangibles para el castigo, y, además, estos castigos son crueles y desproporcionados. Koestler denuncia cómo en los campos de concentración las autoridades no intentan mantener a los presos en condiciones humanas, sino todo lo contrario. Weil llega a expresarlo del siguiente modo: “¡Cuánta suciedad física y moral hay en una barraca! Y cuán duro es el castigo de una estada obligatoria fuera de toda relación de cuanto uno puede haber hecho. Y con esto siempre se evita hablar de “castigo”, eligiéndose toda clase de expresiones en un francés

elegante para decir que no se trata en absoluto de un castigo “ (93-94).

Y vuelve a aparecer, como en Aub, la presentación animalizada de los oficiales.

Como conclusión a este punto podemos fijarnos en cómo Koestler refleja la crudeza manifiesta de la posición de las autoridades francesas en este exilio y resume la indignación e impotencia ante lo injusto y absurdo de la situación del siguiente modo:

Durante los días del colapso francés, hubo tiempo de sobra para salvar a los prisioneros de Vernet de los alemanes enviándoles por mar al Norte de África o simplemente dejándoles escapar. Se negaron. Retuvieron a los prisioneros en su trampa de alambradas, y los entregaron al completo, con todos los informes perfectamente redactados, todas las fichas confidenciales con información sobre sus pasados (que habían sido entregadas con confianza a las autoridades francesas) cumplimentadas. ¡Menudo descubrimiento para los hombres de negro de Himmler! Trescientas mil libras de carne democrática, etiquetada, viva, y tan solo algo magullada (157).²⁸⁹

6.3.5. *La escritura como resistencia*

Por último, vemos en el caso de Weil una conexión con Aub en tanto a la escritura como resistencia, que no aparece en el resto de autores. Su tono de desesperación nos recuerda a los sentimientos de Aub en Djelfa, y los ejercicios retóricos que en ocasiones incorpora recuerdan a algunos poemas de Aub no publicados. Pinceladas como la que sigue parecen un intento de resistencia a través de la escritura: “El sol se pone cual globo inmenso detrás de las cadenas de los Pirineos” (Weil 80).

²⁸⁹ Cita original: “*In the days of the French collapse there was plenty of time to save the prisoners of Vernet from the Germans by shipping them to North Africa or by simple letting them escape. They refused. They kept the prisoners in their barbed-wire trap, to hand them over complete, all accounts properly made out, all confidential records of their past (given trustingly to the French authorities) neatly filed. What a find for Himmler’s black-clothed man! Three hundred thousand pounds of democratic flesh, all labelled, alive, and only slightly damaged*” (157).

6.4. La actitud del escritor-testigo frente a su experiencia y su testimonio:

Todos los rasgos esbozados hasta el momento nos desvelan la postura e interpretación del testigo-narrador ante su experiencia, pero queremos desarrollar aquí algunos aspectos más en profundidad.

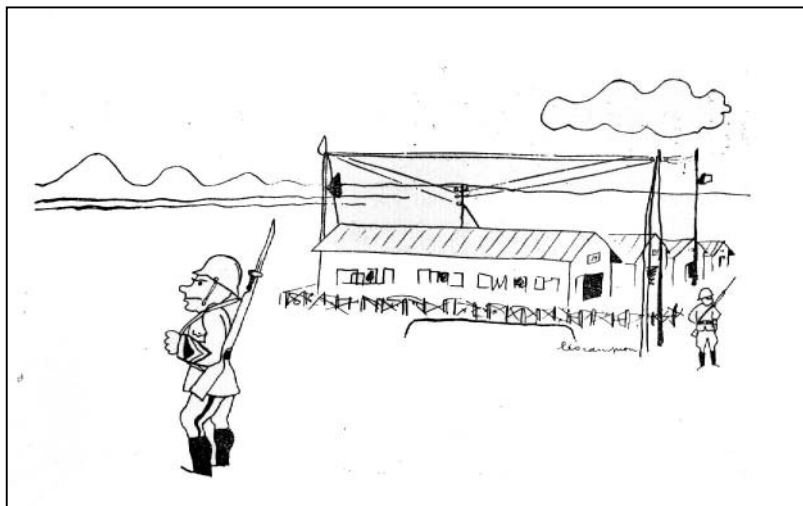
6.4.1. El lugar del narrador

En primer lugar queremos hablar del posicionamiento espacial y temporal que los testigos adoptan respecto a la experiencia, si este es interno o externo. En este campo es interesante cómo Koestler adopta una perspectiva externa que le permite modular la imagen de la experiencia desde dentro y desde fuera. Así como Aub difícilmente describía la realidad del campo desde fuera, con distanciamientos puntuales, el avance lineal de la narración de Koestler conlleva una descripción desde fuera. Un ejemplo claro es su narración de la llegada al campo de Vernet. Aub menciona de forma breve en *Campo francés* mencionando que se ve el campo desde fuera, pero sin describirlo. Koestler en cambio lo describe su apariencia y estructura de forma detallada y completa, como hiciera Aub al hablar de su llegada a Djelfa. Pero incluso más significativo en su contraste con el posicionamiento interno de Aub es que al narrar su salida del campo, da la visión del mismo desde fuera otra vez, desvelando una concepción cerrada y acabada de dicha experiencia: “Eché un último vistazo al letrero fuera de la entrada principal: CAMP DU VERNET D’ARIÈGE. / Cuando llegué al recodo de la carretera, todavía podía ver a través de las alambradas las negras barracas de la Sección C. Allí yacían en la paja, los Hombres de Oz de nuestro tiempo, bajo la carga de sus aflicciones” (156). Esta última despedida del campo y su visión desde fuera la encontramos de forma muy similar en Regler²⁹⁰. Este último también

²⁹⁰ “That afternoon I boarded the train for Paris, and five minutes later went past the camp. Behind the barbed wire there stood in the mud, like a solid black block, the entire population of Section C. / I could

asume esa escritura desde fuera de las alambradas, incorporando a veces reflexiones sobre momentos en que ha recordado o analizado su experiencia en el campo una vez fuera del mismo. De este modo el narrador provoca un desdoble en el tiempo, cuando se plantea por qué en ciertas ocasiones no reaccionó de forma diferente.

Dibujo de Léo Campion en que vemos también este posicionamiento exterior (Hermans 30).



Además del presente Weil mantiene su perspectiva en todo momento dentro del campo, hasta el momento en que sale, y encontramos un claro posicionamiento desde un “aquí” o “acá”. Remarca ese encierro, y lo expresa en diferentes ocasiones: “La calle y las vías del tren son las líneas visibles de comunicación con la vida del mundo exterior. No podemos llegar a ellas, estamos separados por los tupidos alambrados” (90).

6.4.2. *La elección de situaciones*

Es significativa la selección de la experiencia que realizan los diferentes escritores. Tanto Koestler como Weil y Regler esbozan las diferentes fases de su detención, desde los momentos en la Prefectura, pasando por Roland Garros y acabando

not recognize any. They waved to me with a concerted movement of their hands. For two days they had laughed and showed their delight. Now I had become a stranger at the small window of the compartment” (354).

en Vernet. Sin embargo, ya comentamos cómo Aub apenas menciona el paso por la prefectura, a excepción de *Morir por Cerrar los Ojos, Campo francés*, sus diarios y su breve relato “Realidad del sueño”.

Por otro lado, así como Aub detiene sus narraciones en el campo mismo, ya hemos visto que en la mayoría de los casos con la muerte del protagonista o con el final del relato de vida que se nos narra, Koestler, Regler y Weil alargan sus testimonios hasta que se encuentran libres de verdad, en tierra segura. Por lo tanto se observa una interpretación diferente de la realidad del campo en Aub frente a los otros autores, tal vez porque él pasa más tiempo en el campo y eso le lleva a verlo como un mundo del que no se sale.

En esta línea es igualmente interesante la concepción del marco de la situación de forma diferente. En los testimonios de Aub vimos cómo tan solo en *Campo francés* el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial adquiría una importancia relevante, ante todo a través de las noticias periodísticas intercaladas en la diégesis del autor, y de forma mucho más difuminada se mencionaba su estallido en *Morir por cerrar los ojos* y *Una historia cualquiera*, así como la importancia del avance de los Aliados en los relatos breves sobre Djelfa, pero sin especificarlos o describirlos. En todos sus testimonios el marco central eran los campos. Sin embargo, tanto el testimonio de Koestler como el de Weil, a pesar de la importancia que otorga a la experiencia del campo por su carácter extraordinario y que les afecta directamente, la enmarcan en el panorama general y ante todo en el desarrollo de la guerra.

6.4.3. Experiencias del pasado

Otro rasgo que encontramos en estos testimonios es la recurrencia a la comparación que los internos realizan de su situación actual con su experiencia pasada

en guerras, cárceles y campos. Como planteábamos en nuestro desarrollo teórico, aparece en esta narración cómo la interpretación e influencia de la situación presente depende de las vivencias que los internos han tenido previamente. Koestler refleja en su narración el hecho de haber sufrido una sentencia de muerte en España, mientras que Weil hace referencia a su educación en el regimiento de infantería durante tres años y medio en la anterior guerra y cómo eso le ayuda a aguantar las condiciones del campo. También para Regler su experiencia en la Guerra de España le ha preparado para enfrentarse a la vida en el campo e incluso asumir responsabilidades como jefe de barraca.

6.4.4. ¿Testimonios del exilio concentracionario?

Queremos analizar también en este apartado hasta qué punto se da en esta muestra intercultural la idea que hemos planteado de la posible existencia de unos testimonios que reflejan una experiencia de exilio concentracionario, como sí hemos visto en Aub.

Koestler menciona en más de una ocasión cómo ha vivido en Francia, a pesar de sus ausencias, más de diez años, y se siente francés, con lo que la temática del exilio no se transparenta en su experiencia concentracionaria. Sin embargo hay un rasgo sobre la escritura de Koestler que hay que mencionar en este sentido como es el cambio de su idioma nativo al adoptado (al instalarse en Londres), pues es algo que los distintos libros del exilio mencionan. Este rasgo en el caso de Weil es todavía más llamativo por la falta de dominio del español que muestra y la importancia que eso atribuye al contenido de su testimonio, pues no deja que lo sucedido deje de conocerse por culpa de la necesidad de enunciarlo en el idioma de su tierra de acogida, de su exilio argentino.

De hecho, escribe originalmente el texto en francés, lo traduce al alemán y después al español.

En la obra de Frei y Weil encontramos también la ausencia de conciencia de exilio por su declarado amor por Francia y por París. De hecho, encontramos en Weil una reflexión que justifica el que su testimonio no se pueda considerar del exilio concentracionario, pues para él el exilio está por llegar: “Los rusos, expulsados, empobrecidos, viven aún en la miseria con los modales de “*grands seigneurs*”, después de dos decenios de exilio. Ellos son los primeros en el destierro, que para tantos recién ha empezado y aún está por venir” (125). Por lo tanto, en el caso de Weil la relación de la experiencia del campo con la problemática de demostrar a dónde se pertenece y a dónde se va a pertenecer rodea sus reflexiones, pero como problema futuro y no simultáneo al campo.

Regler escribe ya desde un exilio latinoamericano en el que se ha establecido, y conecta la experiencia en el campo con la experiencia de la Guerra Civil. Sin embargo, encontramos algunas referencias a su procedencia alemana: cuando explica por qué se presentó voluntario para el ejército francés: “Hitler no era Alemania, y Rusia ya no era amiga” (331). Y otras al hecho de que sean refugiados, pero sin que esto otorgue unas características especiales a su narración por el hecho mencionado de su distanciamiento respecto al momento mismo: “Durante años habían encontrado asilo en París; ahora su protección eran una colección de destartaladas cabañas de madera al pie de los Pirineos, sin camas, sin luz y sin calefacción” (333).

Debido a la procedencia alemana del resto de autores que estamos considerando en esta comparación, la entrada de la problemática judía es mucho más marcada que en el caso de Aub. En el texto de Koestler la referencia a los campos nazis y la actuación en los mismos está también presente, cuando en Aub vimos que tan sólo habían

puntuales referencias añadidas a posteriori, a parte de su desarrollo alegórico en el *San Juan*. Dado su origen judío, Weil trata en más extensión la problemática judía en los campos de lo que lo hacen cualquiera de los demás. Uno de los personajes de Weil afirma: “-Pero hay que decirle la verdad al mundo –prosigue el soldado rumano-. Todo lo demás es inútil. ¿Qué diferencia hay en lo que sucede en Francia con los países totalitarios?” (85). Esto nos hace plantearnos, a pesar de su origen judío, el por qué de la falta de reflejo de dicha problemática en la obra de Aub.

6.5. El recorrido de la memoria

En el caso de Weil, aunque escribe su testimonio simultáneamente con el desarrollo de la experiencia, a partir de un momento determinado apunta: “Aquí terminan los apuntes tomados en el campo mismo. Al día siguiente, el 28 de agosto, fui despedido de Le Vernet. Una carrera loca por Francia, hasta llegar a Portugal. En parte en el tren, en parte al llegar a Lisboa, tomé nota de las propias experiencias en la forma siguiente” (172). Este último pasaje del libro presenta una narración ligeramente más sintética, aunque sigue intercalando el presente de forma puntual, como desvelando lo cerca que aún siente el narrador algunos de los instantes que narra. Incluso cuando indica que está escribiendo desde Lisboa, habla en presente de sus últimos momentos en el campo.

Sin embargo, además del criterio de la distancia temporal respecto a la experiencia en el campo con que cada autor escribe, la cercanía o distancia del testimonio se ve afectada por otros elementos relacionados con el tipo de interpretación que el autor quiera dar al texto y con sus intenciones.

El texto de Weil, a pesar de que se trata de un diario y por lo tanto está dividido por días, a su vez tiene separaciones en partes y subpartes, todas ellas con un título, lo

que refleja una interpretación y reorganización de sus notas a posteriori. Encontramos incluso subdivisiones dentro de un mismo día, lo que resta importancia a la concepción temporal de la experiencia y otorgándosela a la fenomenológica o temática. Por ejemplo, el final de un capítulo y comienzo de otro divide la entrada del 16 de agosto, día en que llega la Comisión alemana al campo, lo que marca el fin de un periodo y el principio de otro. Igualmente en algunos días de especial relevancia dentro de la evolución de los acontecimientos incluye subpartes separadas por asteriscos, dando una estructura a los mismos o desarrollando su presentación de los acontecimientos con la incorporación de lo que parecen descripciones o comentarios posteriores, dado que emplea un tiempo pasado imperfecto²⁹¹.

A pesar de que Koestler escribe su texto inmediatamente después de su vivencia, lo que implicaría una cercanía, el libro de Koestler presenta como distancia fundamental su planteamiento como obra literaria desde un principio, a lo que se une el hecho de que esté escrito en su totalidad una vez liberado del campo y de que perdiera su diario con las anotaciones sobre esta experiencia (Koestler 23). Su interpretación de la situación se añade al testimonio en sí mismo, lo que ya se percibe por los títulos que el autor pone a cada una de las partes del texto: “Agonía”, “Purgatorio”, “Apocalipsis” y “Secuelas”. Del mismo modo hay que mencionar la numeración de diferentes secciones, dentro de cada una de las partes mencionadas, y que recuerda a la división por números del texto del *limpiabotas del Padre Eterno*, en esa evolución hacia una mayor elaboración literaria.

Todavía un paso más allá encontramos el testimonio de Regler, escrito después de transcurrido el tiempo, en 1958, y que divide su autobiografía en seis “libros”, que a su vez tienen diferentes partes con títulos como “Éxodo” o “Los Indeseables”.

²⁹¹ No obstante, por la falta de dominio del español que este autor demuestra, es difícil detectar en ocasiones si estos cambios de tiempo se deben a retoques posteriores o a la mala traducción.

Pero además, esta distancia es producto también del enfoque literario que se da al testimonio. Vemos en Koestler y Regler el empleo reiterado de metáforas, alegorías y simbolismos. Entra aquí ese distanciamiento de la enunciación en tanto libertad y presentación de elementos no directamente relacionados con el testimonio mismo. En su obra Koestler se recrea a menudo en descripciones de la situación, del ambiente y del paisaje cargadas de simbolismos sobre la atmósfera bélica y de efectismo literario²⁹². Esta tendencia la encontramos igualmente en Regler²⁹³.

Sobre este autor hemos de hacer hincapié además en cómo uno de los rasgos de su testimonio en relación con el distanciamiento temporal con que lo escribe es la inclusión sin tapujos de todos los nombres reales de los sujetos históricos de los que habla, mientras que Koestler modificará la identidad de algunos de sus personajes para protegerlos de la Gestapo, al tiempo que aprovecha para desvelar sus verdaderas identidades, y la síntesis y sencillez de lo que narra. Además, algunas de sus afirmaciones traslucen esa perspectiva distanciada de la experiencia vista desde fuera, como por ejemplo el modo en que narra la llegada de los internos a Vernet con unas connotaciones que los testimonios más cercanos a la experiencia no transmiten: “Nos tumbamos en planchas de madera y fuimos olvidados” (333), al tiempo que su testimonio es el más fragmentario en tanto a la transición entre los diferentes pasajes,

²⁹² Proponemos los siguientes ejemplos: “*And one Sunday morning a persistent cloud of dust hung in the air and a continuous confused noise of bleating and lowing and barking came down the hillside; the sheep and goats and cattle were returning from their pastures on the Italian frontier*” (26). El autor menciona en el texto su interpretación de lo que le rodeaba con tintes simbólicos: “*And all the time we knew that this was our last summer for a long time, and perhaps for ever*” (25), y su postura dramática ante la realidad repitiendo: “*We knew it was our last summer, and everything around us assumed a dark, symbolical meaning. (...) I am definitely Continental: that is, I always feel the urge to underline a dramatic situation by a dramatic gesture*” (1968, 29-30), haciendo a su vez referencia a una montaña que tenían enfrente de su casa antes de internar en el campo y a la que llama “el ogro” (29).

²⁹³ Cuando se entera de que va a salir del campo escribe así: “*A bugler somewhere was blowing the «Aux drapeaux!» as I left the hut. The snow was melting beneath my feet, and in the nearby field I saw the thin mist of the winter sowing. I do not know what it was that turned my head to look up at the spring clouds. «Thou hast again invited me in,» I said aloud*” (352).

que se separan incluso por un espacio tipográfico y se estructuran por recuerdos o temáticas.

6.5.1. Las características del sujeto-enunciador

Además de esta distancia respecto al momento en que escriben sus obras, es fundamental considerar en este punto la influencia que tiene en cada testimonio la formación, experiencia y postura ideológica de los autores. Respecto a la procedencia cultural y la experiencia personal anterior a los campos de cada uno de los autores, llama la atención cómo Koestler y Regler vienen directamente de la Guerra Civil Española, el primero de sus cárceles y el segundo de los campos de batalla, mientras que Weil ya hace tiempo que estuvo en el ejército, además de que tiene una edad más avanzada que los otros dos. Esta puede ser la causa de que su testimonio esté plagado de referencias a su estado de depresión y desesperación, que no dejan de aludirse en los otros autores pero que en él se acerca al límite.

Por otro lado, es muy claro el reflejo de la formación jurídica de Weil en su testimonio, que alterna la presentación de sus sentimientos más desesperados análisis objetivos y legales de las situaciones que se crean en torno suyo. Veamos el siguiente ejemplo:

Todo el proceso es otra prueba de la incapacidad del aparato administrativo francés, que nadie ha logrado reformar, ni Luis XIV, ni Napoleón, y menos aún la Tercera República, que en su mecanismo burocrático nunca ha tenido los rasgos de una república, sino que ha sido y sigue siendo una jerarquía de funcionarios. (...) lo que hace falta es una reforma fundamental que se extienda hasta los miembros inferiores, y dé a cada funcionario la noción de que no es sino un servidor del pueblo, y no un ente absoluto: que está para beneficiar al pueblo y no a sí mismo (156).

Por otro lado, debido al momento histórico y político que nos ocupa, es esencial considerar la diferencia entre aquellos que son comunistas y los que no. En el caso de Koestler es muy interesante cómo el propio escritor reconoce en su prefacio que al releer el texto se ha dado cuenta de que refleja cierto posicionamiento de izquierdas “romántico e inocente” (8)²⁹⁴. Aquí queremos mencionar el testimonio de Latinovic, Brigadista Internacional, y comunista, y su visión tan diferente del campo llena de optimismo y heroísmo: “Los años vividos en los campos de St. Cyprien, Argelès-sur-Mer, Gurs y Vernet fueron empleados en un intensivo estudio político, económico, militar y de otra índole, capacitándonos para la lucha que nos esperaba” (Alvarez 405-406). Esta postura conecta con las observaciones de Regler de cómo los comunistas del campo eran los únicos que en ningún momento mostraban que la cruda realidad del mismo les afectara. Esto se observa también en las obras de Langbein y Frei, que en sus prólogos hacen hincapié en el carácter de enseñanza que quieren dar a su testimonio, enfatizando la importancia de que las jóvenes generaciones que lean sus libros aprendan de lo bueno y de lo malo que en ellos aparece, y destacan la Solidaridad y “camaradería” que en aquellos campos existió.

6.5.2. Evolución de los contenidos

Queremos detenernos en el recorrido de la memoria en Weil y cómo se refleja en su obra. En ésta se da una clara evolución de su experiencia que va dando entrada a la realidad del campo. Los primeros compases de su testimonio, que son las primeras anotaciones de su diario, se centran exclusivamente en su lucha por enterarse de los acontecimientos fuera del campo, y de qué medidas tomar y qué pasos dar para salir de

²⁹⁴ “I had been a member of the Communist Party for Seven years; I had left it in disgust in 1938, but certain illusions about Soviet Russia, and ‘the international solidarity of the working classes as the best guarantee of peace’, lingered on, and are reflected throughout the book” (Koestler 8).

allí. Incluso apunta: “Hay tantas cosas que pueden referirse de la vida del campo, pero ahora no tengo tiempo, puesto que quisiera escribir la carta adicional concedida (...)” (31). Por otro lado llama la atención la evolución que se observa en su experiencia en el texto en tanto a cómo la crudeza se va intensificando dando entrada incluso a lo grotesco: “Era un cuadro grotesco. Las figuras hambrientas, en sus ropas agujereadas y andrajosas, saludaban a sus viejos conocidos por encima del alambrado, mientras se oía la melodía un tanto disonante de un vals vienés” (133).

Además, aparece en el texto de Weil una idea que ya veíamos en Aub, y que es cómo la vida en el campo va creando unas ideas concretas: “Su opinión con respecto a Francia es demasiado influenciada, por lo que solíamos llamarla –con o sin razón hasta tanto nosotros mismos no lo experimentamos- *Lagerkoller* (locura de campo), lo cual les sucede a todos aquí” (62). Y añade más tarde: “Muchos no desean ser demasiado justos. Muchos alegan el derecho de sus pasiones, sus prejuicios, su amor y su odio” (Weil 86). Hay que mencionar en este sentido sus propias reflexiones sobre su escritura y los juicios que expresa en la misma: “Y ahora, en que un rayo de sol brilla sobre estas líneas en el momento de escribirlas, hasta las imaginaciones de anoche y el juicio que tenía de mis compañeros me parecen exagerados” (105). Y finalmente reconocerá la influencia del campo en sí mismo: “Pero he experimentado en mí mismo cómo la vida del campo hace perder el control de los nervios, y cómo uno está irritado, y cómo cualquier motivo puede provocar un ataque de nervios” (161).

PARTE III

Conclusiones generales

Tras nuestro análisis de la escritura del testimonio literario de Aub como uno de los intelectuales que estuvieron en los campos de concentración en Francia entre 1940-1942, hemos alcanzado las siguientes conclusiones.

Partíamos en nuestro primer capítulo de la hipótesis de que la experiencia concentracionaria en Francia tiene un carácter particular al afectar, principalmente, a una población de refugiados, condicionados por la experiencia del exilio. Hemos comprobado que esta tensión, que definíamos como exilio concentracionario, se refleja en la escritura de Aub de forma muy clara en los testimonios que escribe durante los primeros momentos de su experiencia, en los que hace constantes alusiones a la Guerra Civil y al pasado en España. No obstante, este rasgo evoluciona según avanza su experiencia entre alambradas, borrándose o transformándose en una nostalgia que subyace al sufrimiento de los campos. Podemos concluir por tanto que las obras de Aub son una literatura testimonial del exilio concentracionario, marcada ante todo por su carácter concentracionario. Algo que en cambio no podemos decir de otros testimonios de los campos, como el de Koestler, Regler y Weil, cuya fuerte identificación con Francia como segunda patria, borra el sentimiento de exilio.

Otro de los pilares fundamentales de este estudio, que desarrollábamos en el segundo capítulo, era que la experiencia de los campos, con sus implicaciones morales y su carácter indecible, provoca que la literatura testimonial se articule frente a las mismas según las limitaciones y posibilidades de su ficcionalidad. Esto le imprime tres objetivos principales: ser verídica, ser honesta, y activar la comprensión de la experiencia en su particularidad y el mantenimiento de su recuerdo. Además, al elaborar su testimonio los testigos se enfrentan a la interpretación y configuración que conllevan la memoria y la narración.

Para la superación de estas tensiones, el testimonio literario destaca por su capacidad de individualización, que permite al escritor adaptarse a las características particulares de la experiencia que quiere relatar sirviéndose de la capacidad de la ficción para revelarla y transformarla. Por ello, el discurso literario es muy adecuado para narrar la Historia de hechos con una fuerte carga moral en los que la neutralización de los mismos no parece la más adecuada. La ficción, en cambio, brinda una serie de estrategias discursivas que permiten individualizar ciertas experiencias en nuestra conciencia histórica. Éstas son, entre otras, la escisión de diferentes focalizaciones de la experiencia, la multiplicidad de voces y perspectivas, la imitación y aprovechamiento de los rasgos de la comunicación oral, o la ironía.

Además, el discurso literario proporciona al testigo una serie de posibilidades para enfrentarse a la indecibilidad de su experiencia, como es la posibilidad de imitar los recursos del discurso oral, apoyarse en un plural colectivo, presentar aquellas realidades difíciles de expresar por medio de diferentes perspectivas y recursos retóricos, o adoptar una voz o focalización desfamiliarizada, que también contribuye a la activación de la comprensión del lector. A su vez, todas estas elaboraciones literarias, junto a las marcas del discurso, como acto de habla, del tratamiento del tiempo y el espacio, o la modalidad, desvelan la postura del sujeto-histórico narrador ante su experiencia y guían nuestra interpretación de la misma.

Hemos desarrollado en el Capítulo 4 cómo la poética del autor para su testimonio de los campos se encuentra en esta línea, y en el Capítulo 5 cómo se sirve de estas opciones en la elaboración de sus testimonios literarios.

La principal característica que estos planteamientos aportan a la escritura de Aub es una tendencia hacia la concisión y la naturalidad del estilo, en la creencia de que la escritura debe ser tan transparente y sencilla como sea posible, para que la forma no

distraiga del contenido sino que transmita el mismo con la menor mediación posible.

La pretensión de simbiosis con la experiencia conlleva además el que sus relatos se mantengan tan cercanos como es posible a las anotaciones tomadas durante la propia vivencia. De ahí la importancia de la toma de notas, ya que el autor no cesa de hacer anotaciones en el momento mismo en que está viviendo los acontecimientos, y de recopilar relatos de vida que le narran otros testigos. El discurso con que transcribe estos relatos de vida lo acerca en lo posible a las palabras escuchadas por medio de un estilo directo que después respeta en sus relatos, tratando de atrapar de esa forma la humanidad e impresión concreta del momento como pilar de su representación verídica. Además es interesante cómo una vez redacta una versión de un acontecimiento o anécdota, trata de no elaborar otras versiones, sino que integra lo escrito en aquellos textos en los que quiere hablar de ese hecho.

Su recurrencia a las historias de vida es parte de su convencimiento de que una de las claves del testimonio es su capacidad personalizadora, por lo que trabaja a fondo la individualización de la experiencia por medio del estilo directo y la oralidad, la definición de la idiosincrasia de cada personaje. Pero a su vez es consciente de las limitaciones y problemas que plantea la memoria personal, por lo que recurre a la intersubjetividad entre sus vivencias y las de numerosos personajes, contrastando diferentes versiones y perspectivas al documentarse para su escritura e igualmente en la propia elaboración de los testimonios, cargados de diálogos y de estructuras dialógicas que contrastan diferentes voces y focalizaciones.

En relación con esto, hemos podido observar en el recorrido de la memoria de Aub, acercándonos a las diferentes versiones de sus textos, cómo los primeros a menudo parecen historias de vida escuchadas en el campo de compañeros, y que el autor mantiene como base de sus testimonios literarios modificando apenas el estilo y algunos

rasgos significativos en busca de transformar esas historias personales y concretas en relatos humanos al tiempo que representativos de la situación en su conjunto, tratando de abarcar entre las diferentes historias todos los rasgos significativos de la experiencia. Este esfuerzo se manifiesta principalmente en su distanciamiento de la autobiografía, que adopta diferentes modelos discursivos en la configuración de sus diferentes testimonios según se va distanciando de la experiencia.

En definitiva, el testimonio de Aub busca una memoria ficcionalizada en el cruce con el discurso histórico, en busca de esa “pequeña historia”, en la línea de las últimas tendencias de la Historia oral, transmitida por sus personajes, pero manteniendo el marco general del discurrir de los acontecimientos históricos como escenario. Aub persigue una imagen representativa del periodo histórico del que ha sido testigo, y para ello trabaja con la ficción en la construcción de sus protagonistas. A veces toma su propia experiencia como base de partida pero cruzada con la de otros personajes históricos que compartieron con él la vivencia, y otras veces aglutina rasgos de diferentes individuos que pertenecen a un mismo tipo de persona de los que caracterizan el grupo humano en los campos, para así representarlo en la ficción.

Respecto a su esfuerzo de honestidad, hemos observado que mediante la ficcionalización de los personajes reales crea una pantalla que le permite describir las situaciones con claridad, mientras que cuando opta por mantener sus nombres o identificar a personas históricas, es más sutil. Lo hemos visto en el caso de Mauri, sujeto histórico real que compartió estas experiencias con Aub, y la elaboración de Vidal a raíz del mismo. En el primer caso deja que sea el personaje el que cuente aspectos delicados de su vida, mientras que en el segundo, el narrador anónimo no tiene problemas en emitir juicios de valor sobre Vidal.

La indecibilidad es otro de los elementos que determinan la configuración de

estos testimonios. Ésta impide que su testimonio literario sobre los campos surja como parte integrante de sus novelas del *Laberinto Mágico* y que adopten diferentes estrategias textuales, desde el relato al guión cinematográfico, pasando por la poesía y el teatro en busca de una fórmula que satisfaga al escritor-testigo. La influencia de la indecibilidad en el testimonio va unida a la evolución del distanciamiento respecto a la experiencia. Los testimonios escritos con más proximidad temporal respecto a la vivencia presentan una clara fragmentariedad y la necesidad de incorporar los antecedentes de la entrada en los campos como apoyo para la articulación narrativa, mientras que según pasa el tiempo escribe con mayor perspectiva. A medida que avanza el distanciamiento temporal con la experiencia se intensifica la entrada del dolor y la crudeza de la situación, que se alternan con recursos discursivos que actúan como pantalla para que el sujeto-histórico escritor pueda expresar esa dureza. Entre estos recursos el humor es el más significativo, pero a su vez el que más tarda en entrar, creemos que por respeto a la experiencia todavía tan cercana y el miedo a que la misma no se tome en serio o pierda veracidad.

A su vez hemos detectado cómo al tiempo que su escritura se distancia de su vivencia, recurre a diferentes elementos discursivos para reforzar la dureza de la experiencia, en respuesta a la sensación aparente de que la letra escrita nunca termina de transmitir la intensidad de las situaciones vividas.

En relación con el recorrido de la memoria según avanza la elaboración de sus diferentes textos, hemos observado no obstante que junto a la evolución de su testimonio según se distancia de la experiencia, existe otro desarrollo importante en la propia vivencia. Hablamos de la evolución en las impresiones del autor, de la transformación que sufre en Djelfa, donde, a pesar de su postura de resistencia y aguante, se derrumba en alguna ocasión, como ya le ocurriera en la cárcel de Niza. La

prolongación de una situación que el autor no esperaba que durara tanto, junto a la sensación de distancia y aislamiento que le produce el traslado a Argelia, pensamos que imprime a su testimonio sobre Djelfa una dureza que lo presenta como más insoportable que Vernet, mientras que otros testimonios desmienten esta distancia: “A pesar de ser un campo de castigo y de tener un comandante tan significado, los testimonios de internos consultados no recuerdan de manera especial la dureza de este internamiento en comparación con sus vivencias en otros, salvo los inconvenientes del clima que podían hacerlo especialmente duro al estar situado en pleno desierto del Sáhara” (Márquez Rodríguez 307).

Otra de nuestras conclusiones ha sido cómo la indecibilidad se refleja en la representación del tiempo, en la imposibilidad de seguir un desarrollo cronológico claro y la entrada de la indeterminación, al tiempo que la propia naturaleza de la memoria se va transparentando en la prosa en la asimilación de la percepción temporal con ciertas rutinas y experiencias definitorias del universo concentracionario. Otro rasgo que entra en el testimonio a medida que los narradores se adentran en la experiencia concentracionaria, y que se refleja por medio de la modalidad, es la pérdida de seguridad por parte de los narradores ante lo que cuentan, tendiendo hacia la inseguridad o la falta de recuerdos claros.

Esta indecibilidad conlleva otros rasgos de experimentación discursiva ante la misma como es la recurrencia de la voz a un plural colectivo, apoyándose en los demás para poder hablar de lo que todos han vivido, o cediendo la voz a aquellos personajes-testigos que no regresaron de los campos y que se consideran los únicos con verdadera autoridad para hablar de la auténtica experiencia. Otra de las estrategias frente a la indecibilidad es la repetición de algunos temas en los diferentes testimonios buscando la forma de transmitirlos en su peculiaridad y amplitud, como si el autor no terminara de

ver reflejada su complejidad por medio de sus palabras, al tiempo que tratando de destacar aquellos hechos que definen la experiencia de los campos y los que marcaron la suya en concreto. Se recurre también de forma repetitiva a la explicitación de la condición de testigo del narrador, algo que caracterizará también la mayoría de los testimonios de otros autores sobre dicha realidad.

En relación con estas características hemos presentado como otro de los rasgos definitorios de este testimonio la imposibilidad de definir las circunstancias y aspectos que constituyen la vida en los campos de forma directa, desde el convencimiento de que los adjetivos calificativos empleados en la comunicación cotidiana no abarcan los significados de la particularidad de los campos. Para ello hemos detectado el empleo de diferentes estrategias textuales en busca de dicha amplitud, como son imágenes, metáforas, comparaciones y metonimias concretas, desde ese convencimiento de evitar que se filtre la interpretación personal de cada lector al acercarse a las mismas. Éstas elaboran principalmente el problema de la deshumanización, al tiempo que explotan la posibilidad de la animalización para describir el comportamiento de los oficiales de los campos y el trato recibido por los internados. La creación de contrastes es otra de las formas de incidir en el carácter específico de la experiencia, y a menudo se busca mantener, en medio del caos y la inhumanidad, destellos de humanidad que frenen toda posible automatización de la percepción de las barbaridades que se cuentan o eviten que la capacidad de indignación del lector quede anestesiada. Este esfuerzo lo sigue desarrollando el autor también por medio de la desfamiliarización, que además le permite distanciarse suficientemente de la experiencia como para incorporar reflexiones sobre la naturaleza humana en relación con la existencia de tales horrores. Esta desfamiliarización hemos visto sin embargo que no es una estrategia para protegerse de la dureza de la experiencia, como sí suele darse en la tradición literaria

concentracionaria.

Hemos analizado también en esta línea, en relación con la experimentación en busca del mejor modo de elaborar este testimonio, así como la actitud del testigo-escritor ante el mismo, que los narradores se sitúan siempre dentro de la propia experiencia, los personajes relatan sus historias desde dentro del campo, tanto el narrador anónimo como los intradieгéticos. Encontramos una única excepción en *El limpiabotas del Padre Eterno*, con un narrador heterodieгético que busca la posibilidad de seguir la línea de las otras novelas del *Laberinto Mágico*. Esta nueva fórmula narrativa responde también al intento de plasmar la situación narrativa real, por el largo tiempo transcurrido ya desde que el autor estuvo en los campos. Sin embargo, este narrador externo está en combinación con otros intradieгéticos que refuerzan la cercanía de la narración testimonial con la realidad, al tiempo que el narrador anónimo mantiene ese reflejo en la ficción de escribir después de que la experiencia haya acabado, incorporando estos narradores a través de discursos de representación de la memoria, como son cartas y diarios, que puede tener en su poder y por lo tanto transcribir con toda su cercanía a pesar del tiempo transcurrido.

En el mismo esfuerzo por presentar tan reciente y cercana como sea posible la experiencia, por la creencia de que mostrándola en evolución, como algo inacabado o palpable, se transmite mejor su particularidad al tiempo que el lector se implica más en su comprensión, hemos visto la tendencia a iniciar las narraciones *in medias res*, o a suprimir los verbos y redactar fragmentos completamente atemporales, tratando de acercar la imagen del pasado sin mediaciones ni interpretaciones, como también hace con las conjunciones implícitas, que reflejan a un tiempo la falta de lógica de los acontecimientos y el deseo de no intervenir en la narración de los mismos.

Además, hemos visto cómo el propio autor reflexiona sobre el carácter indecible

de la experiencia, entendido principalmente como la dificultad de que aquellos que no la han vivido puedan comprender su auténtica magnitud e interpretar sus testimonios en las claves correctas. Encontramos sus comentarios directos en el prólogo de *Diario de Djelfa* y otros textos que se refieren al mismo, en conexión con la idea mencionada de que para él ésta fue la experiencia más traumática, pero también insinúa este aspecto en el desarrollo de los propios relatos en *Manuscrito Cuervo*, *El limpiabotas del Padre Eterno* y *cementerio de Djelfa*.

Las elecciones discursivas del escritor, en concreto su elección de protagonistas que murieron en los campos, desvelan su interpretación de la experiencia como un laberinto sin salida, del que no se sale vivo o de cuyo recuerdo no es posible deshacerse. Y a su vez, la estancia en el campo se presenta como un microcosmos escindido de la vida fuera de las alambradas, percibida por los internos como su pasado. Esto se encuentra en tensión con la presencia de un futuro indeterminado pero presente en el afán de los protagonistas por recuperar la libertad. A su vez, el hecho de que ese mundo de ficción se desarrolle dentro de los campos, que los narradores hablen desde ellos, como nos han desvelado los décticos y los tiempos verbales, refuerza esta idea.

Y finalmente, hemos hablado de otros dos rasgos que van entrando en su testimonio según avanza el recorrido de su memoria, como son los juicios de valor y la crítica, a menudo a través de la ironía, y la inclusión de informaciones conocidas ya una vez fuera de Francia para completar la representatividad y dimensión general de sus relatos. Igualmente, hemos visto como a pesar de su esfuerzo por mantenerse atado a la experiencia, sin dejar espacio a su propia interpretación o influencia, sus testimonios no dejan de reflejar sus ideales y anhelos, como desarrollaremos en nuestro siguiente apartado sobre la recuperación de su proyecto ético, aunque él mismo lo reconoce en declaraciones o apuntes no literarios y en algunas insinuaciones de sus personajes.

Una conclusión final que hemos alcanzado es cómo su proyecto testimonial se centra en dejar memoria sobre la experiencia vivida, pero su último relato, *El cementerio de Djelfa*, evoluciona hacia la propia reflexión sobre el recuerdo alcanzado sobre los mismos o la victoria del olvido y del silencio.

A partir de nuestras conclusiones del Capítulo 5 sobre cómo el sujeto histórico Max Aub reflejaba su experiencia a través del testimonio y el tipo de proyecto literario testimonial que el mismo elaboró, en el Capítulo 6 hemos buscado la singularidad o relación del mismo en el marco más amplio del tipo de proyectos testimoniales que surgieron de dicho contexto.

La diferencia más relevante es el marcado carácter autobiográfico de los testimonios sobre los campos, al que Aub busca alternativa. Esto conlleva problemas de fiabilidad por el control que los narradores personales ejercen sobre la enunciación en todas sus facetas, pues, aunque por su esfuerzo por presentar el panorama completo de la experiencia incorporan relatos de vida de otros testigos de los campos y algunos diálogos, no tienen un peso suficiente como para configurar narraciones polifónicas. Además, estos relatos, en ese carácter autobiográfico que conlleva la narración de un sujeto concreto al enfrentarse a dichas circunstancias, desaprovechan muchos de los recursos que veíamos en Aub para desligarse de la parcialidad de lo que él había visto para construir una imagen representativa de la realidad de los campos, como es el hecho de que no construyan ningún personaje ficticio sino que tan solo presenten a personas reales, aunque a veces modifiquen sus nombres para mantener su anonimato, ni mezclan situaciones alterando los parámetros temporales o espaciales. En este mismo sentido, los narradores de Koestler y Regler se sitúan fuera del campo, tanto por medio de los rasgos temporales como de los espaciales. No así Weil por el carácter de diario de su texto, escrito simultáneamente a la experiencia.

No obstante, sí hemos visto que todos estos testimonios trabajan una serie de elementos textuales en busca de autenticidad, honestidad y cercanía respecto a la experiencia. En el primer sentido destaca la alusión a que todo lo que cuentan lo han visto u oído, volviendo a aparecer esa recurrencia a la condición de testigo como forma de legitimación de lo que narran. En el segundo, el reconocimiento de los testigos de los privilegios que disfrutaban en los campos, incluyendo la explicación de cómo hacían el mejor uso posible de los mismos en beneficio del resto de internos, y el indicar dónde entran informaciones que han conocido una vez salieron del campo. Y en el tercer sentido, encontramos el acercamiento a la historia y a la memoria, haciendo referencias constantes a los desenlaces de la historia, por un lado, pero dejando transparentar la fragmentariedad y la atemporalidad de la experiencia concentracionaria en el caso de Regler y de Weil.

Vuelve a aparecer la indecibilidad como rasgo determinante de esta escritura. Sin embargo, no con una fuerza que impide a los escritores alcanzar las metas narrativas que se proponen, como le ocurre a Aub al no poder cerrar una novela de los campos, sino por medio de alusiones directas de los autores respecto a la singularidad de la experiencia, y en el tipo de experiencia temporal que se desarrolla en sus escritos y su continuo preguntarse por las razones de tanto sinsentido. Además encontramos una serie de recursos discursivos que tratan de superar esa indecibilidad, como es el paso a un plural colectivo cuando hablan de la experiencia de los campos, frente a la primera persona singular de su voz autobiográfica fuera de los mismos o en ocasiones puntuales, el detenerse en cada detalle mínimo, confiando en su efectividad para transmitir la auténtica peculiaridad de lo que vivieron, o el desarrollo del tema de la deshumanización.

Es interesante mencionar también la distancia entre los distintos testimonios según el tipo de imagen que consideran relevante transmitir. Mientras Aub se centra en el impacto de la experiencia en los individuos, en su vivencia de las circunstancias a través de sus narraciones, otros otorgan más importancia a transmitir con su narración una imagen completa a modo de reportaje de la experiencia, describiendo más en detalle los lugares y espacios en que se desarrolló la misma al tiempo que las situaciones, anécdotas y rutinas.

Pero a su vez, los testimonios que hemos trabajado constituyen una muestra de los discursos que la experiencia en los campos provocó, las diferentes perspectivas y modelos de enunciación que existen del mismo. De las palabras de Max Aub quedan en nuestro recuerdo los destinos de numerosos individuos, algunos que volvieron y muchos que no, mientras que relatos como el de Koestler, Weil o Regler nos dan a conocer cómo ocurrió, dónde, dejan la imagen completa de los lugares y situaciones, desde una perspectiva panorámica y más completa, a modo de reportaje más que de autobiografía o relato de vida, pero desde un punto de vista personal y único que plantea más dudas sobre su total honestidad. Incluso en el caso de Weil, que no recorre el campo con sus narraciones sino que se centra más en lo que le rodea de forma inmediata, nos explica: “La barraca es un cuadro en miniatura del campo de concentración. Niños de diecisiete hasta hombres muy entrados en los sesenta años, obreros y académicos, comerciantes e industriales, políticos e intelectuales. Toda profesión, todo temperamento se hallan aquí representados. La misma mezcla en tanto a las nacionalidades. Una Liga de Naciones en pequeño” (121). Descripciones generalizadoras que no encontramos en Aub.

A pesar de la representatividad de las instantáneas de Aub, descubrimos en los testimonios de Koestler y Weil, al seguir una cronología lineal y que trata de abarcar la rutina del campo en su conjunto, una serie de elementos que no aparecen en el

testimonio de Aub, como son el cura franciscano que está en Vernet con su sotana, los niños luxemburgueses, la presencia de ratones en las barracas, la complicidad y comentarios al respecto entre los internos, las visitas de las diferentes comisiones, las situaciones surgidas en torno a estas visitas, de las que Aub habla en sus testimonios sin intenciones literarias pero no en los literarios. Es difícil que muchas de las situaciones y matices que los autores dan a su experiencia concuerden, debido a sus interpretaciones personales. Sin embargo, es interesante cómo todos coinciden en los pequeños detalles, como el cuervo Jacobo o el perro Bobby.

Vemos por lo tanto cómo la experiencia de la que hablamos provoca importantes reacciones críticas a través de la escritura, ya que la mayoría de los intelectuales y no intelectuales internados en estos campos quieren aportar su granito de arena a la memoria de los mismos.

Uno de nuestros objetivos ha sido sistematizar un análisis de los testimonios literarios de Max Aub sobre los campos de Francia en su conjunto, desde una postura crítica amalgamadora de las visiones parciales del exilio y de los campos. Junto a ello, consideramos interesante mencionar también las contribuciones de nuestro estudio a las investigaciones sobre Max Aub, en un doble plano respecto a su biografía y a su obra. En el primer plano, hemos visto en el Capítulo 2 cómo la experiencia de Max Aub en Francia es el único periodo de su vida que aún tiene puntos por concretar y ampliar, y nos consta que de hecho es el objeto de estudio de diferentes investigadores en un esfuerzo colectivo por desvelarlo. Aunque este no sea el objeto de nuestro estudio de orientación literaria, hemos aportado en dicho capítulo algunas conclusiones y orientaciones para la puntualización de algunas fechas erróneas gracias a nuestra consulta directa y contrastada de los apuntes originales del autor y las primeras copias mecanografiadas de sus diarios completos. Asimismo, hemos desvelado nuevos datos

sobre la experiencia de Aub en los campos con el descubrimiento de diferentes textos sin intenciones literarias escritos por el autor al llegar a México, algunos para sus intervenciones en diferentes actos contra el terror nazifascista.

En el segundo plano, recogido ante todo en nuestro Capítulo 3, el de la recuperación de su testimonio literario sobre los campos de concentración, hemos localizado una serie de textos literarios sobre esta temática que permanecían inéditos entre los manuscritos del “Archivo Max” Aub de la Biblioteca Cosío Villegas del Colegio de México²⁹⁵, como es el caso de “La guerra es lo mejor”, “Realidad del sueño”, y “Entremés de Djelfa”, y otros aparecidos en publicaciones periódicas pero desconocidos para la crítica hasta hoy²⁹⁶.

Esperamos que nuestro esfuerzo haya servido para que se conozca un poco mejor la obra de Max Aub, las circunstancias históricas en Francia en el periodo cercano a 1939-1945, y una literatura de carácter social que trata de mantener viva en sus páginas la Historia para que la recuperemos desde nuestro presente y la aprovechemos en nuestro bien.

²⁹⁵ También esa parte de *¿Qué pasó? (Novela)* que hemos visto que se encuentra en México y en el Archivo Max Aub de la Fundación Max Aub de Segorbe.

²⁹⁶ Es el caso de *¡Yo no invento nada!*, que aunque su manuscrito original se encuentra en el Archivo Max Aub de la Fundación Max Aub de Segorbe como si de la versión original de *Yo no invento nada* se tratara, hemos corroborado su aparición en la Revista *Todo* en tres entregas, como el manuscrito apuntaba.

Interpretación de nuestras conclusiones desde la perspectiva de las Investigaciones para la Paz. La aportación de Max Aub

1. Introducción

Llegado este punto queremos completar nuestro estudio interpretando y ampliando nuestros objetivos y conclusiones desde la perspectiva de las Investigaciones para la Paz, que a continuación definiremos. Para ello es fundamental enlazar con los planteamientos teóricos de los que partía esta investigación, y tener presente que el desarrollo que sigue entronca con nuestro acercamiento a la literatura no como fin en sí mismo sino como manifestación cultural en estrecha relación con la realidad social. Hasta aquí nos hemos centrado ante todo en el impacto en la literatura de una determinada experiencia histórica, o en otras palabras, la enunciación a través de la literatura de la vivencia de una experiencia real concreta. Ahora nos adentramos en el plano inverso, en esa fase final que llamamos con Ricoeur refiguración: en las intenciones del testimonio literario de los campos y las posibilidades de interpretación y comprensión del mismo por parte de la sociedad.

1.1. Estudios e Investigaciones para la Paz

Hemos de comenzar introduciendo el concepto de Investigaciones para la Paz²⁹⁷, que definimos como la exploración científica de las condiciones pacíficas para reducir la violencia, por lo que se trata de una ciencia social aplicada orientada por valores y que tiene como objeto de estudio a los seres humanos en sociedad. En este sentido, entendemos los Estudios e Investigaciones para la Paz como Ciencias Humanas o del

²⁹⁷ Este campo de conocimiento aplicado ha evolucionado desde un estudio cuantitativo de la guerra en torno a los años 30 (Wright, Richardson), la polemología en los años 40 y otras definiciones negativas de paz, hasta que a raíz de la aparición del *Journal of Peace Research* en 1964, empieza una redefinición de la paz en sí misma, que huye del estancamiento en la violencia y trata de definir, precisar y matizar la paz en sí misma.

Espíritu, basadas en la comprensión, el entendimiento y la interpretación (frente a la explicación de las Ciencias de la Naturaleza), como las definió Dilthey, o como dice Todorov, en tanto actividades humanas intersubjetivas, basadas en las relaciones entre las personas y la comunicación (1993, 302), cuyo elemento vertebrador es la idea de moral, con lo que ésta implica de orientación personal, de acercarse al otro como fin en sí mismo. En otras palabras: “Lo que llamaríamos académicamente el estatuto epistemológico de los Estudios para la Paz consistiría en el reconocimiento de las múltiples y diversas competencias humanas para transformar los conflictos, desaprender las guerras y todo tipo de violencias, afrontar las relaciones internacionales, ejercer la ayuda humanitaria e ir más allá del desarrollo” (Martínez Guzmán 2000, 32).

Desde esta epistemología, habría que entender los conflictos sobre los que hablan los testimonios literarios que hemos trabajado, y el acercamiento a los mismos, según la terminología de Johan Galtung (1996), padre de los Estudios para la Paz.. Este autor habla de *violencia cultural*, que se basa en los conceptos de *violencia directa* (privación inmediata de la vida o la libertad: homicidio, genocidio, agresión física) y de *violencia estructural* (privación pormenorizada de la vida: malas condiciones de vida, estructuras sociales inadecuadas). En otras palabras, la *violencia cultural* es aquella que legitima las otras dos por medio de las representaciones culturales y el discurso. En términos de paz, decimos que suprimiendo la violencia directa, conseguimos una paz negativa, superando la violencia estructural, una paz positiva, y transformando la violencia cultural, conseguimos una cultura de paz entendida como el mantenimiento de una paz directa y estructural²⁹⁸. En estos términos queremos ver los rasgos que sitúan los testimonios que estamos trabajando en la línea de la cultura de paz, al ser uno de sus objetivos vertebradores “des-legitimar” la violencia, en todas las formas en que estaba

²⁹⁸ La Declaración por la UNESCO del año 2000 como Año Internacional de la Cultura de la Paz ha situado este proceso como objetivo primordial en el desarrollo social.

presente en la Francia de la que hemos hablado, por medio del discurso literario, proponiendo de ese modo una cultura de paz.

Hay que enfatizar asimismo el carácter interdisciplinario implícito a esta línea de trabajo. Las Investigaciones y Estudios para la Paz son el trabajo colectivo de una serie de ramas como Armamentismo y Seguridad, Relaciones Internacionales, Prevención y Resolución de Conflictos, Paz y Desarrollo, Teorías Post-desarrollistas, No-violencia y movimientos sociales, Historia de la Paz, Antropología de la Paz, Filosofía de la Paz, Educación para la Paz, Estudios de Género, Estudios Postcoloniales, o Estudios Interculturales entre otros. Vemos por tanto su conexión con los principios de la Literatura Comparada desarrollados en nuestro primer capítulo, lo que la hace ideal como perspectiva adyacente a este proyecto global.

1.2. Cruce entre nuestro estudio y las Investigaciones para la Paz. Objetivos

Nuestra aproximación a esta línea de trabajo desde la Literatura Comparada pretende desarrollar un acercamiento al discurso artístico y literario desde los planteamientos de lo que se conoce como Filosofía de la Paz, y en concreto, el desarrollo de la misma por Martínez Guzmán con base en la Ética Comunicativa o Ética del Discurso promovida por Karl-Otto Apel y Jürgen Habermas y, en España, Adela Cortina. Sus planteamientos, por la interpretación y desarrollo que hacen de las propuestas de la pragmática del lenguaje desde la Teoría de los Actos de habla de Austin, les lleva a proponer una *racionalidad comunicativa* en lugar de la racionalidad científica, en la que consideramos que el papel de los discursos artísticos puede ser fundamental.

Martínez Guzmán propone un giro epistemológico desde la fenomenología comunicativa de la experiencia cotidiana que se basa en cambiar “la relación entre

sujeto y objeto por una relación entre sujetos, la objetividad por la intersubjetividad, la perspectiva del observador por la del participante, la actitud objetiva por la actitud performativa²⁹⁹, la neutralidad por el compromiso con unos valores y el rechazo de otros” (1999, 108).

Esta propuesta está diseñada para su aplicación en la experiencia cotidiana. En nuestro caso queremos ver su desarrollo en la elaboración de la literatura testimonial, al ser un discurso cargado de valores y que se posiciona ante los mismos. En otras palabras, proponemos una interpretación de esta literatura en tanto discurso performativo.

2. Giro epistemológico en la literatura

Vamos a analizar por tanto el posible traslado de cada uno de los pilares de este giro epistemológico a la concepción del testimonio literario de Aub. Nuestro punto de partida es la asunción de que Aub persigue unos objetivos éticos positivos por medio de sus testimonios³⁰⁰, por medio de los recursos de la ficción para configurar una memoria ajustada a la experiencia pero que a su vez desvele las injusticias y plantee ciertos anhelos de mejora³⁰¹. La “paz perpetua” es el objetivo último de su proyecto como escritor, como señala en “El Turbión Metafísico”, y: “Para llegar a ella, y en ella creo, es necesario transformar las condiciones en que vive el hombre³⁰². Cualquiera que lo sea, por su condición, así lo tiene que desear” (Aub 1967, 19).

En este marco creemos que Aub desarrolla, instintivamente, la configuración de

²⁹⁹ La actitud performativa la entiende en tanto aquella que reconstruye lo que los seres humanos nos hacemos unos a otros y pide responsabilidades y compromiso en tanto a la posibilidad de hacer las cosas de otras formas.

³⁰⁰ Como hemos visto al hablar de su compromiso social ante la literatura, expresado fundamentalmente en su obra de título significativo *Hablo como Hombre*, cuyas ideas principales ya hemos resumido en el capítulo 4 de este estudio.

³⁰¹ Como vimos al hablar de la plasmación de la memoria desde los convencimientos morales de Aub.

³⁰² Esto debería ser además según su socialismo, que “nace de un sentimiento de solaridad, de un deseo de que los que no tienen vivan mejor”(Rodríguez Plaza 44).

sus obras basándose en unos principios que siguen la línea del giro epistemológico planteado, como manifestación de las bases de un discurso por la paz.

En referencia al primer pilar (cambiar la relación entre sujeto y objeto por una relación entre sujetos), y que podemos interpretar como el esfuerzo por humanizar las relaciones sociales, o la representación literaria en nuestro caso, hemos visto cómo Aub supera la relación entre sujeto y objeto en busca de una relación entre sujetos por medio de su particular acercamiento al realismo. Un realismo que se centra más en cómo los individuos actúan unos sobre otros y se relacionan, que en el entorno. Todos sus testimonios se estructuran en torno a las relaciones humanas. La línea que cruza todos los textos es la actitud de los oficiales franceses hacia los internos (tanto la policía francesa encargada de las detenciones de los refugiados como de forma más cruda la de los militares a cargo de los campos de concentración). Pero frente a este marco, la lucha de los individuos por sobrevivir y ante todo comprender, al tiempo que la convivencia en los campos. En ese espacio entre alambradas, el autor se detiene en las conversaciones, en la irreprimible necesidad de comunicarse, de compartir sus historias y relatos, pero a su vez, en un esfuerzo por plasmar la imagen completa de la experiencia, también la inevitable presencia de traiciones y disputas. En su testimonio apunta a que la violencia y la incomunicación están en la base de los conflictos. Sabemos que “El discurso y la violencia son los contrarios más fundamentales de la experiencia humana” (Maceiras 365). Por ello, Aub se sirve de una escritura preñada de diálogo para subvertir esta violencia. En las páginas de sus relatos las personas conversan y comparten sus experiencias. Pero la comunicación y la dialéctica se frenan ante la figura de los oficiales. *El limpiabotas del Padre Eterno* comienza con un ejemplo claro:

-*Tu est sourd?*

El Málaga sabía que no había que contestar. Lo aprendió al cabo de tres años.

No estaba sordo, oía perfectamente. Pero si contestaba le cruzarían la cara, una, dos, tres veces: en cambio, callado, era posible que no le sucediera nada; sólo el alud de insultos (Aub 1994, 255).

En segundo lugar, respecto al paso de un paradigma del conocimiento basado en la objetividad a un paradigma de la comunicación que se valga de la intersubjetividad, la elección de la literatura como discurso ya está en esta línea. Pero además, encontramos este esfuerzo en la pretensión de los testigos de que sus testimonios se constituyan en memoria histórica, entendida como narración que va más allá de la objetividad y neutralidad del discurso histórico, sirviéndose de una personalización intersubjetiva, por medio de lo que hemos definido como una individualización representativa de las personas y sus circunstancias. Un discurso, por tanto, que va más allá de la subjetividad del autor buscando el diálogo con otros relatos de vida. Discurso que precisamente por su carácter testimonial incorpora la perspectiva del participante³⁰³.

Otro aspecto del giro epistemológico que encontramos en esta literatura, en ese paso de una actitud objetiva a una performativa, es la reclamación de responsabilidades, como vemos en el énfasis de ideas como la no-intervención, el *cerrar los ojos* ante lo que ocurría, lo injusto de ciertas acciones y políticas. Y a su vez, este testimonio pide que se hagan las cosas de otro modo. Es muy interesante el ejemplo visto de Enrique Serrano Piña: “Cuando volvamos, mande quien mande: no afusilar a nadie. Para eso están los tribunales (...)” (Aub 1994, 135)³⁰⁴. Performativo además porque hemos destacado desde el principio ese posicionamiento fundamental de activación de la comprensión y la memoria, en un intento por despertar nuevas actitudes frente a la injusticia y la violencia.

Por todo ello, hablamos de un discurso que no presenta una visión del mundo

³⁰³ En relación con el tercer pilar de cambiar la perspectiva del observador por la del participante.

³⁰⁴ En este sentido son fundamentales los artículos de *Hablo como Hombre* como muestra del convencimiento de Aub de que es posible hacer las cosas de otra manera y que hay que intentar cambiar las estructuras que legitiman la violencia y la injusticia.

éticamente neutra, sino que en su presentación de las circunstancias introduce distintas valoraciones del mundo manteniendo como fondo la necesidad del bien al tiempo que mostrando las consecuencias del mal, entendido con Todorov como el “negar a alguien su derecho a ser plenamente humano” (1993, 305).

2.1. *Hacia la comprensión y la memoria*

Desde estas premisas, y basándonos en los estudios críticos sobre los campos de concentración nazis y soviéticos (Todorov 1993), consideramos que los testimonios literarios de los supervivientes a los campos de concentración, en nuestro caso los franceses, están marcados por una importante tendencia a reaccionar contra la inhumanidad sufrida de dos formas: una primera que consiste en evitar que lo que se ha sufrido se silencie, se oculte o se olvide; es decir, preservar la memoria como ejercicio de resistencia. Y una segunda forma que es tratar de comprender y de hacer comprender las circunstancias históricas, humanas y sociales presenciadas. En otras palabras, el objetivo de estos testimonios es entender y explicar el sentido de lo ocurrido, y que sus enseñanzas permanezcan en la memoria social. Comparten el convencimiento de que:

Observando, guardando todo en la memoria, transmitiendo todo ello a los demás, se combate ya la inhumanidad. (...) Saber, y hacer saber, es una manera de seguir siendo humano. Esta acción tiene pues una dimensión moral. ¿En qué consiste? No en que el individuo se mejore a sí mismo dándose una actividad espiritual, sino en que el mundo al hacerse más inteligible sea un mundo más perfecto. Contribuir a ello es tender hacia el bien de la humanidad (Todorov 1993, 104).

Esta doble pretensión la queremos sintetizar como un intento de transmitir una memoria *ejemplar* (Todorov 2000, 30ss). Hablamos de una lectura del pasado, en sus facetas de violencia e injusticias, que busca recuperar para el presente las enseñanzas útiles para transformar así estructuras que puedan llevar a situaciones paralelas o

interpretar y solventar otras que ya se estén produciendo. Es también la idea de Pipet de que la memoria debe ser “viva, activa, útil” (145)³⁰⁵.

En otras palabras, podemos decir que estos discursos tratan de plasmar la historia de la violencia para que no se repita, interpretándola y no presentándola como algo aislado e irrepitable, sino precisamente como algo en la esfera de lo cotidiano. Aub justificaba de esta forma en su *Manuscrito Cuervo* la narración de la violencia:

Me propongo estudiar aquí una casta primitiva, netamente inferior, que la casualidad me ha dado a conocer.

¿Para qué, dirán mis lectores, estudiar lo mediocre, lo inferior, habiendo tanto en qué forjar nuestra superioridad?

Por varias razones: para evitar que la ilustre raza cuerva caiga en los mismos defectos y para ver si en ese mundo embrionario hay algo que pueda servir para la mejor comprensión del universo corvino, ya que, si no nos podemos quejar de nuestro espacio vital ni de nuestra evidente superioridad sobre las demás especies, ignoramos de dónde venimos (Aub 1995, 184)³⁰⁶.

Encontramos en la obra de Aub el convencimiento de que “el que se olvida de la historia está condenado a repetirla” (Ugarte 1991, 43) o como dice Todorov, retomando esta idea y yendo más allá: “al ignorar el pasado se corre el riesgo de repetirlo³⁰⁷. No es el pasado como tal el que me preocupa; es sobre todo porque creo leer en él una enseñanza que se nos dirige hoy a todos” (Todorov 1993, 36). Desde este convencimiento nos acercamos hoy a la obra de Aub, y desde el mismo escribió el autor³⁰⁸. En este planteamiento es central el relato de Aub *Una historia cualquiera*, en

³⁰⁵ Cita original: “Seulement le devoir de mémoire ne doit pas être l'auxiliaire de l'oubli (...) Le devoir de mémoire est avant tout la volonté de garder une mémoire vive, une mémoire active, utile” (Pipet 145).

³⁰⁶ Y del mismo modo justificamos nosotros en trabajar dentro de las Investigaciones para la Paz unos testimonios que no dejan de representar a violencia: precisamente por los objetivos de “desaprender” la violencia por los que se mueven.

³⁰⁷ Convencimiento que se remonta a Marx, Jorge Santaya, Pablo Neruda, en su *Canto General*, o Ricoeur entre una larga tradición. éste último decía: “The will not to forget alone can prevent these crimes from ever occurring again” (1988, 189).

³⁰⁸ En esta línea hay una tradición crítica que ha trabajado la idea de la importancia de recuperar las narraciones del exilio, y en concreto de Aub, en tanto enseñanza para el presente. Las que lo abordan de forma más nuclear son los trabajos de Manuel Aznar, que en su edición crítica de la *Gallina Ciega* de Max Aub profundizaba en la interrelación entre ética y estética y el papel de la memoria. Naharro-Calderón, en “¿Y para qué la literatura del exilio en tiempo destituido?”, desarrolla la idea ya mencionada en su trabajo de 1993 en el Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Mágico al hablar de

la que el título mismo apunta en esa dirección de la posible conexión entre muy diferentes realidades, y trata el tema de cómo la violencia repite sus ciclos, y la injusticia puede volver a repetirse una y otra vez si no se pone remedio. De ese modo provoca que el lector de cualquier época reflexione sobre dicha posibilidad y busque los paralelismos entre diferentes realidades que le rodean y otras del pasado. A su vez, Aub trabaja la idea de que la violencia no es algo particular de cada cultura, sino algo universal que no respeta fronteras, como vemos en su *San Juan*, en el que un barco que transporta a un grupo de judíos, busca un puerto en el que resguardarse, y ninguno en todo el globo quiere acogerlos, forzando el final catastrófico en que el barco se hunde.

La filosofía que se encuentra en la base de estos testimonios es, como decía Todorov sobre las circunstancias de los campos de concentración totalitarios:

Si uno se contenta con mencionar el suceso sin buscar relacionarlo con otros hechos, en el pasado o en el presente, se hace de él un *monumento*; eso está mejor que ignorarlo, pero no por eso es suficiente. La memoria de los campos debe mejor convertirse en un instrumento de información para nuestra capacidad de juzgar y analizar el presente; hace falta para ello reconocer nuestra imagen en la caricatura que nos devuelven los campos, por muy deformante que sea semejante espejo (Todorov 1993, 264).

La memoria, y su reverso, el olvido, es el motivo central que articula la obra de Max Aub. De hecho, Soldevila ha afirmado que el *Laberinto Mágico* es la memoria (1973, 204). La memoria del *laberinto español* y del *laberinto francés*. En su *Manuscrito Cuervo* Aub comentaba sobre la especie humana: “DEL OLVIDO / Su capacidad de olvido es tanta como la de invención, y son los seres más tornadizos del mundo. A veces, pienso si no les inspira el viento, dándoles ideas cuando sopla del

“memorizar la historia para así historiar la memoria” (1995, 177), y Muñoz Molina, en “Una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa”, en *Max Aub Veinticinco Años Después*, concluye: “Para saber cómo era la gente del pasado leo un libro de historia; para saber cómo soy yo mismo y cómo es mi tiempo cuento con la ayuda de la literatura y de las artes, que guardan siempre un chispazo de presente, una vibración que une mi tiempo y el suyo, mi experiencia personal y la de gente que murió hace mucho o que ni siquiera llegó a existir” (88).

norte, borrándoselas cuando sopla del sur (Aub 1994, 224).

Uno de los objetivos primordiales que su obra persigue -a través de la refiguración de la experiencia histórica por medio de la configuración del texto de ficción- es transformar el olvido impuesto por las convenciones y el tiempo en un recuerdo que enseñe a la sociedad los errores que hay que evitar. Recordemos que hablamos de la memoria de un pasado que para estos exiliados tiene unas características particulares: una realidad de derrota, de ideales pisoteados, de exilio, persecuciones y campos de concentración que llevaba a Max Aub a afirmar: “Para un norteamericano -o un inglés o un francés- el tiempo pasado es el tiempo pasado, normalmente caído atrás, ceniza sobre la que se puede andar sin quemarse, no para los españoles de mi edad; el pasado presente, nueva declinación y si no nueva, particular. No se trata de los recuerdos personales sino de los colectivos, de historia presente, a todas horas” (Rodríguez Plaza 47).

Estamos hablando en definitiva del concepto de *interhistoricidad*, característica importante de la memoria que consiste en interrogar y pensar a la vez “en el presente y en el pretérito del indicativo, enlazando la contemporaneidad con la historia: somos lo que somos y lo que hemos sido” (Guillén 431). Aub presenta el pasado de modo que sus errores nos hagan plantearnos el presente. No quiere que se olviden para que de ese modo aprendamos de ellos y no se repitan. Su memoria nos transporta del pasado al presente incitándonos a considerar las brechas de la historia actual como resultado de la pasada. Se crea un diálogo entre dos tiempos históricos que se encuentran: el del texto y el del momento de su interpretación.

Los relatos de Aub desarrollan estos objetivos potenciando el elemento socioanecdótico, lo particular no abstracto. Nos enfrentamos a un discurso que prima lo humano (en tanto personal, individual) frente a lo abstracto (masificado, generalizado).

La ternura y el dolor se nos muestran a través de la mirada y de las palabras de seres individuales, con sus nombres y sus problemas. Ya vimos que el dialogismo, con la implicación del lector y la pluralidad de enfoques, juega un papel primordial en este sentido. Su personaje de *Campo Cerrado* González Cantos dice, criticando la tendencia a generalizar: “¿Qué sabéis vosotros los intelectuales de nosotros los obreros? (. . .) Os tienen sin cuidado nuestra situación verdadera, nuestra porquería, nuestra hambre. Vosotros lo apreciáis en general, y con anteojos y guantes” (Aub 1979, 145). Y del mismo modo que nos acerca a la experiencia concreta de cada individuo, nos cuenta el crimen de cada oficial como persona específica, para que el culpable no se difumine en la masa y quede protegido por el anonimato del aparato del poder, sino que denuncia los errores en su particularidad para que cada persona trate de evitarlos en el futuro.

Este proyecto de recuerdo y mantenimiento de la memoria en Aub queremos definirlo como “memoria educadora” adaptando las propias ideas de Aub en *La Gallina Ciega. Diario Español* cuando lamenta que tras la Guerra Civil Española haya aparecido una generación desmemoriada, pero a la vez confía en la aparición de una “minoría educadora” que con esfuerzo recupere esa memoria dolorosa anulada con anterioridad: “Hubo un tajo y todo volvió a crecer, se curaron las heridas, lo destrozado se volvió a levantar, ni ruinas quedaron. La gente se acostumbró a no tener ideas acerca del pasado. Ahora, tal vez, empieza a variar para los que todavía no están en edad, pero tardará todavía mucho para llegar a formar una minoría educadora (si la dejan nacer)” (Aub 1995, 130). Aub escribe para que esa “minoría” se convierta en una mayoría.

2.2. Recuperación de la paz en los campos

Dentro de este proyecto central de recuperación de la memoria, queremos realzar algunos aspectos desde un acercamiento a esta literatura más en esa línea incipiente que

caracteriza las Investigaciones para la Paz de que hay que intentar desligarse de la violencia y acercarse a lo que tenemos de pacífico, sin olvidar que la experiencia de los campos se caracterizó por el sufrimiento y la violencia. En este sentido queremos mencionar el concepto de “paz imperfecta”³⁰⁹, que alude a las muestras y realidades pacíficas que ha habido a lo largo de la historia y que coexisten con la violencia en la sociedad actual, en el día a día.

Todorov, en su estudio *Frente al límite*, desarrolla un interesante análisis en esta línea tratando de rescatar los elementos positivos, que él va a definir como virtudes cotidianas, que se pueden recuperar de los campos de concentración. Estas virtudes cotidianas incluyen la dignidad, el cuidado y la actividad del espíritu. En ese esfuerzo del testimonio literario de Aub por mantener la humanidad entre tanta inhumanidad, encontramos el esfuerzo por defender y practicar estas virtudes, tanto a nivel individual como en grupo.

Respecto a la *dignidad*, especificar que la entendemos en diferentes sentidos. Kant decía que era el tratar a las personas no como meros medios sino como fin en sí mismas. Pero otra acepción que encontramos en los campos es la de dignidad igual a poder mantener la autonomía, gobernarse a sí mismo, es decir, actuar según su voluntad, que en cierto modo era igual a mantener la humanidad (Todorov 1993, 68-69). Aub trabaja cómo la experiencia concentracionaria gira en torno a la destrucción de la dignidad de los internos, en su representación de la destrucción de los individuos que él denomina como “especialistas”, los habitantes del campo especial que vimos cómo iban perdiendo sus destellos humanos a medida que mermaban su dignidad, cómo tenían que mendigar, comerse sus excrementos y beberse su orina... En los testimonios

³⁰⁹ Término acuñado por Francisco Muñoz. Cf. Muñoz, Francisco A. – Rodríguez Alcázar, Javier (1997), “Horizontes de la investigación sobre la paz”, en Muñoz, Francisco – Cano Pérez, María José (eds.) *Hacia un Mediterráneo pacífico*. Granada, 59-75.

interculturales que hemos visto son también una constante las reacciones frente a la situación tratando de mantener esta dignidad o denunciar el modo en que se está destruyendo. Observamos actos de rebeldía como el rechazo a que les afeiten la cabeza, por los efectos que vimos analizados en Koestler, el que les escatimen las cantidades establecidas de comida o les entreguen comida en malas condiciones, como encontramos en *Campo francés* de Aub. E incluso Bruno Frei menciona cómo algunos internos se imponían como forma de resistencia el lavarse o arreglarse todos los días.

En cuanto al *cuidado* encontramos en los diferentes textos muestras de dicha actitud entre los internos. Veámos en Aub cómo en *Una historia cualquiera* se hacía mención al cuidado que los internos intentaban procurar al viejo Le Portiller, o cómo los que tenían acceso a trabajar fuera del campo trataban de entrar comida, a pesar de los estrictos controles y duros castigos que les esperaban si los oficiales detectaban sus intentos, para así ayudar a aquellos que no tenían acceso a comida extra. En el texto de Weil encontramos una cita muy reveladora en este sentido:

El simpático Grösser sufrió ayer un desmayo. Debilidad por hambre, nada más. No tiene un centavo, y es demasiado orgulloso para mendigar algo, y con la mejor voluntad del mundo no es posible ayudar a todos los camaradas en medio de tanta pobreza. Zuckerman nos había hecho macarrones, que se podían obtener en la cantina. Grösser recibió la porción que le correspondía a Capus, que se marchó. Yo pude proporcionarle un huevo, con lo cual él se repuso un poco (Weil 89).

Por último es muy representativo el modo en que estos internados mantienen *la actividad del espíritu*, por un lado organizando clases de diferentes materias, aportando a los demás los conocimientos que cada uno pueda poseer, por otro lado manteniendo intensos debates sobre los acontecimientos que les rodean, y por último organizando espectáculos y actividades socio-culturales siempre que se les presta la ocasión: obras de teatro, recitales de poesía, conciertos...

En otras palabras, la resistencia a la inhumanidad que les rodea lo muestran a través de su actitud frente a la vida. Como vemos, en este nuevo marco teórico muchos

de los aspectos que en el análisis más textual relacionábamos con problemas de fiabilidad u honestidad, adquieren una nueva interpretación como ideas relacionadas con lo que persiguen los discursos por la paz³¹⁰.

La conclusión principal que queremos extraer de todos estos rasgos es que esta literatura, como comenta Todorov respecto a la literatura de Levi (1993, 259), apunta a no responder con venganza sino a romper el círculo del odio.

3. Conclusión

Con todo esto, Aub escribe una literatura que transmite una filosofía de la vida concreta y que Soldevila asimila a la que se desprende de la escritura de Albert Camus, dado que gracias a la “alta temperatura cordial, la pasión que le identifica con los problemas fundamentales del hombre en el mundo, y el dominio total de la palabra, este tipo de escritor puede llegar a tener mayor importancia que el filósofo literato en la sensibilización de la sociedad” (1973, 191). Aub crea una memoria que despierta nuestra conciencia, pues tiene la creencia de que “El hombre lo es precisamente por eso, porque tiene conciencia, y la tiene porque tiene memoria” (Aub 1981, 447).

Hemos querido concluir interpretando su obra como una invitación a aprender un acercamiento ético, libre, igualitario y justo a los demás, y desaprender sus opuestos. Lección que se basa en un humanismo socialista a través de la capacidad de personalización de la escritura. Esta característica la queremos recuperar para el proyecto de los discursos por la paz desde la propuesta filosófica de Richard Rorty para una educación en respuesta al fracaso de la educación formal humanista.

Es bien sabido que la apuesta del humanismo de que educando al hombre alcanzaría un comportamiento social humano no funcionó. George Steiner en *El*

³¹⁰ Un ejemplo claro es el que hemos visto en el capítulo anterior de la defensa de Regler de unos valores no violentos .

Castillo de Barba Azul (1992), presenta una aproximación a lo que denomina “un nuevo concepto de cultura”. Plantea que los acontecimientos ocurridos durante las dos grandes guerras mundiales y el holocausto ponen de manifiesto que dando a las personas una educación formal no se les hace más humanas. El hecho de que la humanidad fuera capaz de permitir y llevar a cabo tales acciones durante el periodo de las guerras, siendo las personas más directamente relacionadas con esta barbarie aquellas que habían recibido una educación formal, despierta desconfianza hacia la fórmula del humanismo. Éste ha demostrado no ser la solución correcta para acabar con la guerra y la injusticia y conseguir una sociedad mejor. Por lo tanto, hay que buscar alternativas.

Éstas las encontramos en la propuesta de Richard Rorty, que, siguiendo la línea del filósofo latinoamericano Eduardo Rabossi, plantea una educación sentimental que se centre en los sentimientos de las personas, de modo que se imaginen a sí mismos en la piel de los rechazados y oprimidos y de ese modo eviten la injusticia. Incluso propone que traten de comprender y ayudar a aquellos que causan el sufrimiento a pesar de que puedan parecer totalmente irracionales. Se trata de ampliar el cerco que incluye a aquellas personas que consideramos “humanos como nosotros”, pues es a ese grupo de individuos a los que el hombre respeta (Rorty 1993). El propio Aub refleja esta misma postura en sus relatos, e incluso en una carta al crítico y amigo Ignacio Soldevila en enero de 1958, escribe: “Nunca he rechazado, porque sí, al enemigo. Siempre he creído, y creo, que un hombre -mucho más un novelista o un dramaturgo, si tiene conciencia de serlo- debe intentar ponerse, meterse en la piel de los demás. Si la guerra tiene otras leyes, que hay que respetar, es otra cosa” (Legado 14-1, 2). Con estas palabras Aub describe las ideas más avanzadas sobre la resolución de conflictos y el reconocimiento del otro.

En conclusión, proponemos la literatura como forma de vincular la razón a los

sentimientos y la imaginación para construir formas de convivencia pacífica y estructuras culturales basadas en la ética y el respeto. Hemos querido acabar esta tesis haciendo mención al papel que la creatividad y la imaginación pueden jugar en el trabajo por la paz, algo en lo que el propio Aub insistía a menudo: “El Arte y las letras son lo único -aún en ruinas- que queda del esfuerzo humano. Reconozco que, sin la política, serían poca cosa; deben su vida a la Historia pero ésta, a su vez, sin ellas se pierde en la oscuridad. Un país sin arte y sin letras puede dominar parte del mundo pero no dejará otras huellas que el dolor, oscuros reconcomios” (Caja 30-3, 2).

APÉNDICE 1: Variantes textuales en el corpus trabajado

En el curso de nuestro acercamiento crítico al corpus trabajado hemos realizado una serie de comparaciones de naturaleza más filológica entre distintas versiones de los textos de Aub que creemos interesante adjuntar a este estudio³¹¹.

-Vernet, 1940.

Al comparar la versión original escrita en el campo en 1940 con la que definitivamente publica en *Sala de Espera* en 1948, hemos encontrado las siguientes variables:

Un primer aspecto interesante es que el título tiene una corrección en el nombre que encabeza el relato a modo de título: originalmente ponía Enrique Serrano García, y ese García está modificado por Piña.

En general vamos a ver cómo el primer borrador tiene un tono más elíptico y desordenado, cercano a la espontaneidad de la oralidad, que se sigue cuidando en la versión definitiva pero con más elaboración.

La primera diferencia en este sentido es la segunda línea del relato, en la contestación de Enrique Serrano Piña: “De la cárcel. Tres meses. Por una hoja de pan” (1940, 1), mientras que en SE pasa ya a: “De la cárcel: por una tarjeta de pan” (1948, 11).

La siguiente diferencia la encontramos ya al principio en la descripción de Enrique Serrano Piña. En el original pone: “Andalucillo. Pequeño y rubio. Los ojos claros entreverados. La sonrisa niña. Delgadín. A pesar de cuanto le suceda siempre

³¹¹ Emplearemos SE para *Sala de Espera* y ESN para *Enero sin Nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*.

aparecerá contento. Niño con veinticinco años. Sin más vida que la guerra” (1), mientras que la de 1948 pone: “Andaluz, pequeño y rubio. Los ojos claros, entreverados. La sonrisa nimia; delgadín, siempre contento. “.

Luego, la contestación a “¿De dónde eres?” Es más esquemática: “-Entre Utrera y Morón”, y no “De un pueblo, entre Utrera y Morón” (1948, 11).

-Original: “El color blanco, cierta serenidad”(1940, 10), mientras que “El color blanco, cierta serenidad sencilla”(1994, 135).

-”Cuando volvamos allá. Aunque sea como quien mande, no afusilar a nadie” (1940, 1). Después de este fragmento, que sigue de forma muy similar en ambos textos, el original incluye directamente: “¡Tres meses de cárcel! Por un chivato. Seguro. Estaba en la taberna y se me acerca uno. -¿Tú eres refugiado? (...)”, por lo que en el texto definitivo incorpora entre “¿Por qué dices eso?”(1994, 135) y “¿Cuántos meses de cárcel?”(1994, 136), es todo añadido a posteriori, fuera de los campos.

Cuando explica el “rafle” de la policía (término que no aparece en el texto original), llama la atención que en el primer borrador pone: -”A los diez minutos cinco o seis policías. / -*Papiers*” (1940, 1), mientras que en el definitivo: “En menos que lo cuento entraron cinco o seis policías. A hacer un *rafle*. A mí no me cabe duda que les avisó el guarro ése³¹², cada quien gana su vida como quiere. Yo tenía mis papeles en regla. Ni me los pidieron” (1994, 136).

-”*Fils de putain*. Y arrea. Tres meses. Y ahora aquí. Y aguantar. Algún día acabará y si no acaba que no acabe. Después de lo de la tierra de Pandol todo es bueno. ¡Qué día aquel que pasamos el Ebro!” (1940, 2) frente a “Me dijeron todo lo que quisieron y me dieron lo que les dio la gana, que no fue poco. Me condenaron a tres meses, y al salir de la cárcel me trajeron aquí. / ¿Trabajabas?/ -De mecánico. El patrón

³¹² Vemos cómo retoma la idea que había desechado antes de “traidor”.

no se molestó en ir a la vista. Algún día acabará y si no acaba que no acabe. Después de lo de la tierra de Pandols, ¿qué mas da? ¡Qué día aquel que pasamos el Ebro!” (1994, 137).

El fragmento: “Al chaval le brillaban los ojos como si todavía estuviese allí. Ya no había alambradas, ya no había campo. Allí, tras la carretera, podía estar la estación” (1994, 138) no aparece en el borrador original. Igual ocurre con “(Al chaval aquello le hacía mucha gracia, porque le recordaba a uno de su pueblo, entre Utrera y Morón (...)) / -¿Alors toi? Allez, oueste... / El campo está hermoso. Tras los Pirineos, España” (1994, 139), y “(Vertemos nuestra carga en anchos fosos pestilentes. Los pies se deslizan en el barro pegajoso. Bajamos hacia el río)” (1994, 141). Igual ocurre con el fragmento final, a partir de “El río corre mansamente entre la arboleda (...)” (1994, 142).

Respecto a las versiones de *Sala de Espera* frente a la de 1955 en *Cuentos Ciertos* las variantes son muy pocas, y todas ellas supresiones de comas o conjunciones, o la inclusión de las mismas o de puntos y aparte. Una de las que destacan es después de “Un kilómetro, hasta el río, con ochenta kilos de excrementos a cuestas” (1948, 14), en 1955 añade: “para los dos”.

La más significativa la encontramos cuando el narrador anónimo dice: “El campo está hermoso. Tras los Pirineos, España” (1948, 14), en la de *Cuentos Ciertos* añade, quitando el paréntesis: “Enrique Serrano Piña sigue en su tierra”, explicitando una idea que en el resto de versiones tiene un toque aforístico.

Es curioso no obstante que la versión de 1955 no es la que se publica en *Enero sin Nombre*, sino que presenta algunas diferencias. Respecto a las diferencias entre la versión de 1948 y la de 1994 tan solo apuntar que en la página 12 de la versión de *Sala de Espera* Aub escribe “¡Afigúrate!” mientras que en versiones posteriores lo corrige por “¡figúrate!”(1994, 136), aunque en esa misma página, unas líneas antes si que

escribe “Figúrate, con el hambre...”, y en una tercera ocasión, en la página 137, mantiene “¡Afigúrate!” en ambas versiones con lo que el registro de los textos tampoco cambia. En segundo lugar en p.12 primera versión escribe “Rafles” y en versiones posteriores “*rafles*” e igualmente cambia “convidaba” por “convidaban” (1994, 137). Como vemos muy pequeños detalles. También se observan algunos cambios tipográficos en cuanto a puntos y seguidos que pasan a punto y aparte, como en la página 15 en que “Era la cosecha” va a continuación de “no les ha de pasar nada”, mientras que en la edición de 1995 es punto y aparte en la página 140, e igual ocurre en la página 16 con “Llegamos a Cartagena” (142). Una última variación es la que encontramos en la p. 139, cuando se abre el paréntesis “(Al chaval...Campesinos), y que en realidad en la versión de *Sala de Espera* se cierra ya en lo que en ESN es la página 140, detrás de “Tras los Pirineos, España)”.

-Una historia cualquiera.

Realizamos en este caso la comparación entre la primera versión manuscrita de Aub (Caja 9-1) y las que publica después.

Un aspecto inicial a comentar es ya su forma de trabajo, su distribución de la escritura, pues escribe tan solo en una página de cada hoja de la libreta , y de esa forma en la página de delante puede hacer modificaciones y añadiduras, con flechas y notas numeradas.

A parte de otros detalles que iremos enumerando, la primera versión de Aub se distancia de las posteriores publicadas en un aspecto determinante: En la versión aparecida en *Sala de Espera* hay un giro en un momento determinado del relato en el que Aub dice: “Aquí el viejo Le Portiller empezaba a confundir los sucesos de 1898 con los de 1940. Para él las cárceles y las caminatas de prisionero se le unían en el magín sin

tener en cuenta el tiempo. Que los recuerdos se encadenan según los temas y no las edades” (1948, 12). La redacción en el texto de *Enero sin nombre*, que es el recogido en *Cuentos Ciertos*, cambia ligeramente: “Aquí el viejo Le Portiller empezó a confundir los sucesos de 1898 con los de 1940. Las cárceles y las caminatas de prisioneros se le unían en el magín sin tener en cuenta el tiempo. Los recuerdos se enraciman mejor según los temas, no las edades” (1994, 146). Sin embargo, el primer relato esbozado está encabezado por las palabras: Cadahalso. Cuba 1898. Santo Domingo”, y su argumento se centra exclusivamente en Cuba y Santo Domingo. Y lo más interesante es que el fragmento mencionado no aparece.

A parte de este cambio tan determinante del contenido, encontramos las siguientes alteraciones entre este primer borrador y la primera versión publicada en *Sala de Espera*, la cual incorpora muy interesantes aportaciones para el análisis de la composición del mismo³¹³:

El fragmento de SE “Luis Le Portiller debía tener cerca de setenta años (...) le cuidábamos lo mejor que podíamos” (1948, 10), no aparece en el MS original. Es decir, que entre “campesinos” (1948, 10) y “-Yo soy el segundo de una enfilada”, en el MS no hay nada. Todos los fragmentos que forman parte del discurso del narrador extradiegético las incorporará el autor en posteriores revisiones, pero no en este manuscrito inicial de 1941.

Otro aspecto que es interesante mencionar es que en el MS la repetición de la coletilla “Ya ves...” es continua, llegando a repetirse hasta ocho veces, siendo un discurso mucho más cercano al lenguaje oral, mientras que en las versiones posteriores aparece tan solo tres veces. Ejemplos del manuscrito que luego desaparecen son los siguientes: “Ya ves... Soy el segundo de una enfilada de seis varones (...) Ya ves. A los

³¹³ El manuscrito ocupa 7 hojas, escritas sólo por delante y anotaciones por detrás, por lo que las numeraremos por hojas de la 1 a la 7.

diez y siete años me vine” (1); “Ya ves...Aquello duró seis meses (...) Ya ves. Tropecé con unos amigos removidos del mismo asco y huí de casa (...) Ya ves...Marché a Cuba” (2); “Ya ves...Entonces empezamos a pedir de comer. Estábamos en una alquería grande” (5); “Ya ves. Evadidos y fusilados. Les dieron órdenes en voz alta para que las oyéramos todos” (6). En uno de los ejemplos, el “ya ves” está añadido con una nota: “(...) Y espejo de tres lunas, ⁽³⁾ transigí” (2). Y en la página anterior: “⁽³⁾ ya ves...”.

MS: “cabotajando” (1) donde en las posteriores versiones dice “bogando” (1948, 10), y una nota en la página anterior que dice: “¿cabotajar?”, como si no estuviera seguro de lo que ha oído, o si no supiera bien el término correspondiente a lo que quiere expresar.

El MS dice: “Anduve de una cárcel para otra. Recorrí siete. De un juez a otro. Porque me había alistado con los españoles, ya ves..” (3), cuando SE incluye: “Estaban empeñados en que yo era español, que todo eso de mi nacimiento en Santo Domingo era una farsa” (1948, 12).

MS: “¿Qué dulce cabrón lo hizo?” (3) mientras que en SE: “¿Quién lo hizo?” (12).

MS: “Me volvieron a encerrar en el castillo de la Habana en espera de no sé qué” (3) mientras que en SE: “Me volvieron a encerrar en espera de no sé qué” (12).

Ya a partir de este momento, que en SE ha introducido ese fragmento que cuenta que el viejo Le Portiller empieza a confundir los hechos y a mezclarlos con los de 1940, empiezan a haber cambios que adaptan la versión publicada a Francia y a París, mientras que el original solo habla de la Habana:

MS: “La ciudad, desierta” (3) / SE: “París ya estaba desierto” (12)³¹⁴.

MS: “Como si el tiempo pesara” (3) / SE: “El tiempo nos pesaba” (12). Y sigue

³¹⁴ En su libretita en la que tomaba anotaciones sobre Roland Garros y su traslado a Vernet, Aub apunta sobre lo que ocurre al salir del estadio: “El paseo por París desierto” (Caja 6-15).

el MS, a diferencia de la versión de SE: “Las carreteras...para qué te voy a contar. Ya sabes, tardamos en llegar a Oro ¿Cuántos kilómetros hay de la Habana allí? ¿Cien? Pusimos cerca de 30 horas. Orugas o tortugas.” (3) Y ya enlaza con “Ni Dios abrió la boca” (SE, 12).

En el MS el fragmento de SE “Pero no como este. Era un campo de verdad, el campo de las vacas” (12) no aparece.

MS: “Montealegre” (4) / SE: “Mont Joyeux” (12)

MS: “los españoles y demás extranjeros a un lado, los cubanos a otro” (4) / SE: “los españoles y demás extranjeros a un lado, los alemanes a otro” (12).

En el MS el fragmento de SE “¿Para qué detendrían a los cubanos?” (12) no aparece, lo que es un producto más de esa adaptación del argumento inicial centrado en Cuba y su adaptación a Francia, una reflexión que viene al hilo de su adaptación pero a su vez le sirve para puntualizar el tema principal del relato: la falta de coherencia y de razones para las detenciones y muertes.

En el MS cuando en SE especifica que estuvieron “en el corral de una alquería grande” (13) tan solo dice que era una “alquería grande” (4).

MS: “los yankis están destripando a nuestras mujeres” (4) / SE: “los alemanes están destripando a nuestras mujeres” (13).

MS: “Los más listos descubrieron cerdos, gallinas, palomas y sidra” (4) mientras que en SE se omite la palabra “cerdos” (13).

MS: “los canales⁽¹⁾ hacia el campo de Cegroy” (4) (con la siguiente nota en la página anterior “⁽¹⁾de Briare”) / SE: “el canal de Briare” (13).

MS: “Un viejo que no podía más, eso es grande, un viejo” (4-5) / SE: “Un vagabundo” (13).

Después de “peor afeitado que todos” (SE 13), y que en MS escribe “tan mal

afeitado como todos” (5) el MS añade: “Desharrapado (no sé si llevaba un año o dos en la cárcel. Yo le conocía de la galería)” (5).

Hay un aspecto interesante en el manuscrito original que luego no vuelve a aparecer en las demás versiones. En el pasaje en que Aub está comentando cómo a uno de los prisioneros dos de los guardias que vigilan la conducción le meten la cabeza repetidamente en el agua que corre por un canal, existe una interferencia que parece responder al contexto francés en el que Aub escribe el relato, dado que añade que los guardias le dicen, después de “venga meterle y remeterle la cabeza” (SE 13): “Ale, atchous” (5), como riéndose de que estornuda, o se ahoga³¹⁵.

Siguen las variaciones:

MS: “Entonces le volvieron a coger y a hundirlo en la corriente” (5) / SE “Entonces le pegaron un tiro” (13), desenlace brusco y crudo. Y además, en el MS no aparece todo el siguiente fragmento: “Una camioneta que venía detrás recogía los muertos. Cuando nos deteníamos los teníamos que enterrar. Los hoyos no eran muy hondos. Algún día los encontrarán” (14), lo que de hecho conlleva una reflexión y una elaboración literaria mayor.

MS: “Llegamos a otro pueblo. Río Grande, yo seguía en la cabeza” (5) / SE: “Llegamos a otro pueblo. No recuerdo ahora cómo se llamaba” (14).

MS: “los yankis en los calcañares” (5) / SE: “los alemanes en los calcañares” (14).

MS: “Llegamos a Santiago un campo” (5) / SE: “Llegamos a un cuartel desierto” (14).

MS: “Eso fue el 25 de junio” (5) / SE: “Eso fue el 25 de julio” (14).

MS: “Vi estallar una bomba y cómo venía hacia mi. Le dio a un caballo” (5-6) / SE: “Le dieron a un caballo que estaba cerca de mi” (14).

³¹⁵ En francés la interjección del estornudo es “atchoum”.

MS: “Carretera de Santiago”³¹⁶ (6) / SE: “Carretera de Bourges” (14).

MS: “A la madrugada avistamos Santiago” (6) / SE: “A la madrugada avistamos la ciudad” (14).

MS: “-Después de haber comido tanto conviene que deis un paseo para tomar el sol. Ya descansareis a la sombra. Llevaos pan, que a lo mejor a la noche no hay” (6) / SE:

“-Después de haber comido tanto conviene que deis un paseo para tomar el sol. Llevaos pan, que a lo mejor a la noche no hay” (14).

En SE continua “No había pan” (14), pero esto no aparece en el MS.

MS: “indígenas” (6) / SE: “senegaleses” (14).

MS: “Les dieron órdenes en voz alta para que las oyéramos todos” (6) / SE: “Nos formaron para oír su discurso” (14).

MS: “Indígenas en el centro de la columna” (6) / SE: “Negros en el centro de la columna” (14).

MS: “Santiago, ciudad abierta” (6) / SE: “Bourges, ville ouverte” (15).

MS: “Me dio una sed de muerte” (7) / SE: “Nos dio a todos una sed de muerte” (15).

MS: “Para [hueco]. Aún llevaba yo mi majuto” (7) / SE: “Aún llevaba yo una maletita” (15).

MS: “El que pedía que le mataran” (7) / SE: “El de la sed” (15).

MS: “Se paraba cada dos por tres. Así en pequeñas etapas hicimos toda la isla” (7) / SE: “Se paraba cada dos por tres” (15).

MS: “Estuvimos cinco días y cinco noches. Por las mañanas sacaban los cadáveres, hasta que llegamos a Ladera” (7) / SE: “Estuvimos cinco días y cinco noches

³¹⁶ Aunque ya en el propio MS la palabra Bourges está apuntada en la página anterior.

sin que se abriera la puerta, hasta que llegamos a Toulouse” (15).

MS: “De mil quinientos que habíamos salido de la Habana, quedábamos 36 en total” (7) / SE: “De mil quinientos que habíamos salido de París, quedábamos treinta y siete” (15).

El MS acaba cuando dice: “Nos llevaron a la cárcel, a pie” (7).

Y en la evolución entre la versión de *Sala de Espera* y la de *Cuentos Ciertos*³¹⁷:

SE: “para presenciar el levantarse de la cama de Luis XV” (10), mientras que en ESN “para presenciar el despertar de Luis XV” (143).

SE: “viven” (10), mientras que en ESN “vive” (143).

SE: “sin dientes” (10), mientras que en ESN “desdentado” (143).

SE: “Se veía claro que era una fanfarronada” (10), mientras que en ESN “Se veía clara la fanfarronada” (143).

SE: “lo cuidábamos” (10), mientras que en ESN “le cuidábamos” (143).

SE: “obscura” (10), mientras que en ESN “oscura” (144).

SE: “de color de vino tinto y que acababa en una borla” (10), mientras que en ESN “de color de vino tinto, que acababa en una borla” (144).

SE: “Una campanilla apagada, ronca, lejana por la cantidad de cortinones y puertas cerradas, y por los tapices” (11), mientras que en ESN “Una campanilla apagada, lejana por la cantidad de cortinones, puertas cerradas y tapices” (144).

SE: “A los seis meses, que cada medio año, por lo visto, iba cambiando mi vida, me moría de hambre” (11), mientras que en ESN “A los seis meses, me moría de hambre y cambiaba mi vida” (144).

SE: “Un cubano amigo mío” (11), mientras que en ESN “Un cubano amigo”

³¹⁷ Empleamos para la comparación la edición del relato que aparece en *Enero sin Nombre. Los relatos Completos del Laberinto Mágico*, de 1995, y que lo toma de esa edición de *Cuentos Ciertos* de 1955, por

(144).

SE: “y sin idea alguna de poderse salvar” (11), mientras que en ESN “y sin idea alguna de un posible cambio, de poderse salvar” (145).

SE: “el día antes” (11), mientras que en ESN “el día anterior” (145).

SE: “hasta que una mañana reventé” (11), mientras que en ESN “hasta que reventé una buena mañana” (145).

SE: “porque era yo: «su esposo»” (11), mientras que en ESN “porque yo era *su esposo*” (145).

SE: “que en eso empezó la guerra de Cuba” (12), mientras que en ESN “que en eso empezó de verdad la guerra de Cuba” (146).

SE: “Como digo,” (12), mientras que en ESN “Como os digo” (146).

SE: “Eran mil quinientos” (12), mientras que en ESN “Éramos mil quinientos” (146).

SE: “empezaba” (12), mientras que en ESN “empezó” (146).

Cambio ya mencionado SE: “recuerdos se encadenan” (12), mientras que en ESN “recuerdos se enraciman” (146).

SE: “Ni Dios abría la boca” (12), mientras que en ESN “Nadie abría la boca” (146).

SE: “Al llegar nos llevaron a un campo” (12), mientras que en ESN “Al llegar nos metieron a un campo” (146).

SE: “El campo de las vacas” (12), mientras que en ESN “El campo de los borregos y de las vacas” (146).

SE: “encerrados tras las alambradas” (12), mientras que en ESN “encerrados tras unas trancas” (147).

SE: “Salimos de madrugada” (12), mientras que en ESN “Volvimos a salir de

madrugada” (147).

SE: “Lo podemos hacer porque” (13), mientras que en ESN “Lo podremos hacer porque” (147).

SE: “la columna” (13), mientras que en ESN “las columnas” (147).

SE: “tiros sueltos: los que no podían más” (13), mientras que en ESN “tiros sueltos. Los que no podían más” (147).

SE: “quería saber en qué iba a quedar aquello” (13), mientras que en ESN “quería saber en qué iba a parar aquello” (147).

SE: “sabían lo que les esperaba. Procuraban luego incorporarse a la cola. Un vagabundo, pequeñarro él, peor afeitado todavía que todos” (13), mientras que en ESN “sabían lo que les esperaba. Lo que importaba era saber dónde empezaba la cola, hasta dónde se alargaba. Desde ahí para atrás te mueres...Los que abandonaban es que, de verdad, no podían ya con su alma; os aseguro que así morirse no es tan malo; lo peor: quien te remataba. Un vagabundo, pequeñarro él, peor afeitado que todos y no es poco decir” (147-148).

SE: “Lo cogieron entre dos guardias.” (13), mientras que en ESN “Lo cogieron entre dos guardias. Vejancón” (148).

SE: “Puntapié que va, puntapié que viene” (13), mientras que en ESN “Puntapié va, puntapié viene. Nada.” (148).

SE: “Ya no lo sé” (14), mientras que en ESN “No lo sé” (148).

SE: “Había dejado mi capote a los compañeros: se fugaron sin mí y cuando pensaba hacerlo por mi cuenta entonces vino de nuevo la orden de reemprender el camino” (14), mientras que en ESN “Había dejado mi capote a los compañeros: así andaría más ligero; se fugaron sin mí. Los hay de cinco, de a diez y de a quince, como decía mi madre” (149).

SE: “A la madrugada avistamos la ciudad. Nos hicieron parar, bastante lejos. Habían declarado Bourges ciudad abierta y no admitían el paso de soldados por ella” (14), mientras que en ESN “A la madrugada avistamos la ciudad, la habían declarado ciudad abierta y no admitía el paso de soldados. Era en Bourges, me acuerdo muy bien” (149).

SE: “estuvimos esperando” (14) mientras en ESN: “estuvimos tumbados, esperando” (149).

SE: “A medio deglutir entró un suboficial:” (14) mientras en ESN: “A medio deglutir entró un suboficial, nos formó:” (149).

SE: “habló del deber y de los permisos. Salimos andando” (14) / ENS: “habló del deber y de los permisos. ¿Para quien? Salimos andando” (149-150).

SE: “Aún llevaba yo una maletita. La tiré.” (15) / ENS: “Aún llevaba yo una maletita con unos tubos de colores. La tiré” (150).

SE: “Cada uno se apuntó con el nombre que le dio la gana. Ya no saben quiénes somos ni de qué se nos acusa. Lo peor es que nosotros tampoco. Yo daría cualquier cosa por saber por qué estoy aquí” (15) / ENS: “Cada uno se apuntó con el nombre que le dio la gana. Yo daría cualquier cosa por saber por qué estoy aquí” (151).

SE: “Y Dios sabe que no soy comunista” (15) / ENS: “Dios sabe que no soy comunista” (151).

SE: “Palabra” (15) / ENS: “Palabra de un Le Portiller” (151).

La versión de *Sala de Espera* acaba con la siguiente frase, que desaparece en las demás versiones: “Se murió a los pocos días, de cualquier manera. De su entierro ya hablaré otro día” (16).

-Campo francés

Respecto a este texto existen dos borradores interesantes a comentar. Por un lado encontramos el manuscrito original escrito por Aub en su trayecto en barco hacia México (Caja 6-19). Y por otro lado, algo muy interesante, otros fragmentos escritos por Aub a posteriori, en los que encontramos la inclusión de fechas concretas que no había podido concretar en el primer momento, noticias concretas que se intercalan en la obra pegadas en recortes mecanografiados por el autor, y algunas escenas y conversaciones escritas por el autor una vez tiene la obra terminada a modo de “pinceladas” para completar la imagen que persigue, tanto de la relación entre Julio y María, como en Roland Garros y en Vernet (Caja 22-7).

Lo más destacado de la versión original que después no se respeta en la versión que finalmente se publica es la presencia más numerosa de indicaciones técnicas como “Fundido”, o anotaciones al margen, en columna a parte, de los efectos de sonido que se escucharían en la película: “Ruido de la lluvia y el viento”, “Bocinazos”, que aunque en las acotaciones del texto a veces aparece, aquí se repite y puntualiza con más detalle de cara a la producción.

Otro dato anecdótico es que en el borrador original la protagonista se llama Pepita.

-Morir por Cerrar los Ojos

Lo más interesante a reseñar de este texto es que el manuscrito original, que se encuentra en la Fundación Max Aub, está introducido por una “Sinopsis cinematográfica” (Caja 26-12), que constituye 20 páginas mecanografiadas que resumen el argumento con apenas frases en estilo directo. Después ya encontramos el manuscrito

por Actos, en una versión muy cercana a la definitiva.

- De la reelaboración de *¡Yo no invento nada!*, relacionado a su vez con *Campo de Djelfa Argelia*, en *Yo no invento nada* y *El limpiabotas del Padre Eterno* hemos hablado a lo largo de nuestro análisis en tanto que prácticamente todas las modificaciones son significativas para el mismo.

Cuando en *Yo no invento nada* dice: “El hombre de la boina, a fustazo limpio, hacía adelantar la cuerda. Cayeron varios, al peso conjugado de su equipaje y la desesperación. El oficial que con nosotros venía desde Argel mandó hacer alto. De la cola de la caravana llegaron los chillidos del hombre de la capa: / -¿Quién mandó parar? / -Yo –dijo el oficial-. Tenga en cuenta que son hombres, no animales” (1994, 322), en la versión de *¡Yo no invento nada!*, después de “Cayeron varios, al peso conjugado de su equipaje y la desesperación”, dice: “Puntapié va y viene, la fusta ayudando, les obligaba a seguir. La carretera se vio sembrada de bultos. El oficial que con nosotros venía mandó hacer alto. De la cola de la caravana llegaron los chillidos del mandamás: / -¿Quién mandó parar? / -Yo –dijo el oficial-. Tenga en cuenta que son hombres, no animales” (1994, 322).

Otro aspecto que consideramos interesante y que ha quedado fuera de nuestro análisis es cómo mientras en *¡Yo no invento nada!* la segunda parte es una analepsis, en *Yo no invento nada* se reordena la historia y lo que en el primer relato es una presentación no lineal de la realidad, con ese salto de retroceso para explicar la llegada al campo, aquí se ha convertido en un desarrollo lineal.

-Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo:

No aportamos un análisis detallado de las variantes de este texto dado que ya se ha publicado en 1999 una edición crítica del *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo* por Pérez Bowie para la colección Biblioteca Max Aub de la Fundación Max Aub de Segorbe que precisamente realiza un exhaustivo estudio comparativo sobre las variantes existentes entre la primera versión de *Sala de Espera* y la definitiva de *Cuentos Ciertos*.

-El limpiabotas del Padre Eterno:

Al haber sido imposible encontrar el borrador original del texto, y las versiones de *Cuentos Ciertos* de 1955 y las publicadas posteriormente no presentar diferencias significativas, hemos extraído algunas conclusiones respecto a las modificaciones sufridas por los fragmentos que se aprovechan de *¡Yo no invento nada!* para este relato.

Como ya hemos comentado, algunos fragmentos de la parte IV y V de *¡Yo no invento nada!* aparecen integrados en este relato sobre el Málaga en su parte sobre Djelfa.

La parte IV empieza: “Julián Castillo tiene sesenta años y de tan delgado, da miedo. Pudimos evacuarlo al hospital, allí murió. Era de Santander, socialista viejo, con fe como dos puños, pero muerto de hambre y de piojos. Medio ciego. Le fusilaron a la mujer; nada sabía de sus cuatro hijos. Cuando le apercibía el comandante gritaba: / - ¿Por qué lo dejan suelto? No lo quiero ni ver, es un asco. / El viejo rezonga: / -Llegará la nuestra. / Le caía el moco, le caía la baba, le caía la mandíbula, le temblaban las manos. Encerrado entre dobles alambradas -¡peligro para Francia!-. Todo por no haber querido ser fascista”. Sin embargo en la versión definitiva del texto hace algunas modificaciones muy significativas: “Julián Castillo es otra cosa, también anda por los sesenta, pero tan delgado que **hasta a los esqueletos empavorece**. De Santander,

socialista viejo, con fe como dos puños; se lo han comido los piojos, medio ciego además. Allá por la montaña le han fusilado a la mujer, no sabe nada de sus cuatro hijos. A veces se escapa y vaga por el campo; si lo apercibe el comandante, **se desgañita**: / -¿Por qué lo dejan suelto? No lo quiero ni ver, es un asco. / El viejo rezonga: / **-Llegará la nuestra.** / Le caía el moco, le caía la baba, le caía la mandíbula, le temblaban las manos” (1994, 299) y ya todo nuevo: “Koeffler consiguió que lo evacuaran a Argel (...)” (1994, 299).

Es interesante comentar que en *¡Yo no invento nada!* lo que incluye a continuación es el poema de “Ya hiedes Julián Castillo”, aunque no lo titula a modo de poema, sino que lo introduce como sigue: “El 18 de enero de 1942 lo enterramos. Al regresar escribí este romance: Ya hiedes Julián Castillo (...)”.

Y el último aspecto que nos parece importante mencionar es que la parte V coincide con la parte IX de la versión final hasta el punto en que pone “(...) vertían el «caldo» en el triste recipiente” (1994, 304). Entonces continúa: “Para él escribí por entonces este IN MEMORIAM: / Por el campo, en carne viva, / Cuatro moros y un sargento (...)”, lo que apunta de forma interesante el origen de este poema que forma parte de *Diario de Djelfa*. Así acaba.

-El cementerio de Djelfa:

Las diferencias más interesantes entre el manuscrito original y la primera versión hay que entenderlas a la luz de lo que le dice Aub el 13 de diciembre de 1963 en una carta que escribe a su amigo Tuñón de Lara: “Ínsula publicó un cuento mío, que supongo verás, y si vieras lo censurado, que es bastante, te morirías de risa o de indignación por la imbecilidad. En fin, ya lo leerás completo cuando salga en el tomito de *Historias de mala muerte*” (Legado 14-47). No obstante, en el manuscrito preparado

por Aub de *Historias de mala muerte* (Caja 23-1), la versión del texto que se incluye es una copia de lo publicado en *Ínsula*, aunque la versión definitiva publicada en este volumen sí que suple los cortes observados en la versión aparecida en *Ínsula*. Estas supresiones son las siguientes:

Después de la pregunta “¿un odio positivo?” (1994, 334) y antes de “Lágrimas sin palabras”(1994, 334) suprime: “La única unión que hubo entre nosotros españoles -y ahora entre los árabes- es ésta del odio. Nunca la amistad o el progreso. El futuro de nuestra guerra y de ésta siempre estuvo -está- condicionado a la seguridad de entrematarnos después de la victoria” (MS 5). Y se repite igual en ESN con la única variación de “entre nosotros españoles -y ahora entre árabes y **cabileños**- es ésta del odio” (1994, 334).

Entre: “¿Si te vas a morir para qué quieres la libertad?” y “Pensábamos entonces en la libertad, pero no en la nuestra” (1994, 334), el manuscrito original y la versión definitiva incluyen: “Al comandante no le hicieron nada. Parece que consideraron que tuvo bastante con perder la guerra” (MS 6 / 1994, 334), que en 1963 fue eliminado.

Después de “Hemos conocido muchos años de desgracia” (1994, 334), el manuscrito original y la versión definitiva incluyen: “Primero fue nuestra guerra, luego la de todos (que fue la más corta y menos importante) y ahora -hace años- la de aquí” (MS 6). La versión definitiva hace una pequeña modificación. Acaba: “y ahora -hace años- ésta de aquí. Si te digo que no tomo partido mentiría” (1994, 334).

E inmediatamente después, tras “También la guerra”, la versión de 1963 omite: “Del 36 al 61 ve contando. Casi estoy por decir[:] más gana quien más pierde. Casi, porque no es verdad” (MS 6 / [1994, 335]).

La última omisión que encontramos en la versión de *Ínsula* que aparece en el manuscrito original y se recupera luego en la versión de *Historias de Mala Muerte* de

forma muy parecida, es, cuando está hablando de Gravela, detrás de “la capa parda a los aires en seña de autoridad”, añade: “y dos cuernos como dos torres en lugar de cojones” (MS 8), que finalmente quedará como: “y dos cuernos como dos torres en lugar de «lo que hay que tener»” (1994, 336).

Una última y significativa supresión de la censura es la siguiente: después de “Tenía razón el capitán: ¿quién se acuerda de ellos?” (MS 12 / 1994, 338), la versión de *Ínsula* pasa directamente a “Nadie, absolutamente nadie” (1994, 338), mientras que la primera versión y la definitiva añaden: “¿quien les va a agradecer que murieran aquí[,] en los confines del Atlas Sahariano por defender la libertad española?” (MS 13 / [1994, 338]).

Hasta aquí las variaciones debidas a la censura. Pero hay un fragmento en la versión de *Historias de Mala Muerte* que no aparece en la versión original sino que es un añadido posterior de Aub, que tampoco aparece en la versión de *Ínsula*. Después de “Todos fuimos colonias (...) aquí no había ni fuerte ni ayuntamiento...” (1994, 335) añade un nuevo párrafo que dice así: “Para un país, un ejército vencido es más peligroso que el vencedor. ¿Qué hace? ¿Qué va a hacer? Vuelve contra sí la agria vergüenza de la derrota. Hallará siempre culpables civiles que aplastar. Si no a la corta, a la larga. Es un movimiento lento pero seguro. El ejército no digiere verse humillado ante civiles. La «revancha» no es la venganza. El 98 español engendró el 23; el 18 alemán, el 33; la derrota francesa del 40 mira lo que reservaba” (1994, 336).

Dos aspectos más que queremos reseñar de la comparación filológica de las tres versiones es que en el manuscrito inicial el autor simplemente pone el título del relato y comienza la narración, sin fechar la carta, como ya se da en la versión de *Ínsula* y se mantiene en la versión definitiva.

Y el segundo, el final del relato. En la versión inicial después de “Solo me

acuerdo de algunos nombres” (1994, 337), y sin el “algo te dirán”, no pone nada y pasa directamente a “Y amontonaron a los fellagas” (MS 12), lo que en la versión definitiva es “Cuando juzgaron que habría sitio suficiente amontonaron allí a los *fellagas*, algo debió quedar de los nuestros sin embargo” (1994, 338). Y luego, dos páginas antes, en la parte trasera de una página incluye un listado de nombres, que es el que luego se respeta en las otras versiones añadiendo una breve explicación de cada uno de ellos, y suprimiendo entre Sebastián Morales y Luis Bueno a “Jose Guadalupe, Leonardo Fabián, El Suizo, Jose Garibay” (MS 10 por detrás). Y además, la versión inicial acaba de la siguiente forma: “Pero no los vi. Estos sí” (MS 13 / 338), y sigue:

Fue de una sencillez absoluta
-Caven ahí
-Está lleno de huesos
-Tírenlos donde no los vean más.
Le dio verguenza escribirlo así.

Las otras dos versiones, la de *Ínsula* y la definitiva, son iguales entre sí respecto a este final.

APÉNDICE 2: Testimonios localizados en la investigación

A) Testimonios sin intenciones literarias:

- 1.-“Asamblea contra el terror nazifascista. Intervención del C. Max Aub, escritor recién llegado de los campos de concentración en Djelfa y Argelia, en la sesión del 15 de octubre de 1942, por la mañana” (1942b).
- 2.- “Campo de Djelfa, Argelia” (1942c).
- 3.- “En un acto en contra del terror Nazifascista. Marzo 1943” (1943g).

B) Testimonios literarios:

- 1.-“Realidad del sueño” (Aub s.f.²).
- 2.- “La guerra es lo mejor” (Aub s.f.¹).
- 3.- “Entremés de Djelfa” (Aub s.f.⁶).

NOTA: La calidad de los textos que siguen no es la óptima debido a que son reproducciones digitales de las impresiones realizadas de microfichas en el Archivo Max Aub de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México.

ASAMBLEA CONTRA EL TERROR NAZIFASCISTA

**INTERVENCIÓN DEL C. MAX AUS ESCRITOR ESPAÑOL RESCUE LLE-
GADO DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACION EN DJELFA Y ARGELIA,
EN LA SESION DEL 15 DE OCTUBRE DE 1942 POR LA MAÑANA.**

En nombre de José Jiménez Figueras, Abelardo Martínez Salas, Amador González Iglesias, Luis Abellán Quesada, Tomás del Val Paredes, José Oliver Salas, José Esteva Viado, Gilberto Arino Xuela, Dionisio Lloveras Roca, Eloy torie Martínez, Joaquín Piconelli, Enrique Vilanova, Rogelio Acuña Estayo, José España Maradía, Joaquín Satué García, Angel López Abad, Enrique Bonet Llovera, Julián Castillo, muertos y enterrados en Djelfa en los siete meses que estuve allí, y en nombre de los demás hombres que allí quedan todavía, salud.

Djelfa está situado a cuarenta kilómetros al sur de Argelia, a más de quinientos metros de altura. Allí, en un espacio de doscientos metros por cien, tras una doble alambrada, mis compañeros nuestros: quinientos españoles, trescientos hombres de las brigadas internacionales y doscientos judíos de diversas procedencias, esperan la muerte.

Djelfa no se parece a nada; Djelfa es un campo de concentración donde el trabajo forzoso no está retribuido con nada sino con cien gramos de pan. Los hombres van vestidos con harapos. En el invierno la temperatura baja durante la noche a más de veinte grados bajo cero; en la primavera y en el verano sube a más de cincuenta o sesenta grados a la sombra. Hemos vivido allí bajo tiendas de campaña; no hay casetas, no hay mantas, no hay nada. Durante todo el invierno, la mayor parte del tiempo bajo la nieve, día y noche, ha estado prohibido hacer fuego, y prohibido de una manera terminante. No hay manera de encender la menor llama. He visto hombres muertos de frío, he visto hombres muertos de hambre.

Dentro del campo de Djelfa, treinta metros sobre treinta, está el campo de castigo, y a dos kilómetros, el fuerte Cafarelli, donde están las masmorras. Por entrar un p.n., por entrar medio litro de aceite, por entrar un kilo de macarrones, no comprados sino dados por el pueblo a los internados, ocho, quince, veinte días en Cafarelli, un mes en el campo especial.

En el campo especial -he tenido el honor de ir al campo especial más de una vez-, quiero recordar al pobre Govo Casanova, un catalán loco. Pasó la frontera y le preguntaba la gente: ¿Dónde váis?. Decía: -Oh, me gusta el Departamento del Drôme, y andaba vagando por las carreteras de Francia. Lo metieron en el Vernet, y no sabiendo qué hacer con él lo mandaron a Djelfa. En Djelfa, el médico lo envió al hospital de Argel. En el Hospital de Argel, al mes, viendo que era incurable, le devolvieron a Djelfa, y en Djelfa, viéndolo vagar por el campo, el comandante, que quiere que todo el mundo trabaje, lo mandó al campo especial. Allí está el pobre loco. En el campo especial dan por toda comida medio cazo de agua. Allí se pasa el tiempo Casanova comiendo sus excrementos. Yo le miraba y le decía: -No hagas eso. -¡Zah!, está muy bueno -me contestaba. Allí hay viejos de sesenta y cinco años, de setenta. ¿Cómo han ido a parar allí? Por la casualidad y la administración.

En Djelfa el trabajo no es obligatorio, pero¹ que no trabaja no come. Diecientos hombres trabajan allí el cáñamo. El cáñamo ha dado al comandante de Djelfa, durante los meses de abril y mayo una ganancia neta de ciento setenta y cuatro mil francos. El resto de los hombres, repartidos en cuadrillas, va a trabajar en diversas organizaciones: en el Ayuntamiento del pueblo, en otras diversas. Por cada obrero le pagan al comandante veinte francos. Puede calcularse la ganancia diaria que le da el campo de Djelfa al comandante: es de quince a dieciocho mil francos. Hace nueve meses doscientos cincuenta españoles pidieron su repatriación. Se veían incapaces de soportar el campo. Nueve meses han tardado en hacer los trámites porque, como es natural, pierde cinco mil francos de ganancias diarias y es muy duro para el comandante

Le Caboche, Cantarf, un étré couillô, achés historichs de Djelfa.

Para de Djelfa no sale nadie. Salí por casualidad. Ahora tenía que venir un compañero nuestro muy querido, Eustoquis Caher, que era el único que había conseguido estar en ciertas islas y tenía el viaje pagado, pero no sale nadie de Djelfa, no sale nadie de los campos de concentración de Francia, de los que quedan; no salen ya los alemanes, no sale nadie de las brigadas, ya no están españoles.

¿Qué ayuda les podemos dar? Ellos necesitan comida, necesitan trajes, necesitan medicamentos. Pero hay algo más serio: cuando las tropas británicas llegaron a Bengasi se dejó de pagar a los internados del campo, hasta se nos dio carne de oselle dos veces por semana. Cuando Rommel llegó de nuevo a las marchas de Egipto, de nuevo hubo las miserables restricciones de comida; de nuevo, fuste en mano, el comandante Caboche y su ayudante Gravelle han recorrido las líneas de los internados formados a las seis de la mañana y les han cruzado el rostro.

No hay más que una manera de ayudar a los internados en los campos de concentración de Francia, una sola manera, no dos: la creación del segundo frente. Con la creación del segundo frente se resolverán todos los problemas de los internados. No hay otra manera. Nada más. (APLAUSOS).

Campo DE TURIFA, ARGELIA

Llegada, 12 de noviembre de 1961.

El 22 de noviembre de 1961, nos encerraron en la sala de visitas del campo de Vernet d'Arlesne. Eramos 70. Los guardias cargaron sus pistolas ante nosotros.

-Van Vdes. a otro campo, nos dijeron.

-¿Dónde?

-Ya lo verán.

-Al menor intento de fuga dispararon y al viento, no se hacen ilusiones. Dos españoles, el resto alemanes, checos, húngaros, polacos.

Encadenados de dos en dos, fuimos entrando en la bodega del Sid-Aïda atracado en Port-Vendres. Tres horas después llegaron cincuenta franceses. No entraba más luz que la de una escotilla entreabierta.

Salimos de Port Vendres al anochecer, fuera del puerto nos quitaron las esposas. Un médico francés deportado pidió permiso para que nos dejaran subir al puente de cinco en cinco, de día en día. Ni siquiera contestaron. No veíamos más que el resucir de las bayonetas de la infantería de marina, de guardia en lo alto de la escalera. Debían verse las costas de España. Eramos dos los españoles en la expedición, hubiésemos querido ver tierra española, yo la sentía correr por el costado, (fíjicamente. Llegamos a los tres días a Argel, maravilla malva del amanecer. Nos encerraron en un viejo borbón, nos dieron bien de comer. Hasta ese momento nos habían trasladado el equipaje (yo no puedo viajar sin libros, además llevaba bastante ropa y mis manuscritos). A la noche, los franceses marcharon, iban a un campo cercano, fue una despedida emocionante. A las seis de la mañana nos hicieron formar para ir a la estación. Yo no podía con mi equipaje e inmediatamente quedé rezagado. El olj

oficial que mandaba la fuerza que nos custodiaba se me acercó:

-¿No sabe donde van? ¿Para qué tanto equipaje?

Yo estaba dispuesto a que me pegaran un tiro.

-Son libros, le contes-.

El oficial me miró, no contestó y mandó que dos de sus hombres llevaran mis maletas. Me acerqué a él en el tren y le dije que nadie sabía donde íbamos, pero que suponiendo que íbamos a Djelfa y que por las muy vagas noticias que del campo teníamos creíamos que este estaba lejos de la estación.

-¿Qué hacer con los equipajes? -Los dejaremos en el muelle y mañana los recogerán unos carros. Muchos llevaban baules grandes.

Diez y seis horas de tren, noche cerrada al llegar a Djelfa, hacia treinta horas que no nos habían dado nada que comer y nos prohibieron bajar las ventanillas de los coches y comprar nada en las estaciones. Dejamos los equipajes en los andenes y formamos en la explanada, frente a la estación.

Los guardias que nos conducían nos habían dicho:

-No. Si Vdes. estarán libres en Djelfa. Les llevan allí por precaución, nada más.

Frente a las filas un hombre, boina calada, ancha capa, gritaba:

-¿Qué? ¿Qué? ¿Qué han dejado los equipajes? ¡De ninguna manera! ¡Ya les enseñaré yo a vivir! A buscarlos enseguida.

Era el mes de noviembre, nunca había visto tantas estrellas. Hacía mucho frío. Djelfa está a 1.200 o 1.500 metros de altura, atisbaciones del Atlas sahariano. Fuimos por el equipaje, yo traje el mío en tres veces.

-¡Equipaje al hombro y paso gimnástico, grito el personaje.

Me acerqué al oficial.

-No puedo.

-El comandante del campo, me dijo señalándome el hombre de la capa, lo manda así.

Ya acercó al hombre:

-No puedo llevar mi equipaje.

-Déjelo. A mí me tiene sin cuidado- Pero nadie vendrá a por él ¿me entiende? Andando, canallas.

Abandoné mi equipaje, con una sola maleta al hombro eché a andar. A los cien metros varios menos decididos, cargados a más no poder empezaron a pararse. El hombre de la boina a fustazo limpio los hacía adelantar. Cayeron varios y puntapié va y viene los obligó a seguir. La carretera se vió sembrada de maletas. El oficial que con nosotros venía mandó parar. De la cola de la caravana llegaron los chillidos del mandamás.

-¿Quién mandó parar?

-Yo, dijo el oficial. Tenga en cuenta que son hombres y no animales.

-Aquí ¿quién manda? Paso gimnástico, adelante.

Al pasar frente a mí me sacudió un fustazo en la cara, me rompió las gafas. Anduve tentando el suelo para dar con los cristales. Ahora el comandante del campo, sino su ayudante, se llama Gravelle. A los tres o cuatro kilómetros llegamos al fuerte Caffarelli, a oscuras nos encerraron en unos cuartos grandes, nos tumbamos en el suelo.

EL CAMPO

El campo de Djelfa está situado en la ladera de una colina. Seis meses antes habían llegado en varias expediciones unos mil hombres. Aparcados entre las alambradas vivían en tiendas de campaña. Con nada, con absolutamente nada (tuvieron que fabricarse los martillos, las tenazas, los clavos con hilo de las alambradas) empezaron a construir unas barracas que aprovecharon para cobijar los primeros trabajadores -no para resguardarlos del frío o el calor- sino para trabajar en los distintos oficios productivos para la administración. En un cuadrilátero cercado con doble alambrada de unos dos

cientos metros de largo por cien de ancho han vivido y siguen viviendo mil esclavos. El trabajo no es obligatorio, pero si no trabajas, no comes. La comida consiste en una sopa de nabos o zanahorias. La ganancia del trabajador cien o ciento cincuenta gramos de pan. Y el comandante ordena quien puede y quien no puede trabajar. En una esquina del campo, cerrado a su vez por otras alambradas está el campo especial, treinta metros por treinta. En el fuerte Caffarelli están las mazmorras, un metro por dos, lecho de piedra, prohibición de entrar allí, castigado con más de una manta. Los hombres están cubiertos de harapos, comidos por la sarna y los piojos -millones y millones de piojos-. Por la noche la temperatura baja a -15°. Por el día calcula grados Fahrenheit sube hasta 55° y 60°.

Durante todo el invierno estuvo prohibido terminantemente hacer fuego en las tiendas bajo la amenaza de los calabozos. La madera es del estado. Yo he visto morir los hombres de frío y llorar al sargento moro encargado de la vigilancia interior del campo. El mismo que por la noche corría de marabú en marabú buscando los infractores para pegarles con su palo y llevarlos después a los calabozos.

-Lo has matado tú.

-Quien manda, manda.

Y el comandante llamaba por teléfono, furioso, desde su casa donde se quemaba una leña cortada por los forzados:

-¡Qué no vuelva a suceder! No quiero que muera ninguno dentro del campo. Cuando vean que uno va a morir llamen la ambulancia, ¡que se muera por el camino! A mí no me importa, pero entre las alambradas, no trae papeleos, historias.

Metieron al médico en la cárcel. Los que murieron después se sacaron rígidos en la ambulancia. El comandante se llama Cabuche.

EL TRABAJO

Hay varios negocios en el campo: el del cáñamo. Doscientos hombres tejen y entretejen tela u tomas, otros montan alpargatos, otros sacos, Los esclavos viven en las tiendas donde trabajan. Las manos heridas, los pulmones atacados por el polvillo del esparto. En los meses de abril y mayo de este año las ganancias del comandante suman -solo para el cáñamo- cerca de doscientos mil francos. Le ha montado una fanerfa. El comandante alquila hombres a diversos contratistas: canteros, carboneros, albañiles, pintores, cobra veinte francos por día y obrero y da cien gramos de pan como pago. ¡Pobre del que se niegue! Los hombres traen el agua en cubas, tirándolas como borricos, los hombres traen la arena en carrros, tirándola como caballos, los hombres acarrear piedras. Así se han levantado las casetas para la forja, la panaderfa, la cocina, la enfermerfa. ¡La enfermerfa! Djelfa es el país del viento. El viento entra en la enfermerfa por todas partes. Nieve ¡cuantas veces en la enfermerfa! He tenido que dejar de inscribir enfermos, fui un secretario de la misma, morados los dedos. Tres estufas habfa en ella, todas vacfas. Y toda la parte orientada al nordeste tenfa que desguarecerse cuando nevaba porque las camas aparecían con veinte centfmetros de nieve. Y en las tiendas ¡cuantas veces! dormido en el suelo, me he despertado cubierto por ella. Y ¡prohibido hacer fuego! Prohibido entrar nada al campo. Mañana y noche los trabajadores que salen en cuadrillas, custodiados por moros, bayoneta calada, son registrados: no buscan papeles, no buscan los sargentillos armas o posibilidades de evasión, buscan pan, buscan huevos, buscan pastas, buscan el aceite que el dueño de la empresa donde trabajan o el moro que pasa a su lado les da. Lo buscan y rebuscan con afán; palpan, huelen. Y si dan con algo -un pedo pan, dos huevos, un kilo de macarrones- lanzan gritos de triunfo -¡manta, caso, y a Caffarelli!

Por medio pan ocho, diez, quince días de calabozo donde, por la noche,

Gravalle, en andas de su vino entre a desentumecerse a punadas en rabia.

-¿Qué esperas? ¿Que gane Inglaterra? ¡Vamos! ¡Imbécil!
Y puñetazo va, puñetazo viene.

Nadie en el pueblo, fuera de los de la "Legión" se le da al comandante. Los árabes y los judíos cuando tienen ocasión dicen: -Ya sabemos, ya sabemos. Y alargan un pan a los internados.

CAMPO ESPECIAL

En el campo especial están los tontos, los locos, los más sucios, los presuntos zateros. ¡Pobre Casanada! ¡Pobre loco! Pasó de España a Francia

-¿Por qué Casanada?

-Me gustaba el departamento de la Drome Campo y campo. Y otro campo. Lo enviaron por último a Djelfa, porque no hay más allá. El médico lo evacuó al hospital de Argel. De allí lo volvieron a mandar al mar, a Djelfa; no hay nada que hacer, dijeron. Y lo metieron en el campo especial. En el campo especial dan medio caso de sopa, sin nabos, sin zanahorias; los nabos, las zanahorias son para los "trabajadores". Casanada, la mirada ida, se come sus excrementos.

-¡Casanada, no hagas eso!

-¿Por qué? Está muy bueno.

Por la noche el encargado del campo especial -un español vendido- entra bajo las tiendas y pega a los tristes con una cadena de hierro. A lo lejos ululan chacales. Los moros, bayoneta calada, sentados en cuclillas fuera de las alambradas, canturrean hondo. Ninguno dura mucho, los echan por favores que hacen a los internados: pasarles pan o tabaco. Ganan, por custodiar día y noche 16 francos, el pan cuesta cuatro frs. el kilo y la mayoría de ellos tienen una familia numerosa. Lo único comparable a los harapos que cu-

bren los internados son los harapos de los indigenas:

Quinientos españoles de los cuales la mitad proceden de compañías de trabajo o batallones de guardia, que lucharon en Bélgica, en Dunkerque y volvieron a Francia por Inglaterra, trescientos hombres de diversas nacionalidades pertenecientes a lo que fueron las Brigadas Internacionales y el resto judíos.

Hacia nueve meses que 250 españoles habían pedido su repatriación, nueve meses de decirles que no había dificultad alguna para ello. Nueve meses más de trabajos forzados. El 20 de mayo vino la orden de partida. Pedí permiso para fotografiar algunos compañeros que regresaban a España. Me lo concedieron, dejándome la máquina y un carrete con la obligación de darlo a revelar al mando del campo. Tiré dos carretes, el uno me lo quedé y son las fotografías que acompañan estas líneas.

Gracias a los esfuerzos de los consules mejicanos en Francia embarcaba el 10 de septiembre en Casablanca en el "Serpa Pinto" que atracó el 18 de octubre en Veracruz.

Max Aub

EN UN ACTO EN CONTRA DEL TERROR NAZI-FASCISTA

MARZO 1943

Mil hombres. Mil hombres cerrados entre alambradas. Tratados como fieras que se quisiera amestrar con látigo y sin carnales. Entra el comandante como un domador, fusta en la mano, respaldado por sus esbirros. Durmiendo en el suelo, bajo tiendas de campaña. No voy a repetir lo que he contado en los romances que tan excelentemente ha leído Labra. Docenas de veces nos hemos despertado cubiertos de nieve, docenas de veces los enfermos cobijados en la enfermería se han despertado cubiertos de nieve. Para mil hombres enviaron, para seis meses, un cuarto de litro de tintura de yodo. Lo único que abundaba en el almacén de las medicinas eran sales purgantes... Como si el agua que comíamos, no digo bebíamos, no fuera suficiente... Por la noche, tumbados en el suelo, los hombres tosen, a lo lejos como si les contestaran, lúgubre eco, los chacales aúllan. Y el desierto. Mil hombres, repartidos en dos grupos principales: los que pueden trabajar y los a quien les está prohibido. Trabajábamos los españoles, los polacos cristianos y los renegados de todas calañas. Tenían prohibido el trabajo los componentes de las brigadas internacionales y los judíos. A lo sumo les hacían barrer el campo cada quince días, cuando la visita del coronel. Pero los que no trabajaban, no comían. Les daban el puro caldo de los nabos y de las zanahorias cuando a nosotros nos tocaban algunas medias docenas de trozos de las mismas, y, los domingos cincuenta gramos de carne de pata de caecillo. La policía interna del campo, plagada de chivatos, tenía muy buen cuidado de enterar la administración de la filiación política de cada cual. No me salvó del campo especial el ser socialista, lugar generalmente reservado a los raterillos, homosexuales y comunistas. Encierro en encierro, a media ración de agua de nabos, los infelices recibían, por la noche, su castigo de cadenas infligidos por un español traidor. De esos me

salvó, supongo que por la suya protectora de la literatura. De todos los tormentos ninguno comparable al de la prohibición de encender fuego, con temperaturas de más de 10 grados bajo cero, traspillados, en los huesos y, la mayoría, sin más que una manta hecha girones. Con el sol todavía sin nacer, nos levantábamos para pasar lista, en la explanada, y ¡ay! del que se retrasara. El trabajo consistía en muy diversas ocupaciones todas ellas remunerativas para el mando. La tomiza, la pleita, los serones y las alpargatas ocupaban cerca de 150 hombres y producían al comandante una ganancia de unos 80.000 francos al mes. La de los adobes, 80 hombres, era menos productiva, pero acaparaba el mercado de los contornos. El comandante surtía de piedra todos los contratistas con las canteras que se abrieron en la misma puerta del campo. Una tanería permitía las más halagüeñas esperanzas, para el mando, cuando salía. Además, las columnas volantes. El comandante alquilaba los hombres a razón de 20 francos diarios a quien se los quisiera pedir. Así se hicieron trabajos de mejora en el poblado, se construyó en el centro de Djelfa una sala de fiestas. Así se decoraron el ayuntamiento y los cuarteles. Los trabajadores recibíamos por todo pago de nuestro trabajo, 100 gramos de pan. No ya esclavitud, sino cautiverio. Nada nuevo para aquellas tierras donde tantos españoles han padecido bajo el látigo moro que, por lo menos, tenían el valor de irlos a apresar en las costas españolas o en lucha por los mares. Ojalá hubiese sido esclavitud, porque en aquellas zonas todavía hay esclavos y nosotros tras las alambradas envidiábamos su suerte al verlos ir y venir.

Por el pueblo, nadie saluda al comandante. Tiene que recluirse en su habitación. Los moros más pobres, los judíos, nos tienden pan al pasar por el pueblo, si los trabajos a efectuar lo requieren. A poco, llegó la orden terminante de que se rodeara la conducción para evitar esas dádivas. Un control muy severo se estableció a la entrada y salida del campo para que los trabajadores no pudieran introducir nada. Dicho sea de paso, sirvió de muy poco. La inventiva de los españoles podía con todos los registros y nos permitía

pequeñas fiestas a que luego me referiré.

En vista de ello el mando decidió abrir una cantina. En ella se vendían dátiles. Dátiles podridos, que suelen ser la alimentación de los camellos. Lavábamos aquellos dátiles agusanados... Llegó a Djeifa una partida de aceite y la trajeron en barriles que habían contenido petróleo ¡con qué fruición caímos sobre aquello, si no para comer nos sirvió para fabricar mariposas y velones, y, desde entonces, por la noche, tuvimos una gota de luz.

Mil hombres bajo la tralla del comandante, del ayudante Gravelle, del sargento Ahmed. Y por cualquier infracción al Cafarelli: por entrar un pan, por comer los residuos de la basura, por mear en las alambradas. Los muertos de hambre se lanzaban los lunes por la mañana a la fosa donde carcavinaban los huesos de los camellos y allí los rofan, pero desgraciados de ellos si lo veía un guardia. Quince días de mazmorra. Muchos no volvieron. Por la noche en las mazmorras de Cafarelli entraba el ayudante borracho para buscar la revancha de las palizas que en su casa le pegaba su mujer. Para el comandante era más cómodo, se los hacía llevar a su despacho.

¿Cuántos meses hace que han desembarcado los norteamericanos y los ingleses en Argelia? ¿2, 3, 4, 5, 6? ¿O están allí desde siempre? A mí me da vueltas la cabeza. Han llegado, están allí. ¡Y los nuestros siguen en los campos! Hay que haber vivido la tremenda esperanza que reinaba en los campos de África, hay que haber sido forzado, para representarse lo que puede suponer la ilusión, el entusiasmo, la fe con las cuales seguíamos las ofensivas inglesas a través de Libia. Las apuestas, los enfados, las riñas entre optimistas y pesimistas acerca del tiempo que tardarían en asomar los tanques ingleses por las dunas de las altas planicies del Atlas. Lo que ninguno se atrevió a predecir, por muy pesimista que fuera, y si alguno lo hubiese sido le hubieran lapidado, lo que ninguno se atrevió a pensar, a suponer es que a los cuatro meses de estar los americanos en Argel los nuestros siguieran en los campos. Cuando yo, a las tres semanas del desembarco presentaba mis dudas a un

norteamericano, éste se contestó, muy indignado:

-¡Usted, no conoce a los norteamericanos! Entonces ¿para qué haríamos la guerra?

Dícese que el problema es muy complejo. Yo no lo entiendo. ¡Tan fácil como es abrir una puerta!

No nos engañemos con la política de la administración Giraud, que se niega a reconocer las libertades tradicionales de la República francesa. No va encaminada como lo pueden hacer suponer las declaraciones de sus portavoces a atraerse la colaboración de los árabes. Para el árabe tanto monta Giraud como De Gaulle, Laval, ya que ninguno le promete la independencia. No nos engañemos, para los árabes todos son amos y no se los va atraer el general Giraud con unas leyes que, por otra parte estoy absolutamente seguro que no se cumplen, y que todos saben llamadas a desaparecer. ¡No nos engañemos, no! El general Giraud se empeña en no derogar las leyes de Vichy, se empeña en guardar a los españoles prisioneros, a los de las Brigadas Internacionales exclusivamente para seguir teniendo obreros gratis, posibles soldados que no huyan ante los tanques de Rommel y, sobre todo y ante todo, por espíritu reaccionario y miedo a la revolución democrática contenida en la Carta del Atlántico.

Yo no sé si ustedes saben de que México es aliado de los Estados Unidos y de Inglaterra, que tienen los mismos fines de guerra, que colaboran para ganarla. Y digo esto porque la política de los Estados Unidos en Europa es exactamente la contraria de la que ha venido siguiendo allí el gobierno de México por medio de sus dignísimos representantes en Francia y que hoy se encuentran detenidos allí. Fuera de sus fronteras México ha afrontado verdaderos peligros para salvaguardar en lo posible la vida de los republicanos españoles. Sólo México ha mantenido enhiesta durante estos años de ignominia la bandera de la libertad. (Os pido un aplauso cerrado por don Gilberto Bosques y don Ecmundo González Roa.) México es el único país que ha practicado fuera

de sus fronteras la misma política de libertad de que dignosamente goza en su interior. Hay más, oficialmente los españoles, en Francia y sus posesiones, estábamos bajo la protección del gobierno de México. ¿En que este compromiso ha caducado? Y si así sucede ¿qué es si no una mofa si proceder de la administración de Africa del Norte ¿Es que nosotros, con la colaboración de numerosos mejicanos, no hemos defendido la democracia, la libre expresión de la voluntad del pueblo? Bien está, porque así lo pida la situación militar, que las democracias le hagan carantoñas a Franco, lo intolerable es que dichas zalemas las tengan que pagar una vez más la sangre del pueblo español, e_n la carne de los internados del Norte de Africa. Hay más: todos ustedes han leído en la prensa el caso de este español que cruzó el río Bravo sin la documentación en regla... En vez de devolverlo a México o, a lo sumo, internarlo, la administración norteamericana la entregó a Franco. Tengo que reconocer que Vichy no llegó nunca a tanto.

Otro sí, en los mismos periódicos se viene insatiando estos días, otra vez, acerca del castigo de los culpables de la guerra. ¿Es que los responsables de los campos de concentración no van a ser castigados? Y sin embargo estoy convencido de que en Djelfa sigue mandando el comandante Caboche lo mismo que en Marruecos, Nogués, y, en Argelia, Peyrouton, a quien tanto lo de bemos.

En estas condiciones ¿cuál es el espíritu de nuestros compatriotas? Entre tantos sufrimientos y privaciones ¿están abatidos, deshechos, pidiendo clemencia? Los muchos españoles que aquí me oyen saben que no es así. Se nos dijo resistir y hemos cambiado un poco la palabra, en los campos ya no se resiste, se aguanta. Reconozco que aguantar los campos con los norteamericanos en sus puertas es más difícil que cuando estaba_n los esbirros de Vichy. Pero estoy seguro de que aguantan. Firmes. Con fiestas, porque aun en los días más negros, del menos comer, del mayor frío o calor, no ha faltado nunca entre nosotros el espíritu de victoria, el alegre espíritu de victoria. Por las no-

enes en cada tienda de campaña habian cantos, habia lo que no hay en Mexico teatro. Yo he hecho teatro en las tiendas de campaña con una manta tendida como toldón y veinte hombres hacinados a mi alrededor, y cuando acabábamos de una pasabamos a otra, procurando huir de las rondas, risas de circunstancias, cantos regionales, recitaciones de poesias, Recuerdos perennes de España. An-sia de volver, pero tambien, viva leccion, negarse a volver vencidos. Como dije en una de esas poesias escritas entonces para ser recitadas entre alambradas, con un vigia avisador.

Realidad del sueño. Un rincón de la prefectura, un pilar cuadrado, un mostrador que frente al mismo se dobla en ángulo recto. Tras él algunos estantes que llegan hasta el techo. Y entre ellos unas mesas submergidas de egajos. Frente a mí una pila de "Después" "Desde mi lugar -estoy libre- quiero mirar lo escrito en la primera carpeta. No puedo, pero, con cuidado, -entidad, para que no me vean, levanto la primera carpeta -amarillenta- para ver si puedo alcanzar a leer algo en la segunda, de tapas azules desvaídas. Los agentes pasan, van y vienen y empiezo hablar con el inspector. Es más alto -que yo, no mucho, sin afeitarse -eso no lo recuerdo muy bien, así lo quisiera- lleva un bigotillo sucio, lleva sombrero.

-Ya se habrán convencido ustedes (hablo mexicano) de que no soy comunista...

El hombre me mira, mira mi sonrisa

-¿Como se llama?

-Max Aub

-¿Qué?

Está asombrado. Ríe.

-¿Max Aub y...

Aquí el nombre de la carpeta, el nombre que no he podido leer. Y, de pronto el apellido que tanto me ha costado forjar ¿Donadieu? No. ¿Cuál? No sé. El apellido del comunista que me acusan de tener escondido en casa.

-¿Qué sabes de Donadieu?

-¿Yo? Nada.

-¿No lo tienes escondido en casa?

-No.

Me mira con ironía, con desprecio, como diciéndome

-Pobre imbécil. ¡Como si nosotros no estuviésemos al cabo de la cola! Con que nos quieres engañar...

Entro en la celda, incomunicado, ahí entra-ya- la idea de escribir. Ya no soy yo, siendo yo, sino mi personaje, que soy yo.

He decidido confesar lo que quieran, con tal de que no me peguen.

##

Ya estoy, del todo, en el cuento o en la novela (hay una ligera duda: escribirlo como cosa aparte o meterlo en la novela de París, o en las Memorias) mi protagonista -yo, que no soy yo, sino el yo de la novela- entra en un cuarto desnudo y sucio dispuesto a confesar lo que sea. Pero, ya sentado en el único taburete, de pronto, lo niego todo: a ver lo que soy capaz de resistir físicamente. Ya no me importa más que la verdad.

-¿Conoces a Dvnadién? (Ese no es el nombre, pero no lo recuerdo)

-Que

De pronto, La Vernet, los comunistas embarcan para México y me dejan solo, con ^{licencia}, que los franceses retienen. Se van Rancoño y Manteoón. Yo me quedo: me han borrado de la lista los del Sere.

¿Quién? Estoy de nuevo en Francia, con un cargo importante -creo - que mexicano- voy a la Prefectura: exijo que me enseñen mi expediente. Despierto.

La guerra es lo mejor

-Os lo digo yo, que lo sé. Que lo sé como se saben de verdad las cosas por experiencia. Rebaña el hombre a su verdadero nivel, para que no se haga ilusiones. Pero no ilusiones de esas basadas en la imaginación, al alcance de cualquier tonto, no, ilusiones de verdad, de los asentados en lo real, ilusiones que se tocan, que se ven, de las que se puede vivir! Eso que se ha deseado tanto tiempo, a veces cinco, diez, veinte, treinta años: un jardín, una casa, una alfombra, una colección de monedas merovingias, una muñeca, cambiar de sitio el cuarto de baño, la mañana libre, un marido, una nueva especie de hexoña, unos cubiertos de plata, un mantón de Manila, un cuadro de Sorolla, una cafetera expresa, una lancha, corbatas inglesas, las obras completas de Voltaire en la edición de Bruselas, una escopeta de cinco tiros, un viaje alrededor del Mediterráneo, un hijo, una criada, cobrar el cupón, establecerse en el local de Pedrito, el Gojo, sin pagarle demasiado traspaso, irse a vivir al pueblo. Todo eso hecho, de verdad, de carne, hueso y tiempo.

Yo había aprendido, nadie me iba a contar nada. Mi padre es alemán; bueno, era, que se vino a vivir a París hace bastante más de cincuenta años, y se casó, por buena casualidad con la que vino a ser mi madre. Fueron felices, me tuvieron a mí -y a Luis, a Federico, a Carlos, a Norma, a Miguel y al Pulgarcito. Mi padre es relojero, toda su ilusión era establecerse en Millancourt, a cien metros de donde vivíamos. Y lo consiguió, allá por 1910.

Mi madre es española, de Alcira, de la provincia de Valencia. Vino a París muy jovencita, con su padre -mi abuelo, que era viudo y amigo de mi tío - empleado en una casa exportadora de naranjas. A mi padre nunca le preocupó demorarse en la nacionalidad, ni se sentía muy alemán, xa-

lido muy joven de su Nuremberg natal. Vivía feliz y había realizado su ilusión: tenía su tiendita, componía relojes, tenía buena clientela. Vivíamos a gusto. Ibamos creciendo, hablábamos todos francés. Mi madre no acabó nunca de aprenderlo del todo. Entonces nació la segunda gran ilusión: ir a pasar un verano a Alcira, con la familia de mi madre -mi abuelo había muerto al nacer Carlos. Mi padre ahorró, mi madre ahorró, y al acabar los cursos, en junio de 1914, nos fuimos todos a España. Mi padre dejó un operario al frente de la relojería; los meses de verano eran los más flojos. Estalló la guerra. Entonces le recordamos a mi padre donde había nacido -no que era alemán, que eso casi lo había olvidado, y se creía francés. Se incautaron de la tienda, de la casa; y lo vendieron todo en pública subasta.

Mi padre, que tenía por entonces cuarenta años, hubiese debido ir a Alemania, pasando por Italia, alistarse en el ejército y luchar contra Francia, el país donde había vivido, y que consideraba como propio; pero no quiso. Yo no entro nunca a juzgar lo de los demás, y menos a mis mayores. Nos quedamos en España. Nos gustaba mucho. Algún día tengo que contaros el viaje. Barcelona nos había complacido sobremanera, los dos días que estuvimos allí de paso. Mi padre nos dejó en el pueblo, donde nos hartábamos de comer y de no hacer nada y se fué a Barcelona y empezó a trabajar. Un tío de mi madre le prestó unos miles de pesetas, y con su buen trabajo y con su honradez, mi padre fue saliendo adelante. Al año ya vivíamos todos en gracia, que es un barrio de Barcelona. Para que no volviese a suceder lo que le pasó, tan pronto como pudo mi padre se nacionalizó español. Y todos fuimos españoles. Luis y Federico se dedicaron a relojeros, empleándose primero en el almacén de un relojero, luego, cuando las cosas fueron mejor ayudaron a mi padre. Federico se casó a los veinte años, y puso una tiendecita por su cuenta, cerca del puerto. A Carlos le dio por querer ser torero, pero no tuvo mucho éxito y se quedó de mayoral en una ganadería, en Salamanca. Norma estudió para maestra, Miguel para médico, y el Pulgarcito iba para lo mismo cuando

cogió unas fiebras y se murió.

-¿Y tú?

-Yo no servía para gran cosa, pero me toqué la lotería, veinte mil duros, y puse una librería a dos pasos de la relojería de mi padre. Al fin y al cabo era mi ilusión. A mí siempre me gustó leer, sobre todo folletines. He leído cientos. Todo Pérez Escrich, todo Ortega y Frías, todo Dumas, todo Ponson du Terrail -que es el mejor- y Suá, y Fernández y González, y Luis de Val. Tenía amigos y una tertulia a la caída de la tarde. Los domingos por la mañana ponía mi puesto en el Paseo. Iba haciendo mis ahorritos y ya empezaba a ilusionarme con comprar un terrenito en Valcarlos para plantar unas flores y hacer experimentos: unos injertos que traigo en la cabeza. Pero vino la guerra. No es que yo fuera anarquista, pero, en fin, me simpatizaban. Y me emplearon, aquí y allá. No soy ningún héroe y además con esa joroba, ¿que iba hacer? Me pasó tres años sellando vales. Perdimos y lo perdí todo. Se incautaron de mi tienda y de la de mi padre. Él murió al cruzar la frontera... de Francia. Es curioso a él se lo quitaron todo por algo más, y se quedó en la calle; a mí por republicano.

-Pero a ti no te dejaron en la calle.

-No, primero en Barcarés, y luego aquí. Bien vistas las cosas la guerra es una gran cosa...

ENTRENES DE DJELFA

Interior del barracón de mando del campo de concentrac'ón de Djelfa. Verano de 1942.

López, jefe del campo y Pérez, barriendo.

López

Date prisa.

Pérez

Bueno hombre, bueno. Mucho se te han subido los humos a la cabeza desde que te hicieron jefe.

López

¡Pocas bromas!

Pérez

Dirás que no es cierto.

López

No digo nada. Pero si nombran a Cambra ¿dónde estarías ahora? Haciendo clics vos con las pías de las alambradas sin otra herramienta que dos dedos.

Pérez

Si no es por los votos de los de la CMT tú estarías a estas horas en los calabozos.

López

Me río de tus amenazas.

Pérez

No son amenazas.

López

¿Qué, entonces? ¿Qué quieres?

Pérez

Permiso para los Martínez.

López

¿Si salieran anteanoche!

Pérez

Tú verás lo que haces. Pero te advierto que Caños y los Carreteros te la están preparando. Y sin nosotros ¿quién te defenderá?

López

El comandante.

Pérez

¡Pfata!

López

Claro que me ffo. Acabo de hablar con él.

Pérez

¿Y se ha ratificado la confianza?

López

En absoluto.

Pérez

Acuérdate de como cayó Rodríguez.

(Entra Jaime)

Jaime

¿Se puede?

López

¿Qué quieres?

Jaime

Faltan 24 pares de alpargatas.

López

¡Puñeta! ¡Puñeta! ¡Puñeta! ¿otra vez? ¿Quién? ¡paracoles! ¿Quién?

Jaime, irónicamente.

¿Le preguntas tú?

López

Yo le pregunto: ¿Qué pasa?

Jaime

Como pasar nada. Ya lo sabes; faltan 24 paras. Y nada más. (Sale)

López, a Pérez

¿Qué te parece?

Pérez

Que éste se está poniendo muy tonto.

López

¿Quién le podría sustituir?

Pérez

Yo.

López

¿Para que en vez de 24 faltaran 48 paras?

Pérez

Y a ti ¿qué te importa? ¿No has robado toda tu vida? ¿Que sentido tiene eso del robo? ¿A quién robamos? ¿Al comandante? ¿Qué en vez de cincuenta mil francos este mes ganará cuarenta y nueve mil quinientos? ¿Eh? Si el ladrón que roba un ladrón tiene cien años de perdón ¿cómo no alcanzaremos nosotros al robar a un asesino?

Entra Ahmed, sargento moro.

Ahmed

¿Quién es asesino?

López

Según vosotros todos somos asesinos.

Ahmed, rie, descubriendo sus dientes.

14

No, todos no. Los españoles buena gente. Los judíos malos, muy malos.

López

Ahora esbaréis contentos con Petain.

Ahmed

Mucho. Todos los judfes ¡push! (se fija en la habitación) ¡Listo! Ya sa-
lió del fuerte el comandante. Buscar a señora para enseñarle mando y co-
cina. ¿Todo muy limpio?

López

Todo liato, mi sargento.

Ahmed

Si no... (le amenaza con un bastón, que empuña)

López

¿Hace mucho que eres soldado francés?

Ahmed

Veinte años.

López

¿Hiciste la guerra?

Ahmed

Esta no. El 14. Mucha guerra.

López

¿Tú, contento con la guerra?

Ahmed

No es mala. Mucho de comer. Muchas mujeres. A las mujeres de los oficia-
les franceses gustarle mucho los moros.

Pérez

¿Es guapa la mujer de...?

Ahmed

No verla todavía. Llegar anoche, irse a casa enseguida.

Pérez

¿Le gustó?

Ahmed

Comandante decir ayudante esta mañana que gustarí mucho, mucho. Muy bonita.

Pérez

Por lo que le ha costado.

Ahmed, riendo

Buen trabajo de internados.

Pérez

Y barato.

Ahmed

¿Qué más queréis? ¡Trabajar para comandante! Todos vosotros malos. Ahora pagar.

Pérez, bajo

Algún día se cambiarán las tornas.

Ahmed

¿Qué dices?

Pérez

Nada. Que tienes razón.

López, a Ahmed

Faltan 24 pares de alpargatas.

Ahmed, enfurecido de pronto

¿Qué dices? ¿24 pares? ¡Ladrones! ¡Ladrones! Ahora verás yo mandar 24 al calabozo. (Sale disparado)

Pérez

¿Qué necesidad tenías de...?

López

Para que los cuente luego y me cueste el puesto. No, gracias.

Pérez

Les va surrar la badana en serio esta noche, y luego el comandante.

López

Ocúpate de lo que te importa. ¿Quién es aquí el jefe?

Pérez

Podías haberlo orientado, hombre...

López

¿Para qué? Jaime tendrá que hacerlo.

Pérez

Eres más listo de lo que pareces.

Entra el Comandante

Comandante

¿Qué hacéis aquí?

López

A sus órdenes, mi comandante.

(El comandante inspecciona el barracón, vuelve a la puerta)

Comandante

Pasa.

(Entra Juana, su mujer. El comandante con un gesto despectivo con la fusta, hace salir a López y Pérez).

Comandante, a su mujer

Este, este es el puesto de mando.

OBRAS CITADAS

- Abellán, J. L., ed. (1976). *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus.
- Agamben, G. (1998). *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Alborg, J.L. (1962). *Hora Actual de la Novela Española*. Madrid: Taurus: Vol. II . 75-136.
- Alted-Vigil, A. (1988). "El testimonio oral como fuente histórica." *Perspectiva contemporánea. España siglo XX*. 1 (1): 155-162.
- Álvarez, S. (1996). *Historia política y militar de las Brigadas Internacionales. Testimonios y documentos*. Madrid, Compañía literaria.
- Amar Sánchez, A. M. (1990). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*. Rosario: Viterbo.
- Aub, M. (s.f.¹)• "La guerra es lo peor." *Archivo de Max Aub*. 2 Ensayos literarios (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 64-66.
- _____ (s.f.²) "Realidad del sueño." *Archivo de Max Aub*. 2 Ensayos literarios (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 48-49.
- _____ (s.f.³) "Dos cosas forman la grandeza del escritor..." *Archivo de Max Aub*. 23-2 Miscelánea (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 210.
- _____ (s.f.⁴) "Unos veinte niños españoles..." *Archivo de Max Aub*. 8 Artículos (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 44.
- _____ (s.f.⁵) "Carta a Picasso deseándole la muerte y otras anotaciones." *Archivo de Max Aub*. 35 Prosas (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 30.
- _____ (s.f.⁶) "Entremés en Djelfa." *Archivo de Max Aub*. 29 Novelas (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 1-5 (manuscrito); 12-17 (mecanografiado).
- _____ (1939). "Diarios Mecanografiados". *AMA*³¹⁸. Segorbe: Fundación Max Aub.
- _____ (1941). "Diarios Mecanografiados". *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.

• Empleamos las siglas "s.f." (traducción del n.d. [no date] del *MLA*) para identificar aquellos textos sin fechar.

- _____ (1942a). “Poética para Djelfa.” *Archivo de Max Aub*. 24.4 Miscelánea vieja (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 135.
- _____ (1942b). “Asamblea contra el terror nazifascista. Intervención del C. Max Aub, escritor recién llegado de los campos de concentración en Djelfa y Argelia, en la sesión del 15 de octubre de 1942, por la mañana.” *Archivo de Max Aub*. 34 Prosas (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 585-587.
- _____ (1942c). “Campo de Djelfa, Argelia.” *Archivo de Max Aub*. 34 Prosas (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 468-485, 541-547.
- _____ (1943a). “¡Yo no invento nada! (manuscrito).” *AMA*, Caja 25. Segorbe: Fundación Max Aub.
- _____ (1943b). “¡Yo no invento nada! I.” *Revista “Todo.”* n° 498 (25 de marzo).
- _____ (1943c). “¡Yo no invento nada! II.” *Revista “Todo.”* n° 499 (1 de abril).
- _____ (1943d). “¡Yo no invento nada! III.” *Revista “Todo.”* n° 500 (8 de abril).
- _____ (1943e). *Campo Cerrado*. México. Tezontle.
- _____ (1943f). “Situación de los refugiados que están en África.” *Archivo de Max Aub* 6 (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 35-47.
- _____ (1943g). “En un acto en contra del terror Nazifascista. Marzo 1943.” *Archivo de Max Aub*. 34 Prosas (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 71-76.
- _____ (1944a). *Morir por Cerrar los Ojos*. México: Tezontle.
- _____ (1944b). *No son cuentos*. México: Tezontle. (La segunda serie de *No son cuentos* aparece en *Sala de Espera* entre 1948 y 1950 en los números 2 y 30. México: Gráficos Guanajuato).
- _____ (1944c). *La vida conyugal*. México: Ediciones Letras de México.
- _____ (1945). *Discurso sobre la novela española contemporánea*. México: El Colegio de México.
- _____ (1946). *El Rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*. México: Tezontle.
- _____ (1948a). “Una historia cualquiera.” *Sala de Espera*. I (2): 10-16.

- _____ (1948b). "Otro." *Sala de Espera*. I (7): 11-16.
- _____ (1950). "Manuscrito Cuervo." *Sala de Espera*. III (24-27): 1-16.
- _____ (1953). "Historia de una generación." *Archivo de Max Aub*. 7 Artículos (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 6-10.
- _____ (1954). *Algunas Prosas*. México: Los Presentes.
- _____ (1955a). *Ciertos Cuentos*. México: Antigua Librería de Robredo.
- _____ (1955b). *Cuentos Ciertos*. México: Antigua Librería de Robredo.
- _____ (1961). "El cementerio de Djelfa". *AMA*. Caja 7-16. Segorbe: Fundación Max Aub.
- _____ (1965a). *Campo francés*. París: Ruedo Ibérico.
- _____ (1965b). *Las vueltas*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1966). *Manual de Historia de la Literatura Española*. México: Pormaca. II vols.
- _____ (1967a). *Hablo como hombre*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1967b). "Morir por cerrar los ojos y Campo francés". *Archivo de Max Aub*. 7 Artículos (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México): 258-260.
- _____ [1969] Entrevista a Max Aub, realizada por Paco I. Taibo en Madrid. Archivo de la Palabra. INAH. México. PHO/10/77.
- _____ (1969). *Enero en Cuba*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1970a). *Diario de Djelfa*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1970b). *Novelas Escogidas*. México: Aguilar.
- _____ (1973). *Deseada / Espejo de Avaricia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ (1978). *Campo abierto*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1979). *Campo del moro*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1981). *Campo de los almendros*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- _____ (1986). *Campo de sangre*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1993). *Fábula Verde*. Paterna (Valencia): Archivo-Biblioteca Max Aub.
- _____ (1994). *Enero sin Nombre. Los Relatos Completos del Laberinto Mágico*. Barcelona: Editorial Alba.
- _____ (1995). *La Gallina Ciega. Diario Español*. Barcelona: Alba Editorial.
- _____ (1996). *Geografía y Prehistoria 1928*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- _____ (1998a). *San Juan*. Valencia: Pre-Textos.

- _____ (1998b). *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba Editorial.
- _____ (1999a). *Manuscrito Cuervo*. Segorbe: Fundación Max Aub-Universidad de Alcalá de Henares.
- _____ (1999b). *Josep Torres Campalans*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Aznar Soler, M. (1998). "Los Diarios de Max Aub". *Diarios (1939-1972)*. M. Aub. Barcelona: Alba Editorial.
- Barnet, M. (1986). "La novela testimonio. Socio-literatura". *Testimonio y literatura*. R. Jara y H. Vidal, eds. Minneapolis: Institute for the study of ideologies and Literature.
- Barthes, R. (1982). "Introducción al análisis estructural de los relatos". *Análisis estructural del relato*. V.V.A.A. México: Ed. Premiá.
- Bartolí, J. y Molíns i Fàbrega (1944). *Campos de concentración 1939-194...* Editorial Ibérica: México.
- Benedetti, M. (1994). "El desexilio". *Articulario Desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el sur*. Madrid: Ediciones El País / Aguilar.
- Benveniste (1971). "Estructura de las relaciones de persona en el verbo". *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI. 161-171, 241-142.
- Borrás, A. (1975). "Compromiso e Indiferencia". *El teatro del exilio de Max Aub*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Brecht, B. (1984). *El compromiso en Literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Bruss, Elizabeth W. (1976) *Autobiographical acts : the changing situation of a literary genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caja 1-28. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 2-0. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 4-5. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 4-8. "Prólogo de *El Laberinto Mágico*." Octubre, 1970. *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 4-9. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
[Poemas escritos en Djelfa]
- Caja 4-10. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
[Poemas escritos en Djelfa]
- Caja 6-1. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 6-9. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.

- Caja 6-15. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 6-19. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 7-1. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 7-2. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 7-5. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 7-16. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 7-18. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 9-1. *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 12-3. “¿Qué pasó? (Novela)” *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 13-19. “Apéndice. Entrevista personal con Max Aub en la ciudad de México, días 22 y 23 de agosto de 1968.” *Fondos de la Diputación de Valencia*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 22-7. “Prólogo del Laberinto Mágico” / “El Laberinto Mágico”. *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 23-1. “Historias de Mala Muerte”. *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 30-3. “Hablo como hombre II”. *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 30-17. “Cuerpos presentes.” *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caja 35-14. “Entrevista a Max Aub por Juan Cerrero.” *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Caudet, F. (1995). “Dialogizar el exilio”. *Las literaturas exiliadas en 1939*. M. Aznar, ed. Barcelona: Sinaia 1 (Cop d’Idees y GEXEL).
- Cohen, M.-L., Diane Kolnikoff, et al. (1984). “Les camps en Provence: Exil, internement, Deportation 1933-1942”. *Ex. Aix-en-Provence : Editions Alinéa et L.L.C.G.*
- Cohen, M.-L., Eric Malo et al., ed. (1994). *Les camps du sud-ouest de la France (1939-1944): exclusion, internement et déportation*. Toulouse: Editions Privat.
- Corrales Egea, J. (1973). “Max Aub, en el recuerdo.” *Ínsula*. Núms. 320-321 (julio-agosto): 1,14.
- Cru, J. N. (1976). *War Books. A Study in historical criticism*. San Diego: San Diego State University Press.
- Crubellier, M. (1991). *Mémoire des Français : recherches d'histoire culturelle*. Paris: Kronos.
- Cuesta, J. (1996). “De la memoria a la historia”. *Entre el pasado y el presente:*

- historia y memoria*. A. Alted-Vigil, coord. Madrid: UNED.
- Des Pres, T. (1988). "Holocaust Laughter?". *Writing and the Holocaust*. B. Lang, ed. New York: Holmes & Meier. Part III Fiction as truth. 216-233.
- Eaglestone, R. (2000). "From behind the bars of Quotation Marks: Emmanuel Levinas's (Non)-Representation of the Holocaust". *The Holocaust and the text: speaking the unspeakable*. A. Leak y G. Paizis, eds. New York: St. Martin's Press. 97-108.
- Edelman, M. y H. Krall (1983). *Mémoires du ghetto de Varsovie*. Paris: Scribe.
- Embeita, M. "Conversaciones con Max Aub." Caja 35-15. *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Fernández, D. (1998). "Max Aub y Francia: ciega, sorda, muda." *Cultura y Literatura del exilio republicano español en Francia en 1939 en Francia*. M. Aznar Soler y A. Alted-Vigil, eds. Salamanca: AEMIC-GEXEL. 81-94.
- Ferraroti, F. (1991). *La historia y lo cotidiano*. Barcelona: Península.
- Frei, Bruno (1961). *Die Manner von Vernet; ein Tatsachenbericht*. Berlín: Deutscher Mititarverlag.
- Fowler, Roger (1986). *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Fredj, J. (1996). *L'internement des juifs sous Vichy*. Paris: Centre de documentation juive contemporaine.
- Galtung, Johan (1996). "Cultural Violence". *Peace by Peaceful Means*. Sage: London. 196-210.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Giner de los Ríos, B. (1996). "Max Aub: Tipógrafo y editor. Una visión parcial". *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*. C. Alonso, ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. 55-67.
- González Sanchís, Miguel Ángel (1998). "Epílogo biobibliográfico". *San Juan. Max Aub*. Valencia: Pre-Textos. 229-258
- Gordon, R., S.C. (2000). "Holocaust Writing in Context: Italy 1945-47". *The Holocaust and the text: speaking the unspeakable*. A. Leak y G. Paizis. New York: St. Martin's Press. 32-50.
- Goytisolo, J. (1993). *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie*. Madrid: El País/Aguilar.
- Guereña, J. L. (1998). "Exilio y andadura creativa: mi experiencia en las letras españolas y francesas". *El exilio literario español de 1939*. M. Aznar Soler,

- ed. Barcelona: GEXEL-Cop d'idees. 637-645.
- Grynberg, A. (1999). *Les camps de la honte: les internés juifs des camps français (1939-1944)*. Paris: La Découverte.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica (Grijalbo).
- Haft, C. (1973). *The Theme of the Nazi Concentration Camps in French Literature*. Paris: Mouton&Co.
- Halbwachs, M. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. New York : Arno Press.
- Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to functional grammar*. London : Arnold.
- Hartman, G. H. (1994). "Introduction: Darkness Visible". *Holocaust remembrance: the shapes of memory*. Oxford: Blackwell.
- Hermans, Ward (1940). *Le Vernet-d'Ariège; van het Belgisch Parlement naar het Fransch Concentratiekamp*. Turnhout: Uitgeverij "De Klok".
- Holquist, M., ed. (1996). *The Dialogic imagination. Four essays by M.M.Bakhtin*. Texas: University of Texas Press.
- Howe, I. (1988). "Writing and the Holocaust". *Writing and the Holocaust*. B. Lang, ed. New York: Holmes & Meier. Part III Fiction as truth. 175-199.
- Isasi Angulo, A. C. (1973). "El teatro de Max Aub (entrevista con el autor)." *Ínsula*. Núms. 320-321: 4.
- _____ (1974). *Diálogos del teatro español de la posguerra*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Jofresa, S. (1999). "Estudio introductorio: La herencia de un exilio". *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. A. Muñiz-Huberman. Barcelona: Associació d'Idees-GEXEL/UNAM.
- Joutard, P. (1996). "25 Años de Historia Oral II. La historia oral: balance de un cuarto de siglo de reflexión metodológica y de trabajos." *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. 15 (Poder y conflicto): 155-170.
- Kemp, L. (1977). "Diálogos con Max Aub". *Estreno*. Vol. III. nº2 (otoño): 10-19.
- Koestler, A. (1968). *The Scum of the Earth*. London: Hutchinson.
- Lang, B. (2000). "Holocaust Genres and the Turn to History". *The Holocaust and the text: speaking the unspeakable*. A. Leak y G. Paizis, eds. New York: St. Martin's Press. 17-31.

- Langer, L. (1975). *The Holocaust and the literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- _____ (1988). "Interpreting Survivor Testimony". *Writing and the Holocaust*. B. Lang, ed. New York: Holmes & Meier. Part I The Memory of History. 26-40.
- Lania, L. (1941). *The darkest hour: adventures and escapes*. Trad. Edgar Ansel Mowrer. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Langbein, Hermann (1982). *Die Starkeren. Ein bericht aus Auschwitz und anderen Konzentrationslagern*. Viena: Bund-Verlag.
- Le Goff, J. (1992). *History and memory*. New York: Columbia University Press.
- Leak, A., y G. Paizis, eds. (2000). *The Holocaust and the text: speaking the unspeakable*. New York: St. Martin's Press.
- Legado 11-39. "Correspondencia Max Aub-Rafael Prats Rivelles." *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Legado 14-1. "Correspondencia Max Aub-Ignacio Soldevila." *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Legado 14-39. "Correspondencia Max Aub-Guillermo de Torre." *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Legado 14-47. "Correspondencia Max Aub-Manuel Tuñón de Lara": *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Legado 2-36. "Correspondencia Max Aub-Roy Temple House". *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Legado 2-6. "Correspondencia Max Aub-Barbena." *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Legado 3-17. "Correspondencia Max Aub-Antonio Caamaño." *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Legado 9-43. "Correspondencia Max Aub-Medina Echevarría." *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Legado 9-45. "Correspondencia Max Aub-Luisa y Alfredo Mendizábal." *AMA*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Levi, P. (1958). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnick.
- López Molina, L. (1970). "Notas sobre Max Aub." *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Tomo XLVI (Volumen II): 199-214.

- Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo*. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de cultura económica.
- _____ (1977). *Materiales sobre el realismo*. Trad. Manuel Sacristán. México: Ediciones Grijalbo.
- Maceiras, Manuel (1997). "Violencia, lenguaje e interpretación". *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*. Gabriel Aranzueque, ed. Madrid: Cuaderno Gris. 353-368.
- Malgat, Gerard (1998). "Max Aub y Francia: un escritor español «sin papeles». Aportación a la biografía del escritor". *Cultura y Literatura del exilio republicano español en Francia en 1939 en Francia*. M. Aznar Soler y A. Alted-Vigil, eds. Salamanca: AEMIC-GEXEL. 143-160.
- Mantecón Navasal, Jose Ignacio (1978). *Entrevista a Jose Ignacio Mantecón Navasal por Marisol Alonso los días 11, 17 y 25 de octubre y 24 de noviembre*. México: Archivo de la Palabra, Instituto Nacional de Historia y Antropología de México (INHA). PHO 10/8.
- Mainer, Jose Carlos (1996) "La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub". *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*. C. Alonso, ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. 69-91.
- Márquez Rodríguez, J.M. y J.J. Gallardo Romero (1999). *Ortiz, General sin Dios ni Amo*. Barcelona: Hacer.
- Marra-López, J. R. (1963). *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Martínez Guzmán, V. (1999). "El silencio como interpelación: paz y conflicto." *Dossiers feministas: El silencio en la comunicación humana*: 107-119.
- _____ (2000). "Saber hacer las paces. Epistemologías de los Estudios para la Paz". *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*. 7(23): 49-96.
- May, G. (1982). *La autobiografía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mermans, Antoon (1941). *De Parachutisten van Orleans. Het verhaal der vlaamsche weggevoerden 1940*. Antwerpen: N.V. Uitgeverij "De Schelde" Boekhandel "Volk en Staat".
- Ministerio della cultura Popolare (1940). *Gli Italiani nei campi di concentramento in Francia. Documenti e Testimonianze*. Roma: Societa Editrice del libro Italiano.

- Moeller, H.-B. (1983). "Introduction: Exile Literature and the Role of Comparative Literary Scholarship". *Latin America and the Literature of Exile. A comparative view of the 20th Century European Refugee Writers in the New World*. H.-B. Moeller, ed. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag: 7-22.
- Monleón, José (1971). *El teatro de Max Aub*. Madrid: Cuadernos Taurus.
- Morro, J. L. (1996). "Max Aub: ¿Un exilio diferente?" *I.C.A.P.* (Instituto de Cultura Alto Palancia). nº3, julio: 67-72.
- _____ (1999). "Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos por Gilberto Bosques". *Congreso El Exilio Cultural de la Guerra Civil (1936-1939). "Sesenta Años Después"*. Salamanca-León, 18-20 de noviembre.
- Nacional, El. "Cuadros Dantescos en los Campos de África". 14 de enero de 1943.
- Naharro-Calderón, J. M. (1995). "¿Y para qué la literatura del exilio en tiempo destituido?" *Las literaturas exiliadas en 1939*. M. Aznar, coord. Barcelona: Sinaia 1 (Cop d'Idees y GEXEL). 63-83.
- _____ (1998). "Max Aub: À la recherche du nom perdu." *Manuscrit Corbeau*. M. Aub. Narbonne: Mare nostrum. 145-193.
- _____ (1999). "Epílogo. De "Cadahalso 34" a Manuscrito Cuervo: el retorno de las alambradas." *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. M. Aub. Segorbe, Alcala de Henares: Fundación Max Aub; Universidad de Alcalá de Henares.
- Nitti, F. F. (1944). *Chevaux 8 Hommes 70*. Toulouse: Editions Chantal.
- Nora, P. (1978). "La vuelta del acontecimiento". *Hacer la Historia*. J. Le Goff y P. Nora, eds. Barcelona: Editorial Laia. Vol. I. 221-239.
- Nora, E. de (1968) *La Novela Española Contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos. Vol. II. 65-77
- Ortega y Gasset, José (1967). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pérez, C. y R. Escrivá (1999). *Guía didáctica de Manuscrito cuervo*. Segorbe: Fundación Max Aub, Biblioteca Max Aub.
- Pérez Bowie, J. A. (1985), "Biografía". *La Calle de Valverde*. Max Aub. Madrid: Cátedra. 13-18.
- _____ (1995). "Ficcionalización versus desrealización en la narrativa de Max Aub". *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*. Rosa Maria Grillo, ed. Salerno: Pubblicazioni dell'Università Degli Studi di

Salerno. 81-96.

- _____ (1996). "Max Aub: los límites de la ficción". *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*. C. Alonso, ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. 367-382.
- _____ (1999a). "Estudio introductorio". *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. M. Aub. Segorbe, Alcala de Henares: Fundación Max Aub; Universidad de Alcalá de Henares. *Biblioteca Max Aub*.
- _____ (1999b). "Max Aub: la escritura en subversión". *Max Aub: Veinticinco años después*. Dolores Fernández e Ignacio Soldevila, eds. Madrid: Editorial Complutense.
- Pérez Minik (1957). *Novelistas Españoles de los Siglos XIX y XX*. Madrid: Guadarrama. 298-302.
- Peyrot, B. (1992). *La memoria valdese fra oralità e scrittura*. Torre Felice: Società di studi valdesi.
- Pipet, L. (2000). *La notion d'indicible dans la littérature des camps de mort*. Paris: Harmattan.
- Poniatowska, E. (1998). *Todo México*. México: Editorial Diana.
- Prats Rivelles, Rafael (1978). *Max Aub*. Madrid: Epesa.
- _____ (1986). "Mi correspondencia con Max Aub". *Batlia*. (Diputación Provincial de Valencia), otoño-invierno: 128-132.
- Quiñones, Javier (1994). "Prólogo". Max Aub. *Enero sin Nombre. Los Relatos Completos del Laberinto Mágico*. Barcelona: Alba Editorial.
- Rafaneau-Boj, M.-C. (1995). *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Regler, G. (1959). *The owl of Minerva*. Trad. Norman Denny. New York: Farrar, Straus & Cudahy.
- Reiter, A. (2000). "The Holocaust as seen through the Eyes of Children". *The Holocaust and the text: speaking the unspeakable*. A. G. P. Leak. New York: St. Martin's Press: 83-96.
- Remak, H. H. H. (1960). "Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis." *Yearbook of Comparative and General Literature*. IX: 1-28.
- Ricoeur, P. (1988). *Time and Narrative*. London: The University of Chicago Press.
- _____ (1995). *Tiempo y Narración*. México: Siglo XXI.

- Rimmon-Kenan, S. (1987). *Narrative Fiction. Contemporary poetics*. New York: Methuen.
- Rivera, Susana (1990). *Última Voz del exilio (el grupo poético hispano-mexicano)*. Madrid: Hiperión.
- Rodríguez Plaza, J. y. A. H. (1993). *Relatos y prosas breves de Max Aub*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rodríguez Richart, J. (1995). "Francia en la vida y en la obra de Max Aub." *Revista de Literatura*. Tomo LVII (nº113, enero-junio): 181-192.
- Roig, M. (1980). *L' hora violeta*. Barcelona: Edicions 62. 2ª ed.
- Rorty, R. (1993). "Human Rights, Rationality and Sentimentality." *On Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures 1993*. Stephen Shute and Susan Hurley, eds. New York: Basic Books, A Division of HarperCollins Pub.
- Rouso, H. (1993). "La mémoire n'est plus ce qu'elle était". *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*. Paris: CNRS Edits: 105-114.
- Sanz Villanueva, S. (1976). "La narrativa del exilio". *El exilio español de 1939*. J. L. Abellán, coord. Madrid: Taurus. IV. Cultura y literatura.
- Sartre, Jean-Paul (1962). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada.
- Seguela, Matthieu (1992). *Pétain-Franco: les secrets d'une alliance*. Paris: A. Michel.
- Soldevila Durante, Ignacio (1968) "El realismo trascendente y otras observaciones acerca de la narrativa española contemporánea (A propósito de Max Aub)". *Papeles de Son Armadans*. nº 150, septiembre: 197-228.
- _____ (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- _____ (1993). "De la literatura deshumanizada a la literatura responsabilizada: un diálogo intertextual entre Aub y Casona". *El Mono-Gráfico*. Vol. 5, 5 de octubre: 54-60.
- _____ (1996) "Max Aub: cara y cruz de una creación literaria". *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*. C. Alonso, ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. 41-54.
- _____ (1998). Carta del 17 de noviembre de 1998 a la doctoranda.
- _____ (1999). *El Compromiso de la Imaginación*. Segorbe:

Fundación Max Aub.

- Soriano, A. (1989). *Éxodos. Historia oral del exilio republicano en Francia. 1939-1945*. Barcelona: Crítica (Grijalbo).
- Stanzel, F.K. (1984). *A Theory of Narrative*. Trad. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steiner, G. (1992). *El Castillo de Barbazul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Stone, L. (1987). "The revival of narrative. Reflections on the New Old History". *The Past and Present Revisited*. Londres: Rotledge&Kegan Paul.
- Sturken, M. (1997). *Tangled Memories*. Berkeley: University of California Press.
- Sueiro, S. (1996). "Modos y modas en la historiografía actual". *Entre el pasado y el presente: historia y memoria*. A. Alted-Vigil, coord. Madrid: UNED.
- Tabori, P. (1972). *Anatomy of exile*. London: Harrap.
- Todorov, T. (1977). *The Poetics of prose*. Oxford: Blackwell.
- _____ (1984). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____ (1987). *Literature and its Theorists. A personal view of Twentieth-Century Criticism*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- _____ (1990). *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1993). *Frente al límite*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- _____ (1995). *The Morals of History*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- _____ (1998). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.
- _____ (2000). *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Varcelona: Paidós.
- Tuñón de Lara, M. (1969). "Introducción al Laberinto Mágico de Max Aub." *AMA*. Manuscritos. Caja 28-54. Segorbe: Fundación Max Aub.
- _____ (1984). "Lectura histórica de Max Aub." *Primer Acto*. 202 (enero-febrero): 67-73
- Ugarte, M. (1989). *Shifting Ground. Spanish Civil War Exile Literature*. Durham and London: Durke University Press.
- _____ (1991). "Testimonios de exilio: desde el campo de concentración a América". J. M. Naharro-Calderón, ed. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* Barcelona: Anthropos. 43-62.

- Universal, El*. "La situación de los presos y refugiados antifascistas". 14 de enero de 1943.
- Vanovermeir, R., et al. (1995). *Le grand livre des témoins*. Paris: Ramsay/Fédération nationales des deportés et internés, résistants et patriotes (France).
- Vilanova, Antonio (1969). *Los olvidados. Los exiliados españoles en la segunda guerra mundial*. París: Ruedo Ibérico.
- Villegas, Juan-Claude (1989), *Plages d'exil. Les camps de refugies espagnols en France-1939. Número especial*.
- Bruno Weil (1941). *Francia a través de las alambradas. La caída de Francia- La vida en los campos de concentración*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Wolf, Friedrich (1942). *Concentration Camp Vernet: two stories*. Moscú: Mezhdunarodnaya Kniga (The International Book).
- _____ (1947). *Lucie und der Angler von Paris*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Young, J. E. (1987). "Interpreting Literary Testimony: A preface to rereading Holocaust diaries and memoirs." *New Literary History*. 18 (2: "Literacy, Popular Culture and the Writing of History"): 385-401.
- _____ (1988). "Holocaust Documentary Fiction: The Novelist as Eyewitness". *Writing and the Holocaust*. B. Lang, ed. New York: Holmes & Meier. Part III Fiction as truth. 200-215.

OBRAS CONSULTADAS

- “Agradecimiento de los intelectuales anti-fascistas a los gobiernos de los generales Lázaro Cárdenas del Río y Manuel Ávila Camacho y al pueblo de México”, *Desdeldiez*. Boletín del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C. México: Noviembre de 1993.
- Aguirre, J. L. (1993). “Breve memoria personal de Max Aub.” *El Mono-gráfico*. Octubre.
- Alegría, F. (1991). "Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica: Darío y Neruda". *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. A. Lara Pozuelo. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- Altares, P. (1997). “El extranjero en su patria.” *El País. Babelia*. Sábado 4 de octubre: 24.
- Alted-Vigil, A. (1986). "La interpretación histórica de las fuentes orales". *La historia contemporánea en la práctica (Textos orales y escritos, mapas, gráficos e imágenes comentados)*. A. M. Egido, F.; Alted, A. y Sepúlveda, I. Madrid: Editorial Ramón Areces. 45-50.
- _____, coord. (1996). *Entre el pasado y el presente: historia y memoria*. Madrid, UNED.
- Alted-Vigil, A., Encarna Nicolás Marín y Roger González Martell (1999). *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética. De la evacuación al retorno (1937-1999)*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero.
- Amar Sánchez, A. M. (1990). “La ficción del testimonio.” *Revista Iberoamericana*. 56 (151): 447-461.
- Anderson Imbert, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Andreu, A. (1989). *Modelos dialógicos en Galdós*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Andújar, M. (1983). *En este siglo de los exodos, el exilio español en 1939*. Palacio de Velazquez del Retiro-Madrid: Ministerio de Cultura. 19-24.
- Aub, M. (1998). *Manuscrit Corbeau*. Narbonne: Mare nostrum.
- Auerbach, E. (195). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aznar Soler, M. y L. M. Scheider. (1979). *II Congreso Internacional de escritores*

- antifascistas (1937). Ponencias, documentos y testimonios.* Barcelona: Laia B.
- Aznar Soler, M. (1979). "Prólogo: La poesía «difícil» de Juan Gil Albert (1936-1939)". *Juan Gil Albert: Mi voz comprometida (1936-1939)*. M. Aznar. Barcelona: Laia. 7-80.
- _____ (1987). *I Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- _____ (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral*. Barcelona: Aula de teatre-Universitat de València.
- _____, ed. (1995). *Las literaturas exiliadas en 1939*. Barcelona: Sinaia 1 (Cop d'Idees y GEXEL).
- _____ (1995). "Max Aub en el laberinto español de 1969". *La Gallina Ciega. Diario Español*. M. Aub. Barcelona: Alba Editorial.
- _____ (1998). *Cultura y Literatura del exilio republicano español en 1939 en Francia: el estado de la cuestión*. Literatura y Cultura del exilio republicano español en Francia en 1939. M. Aznar Soler y A. Alted-Vigil, eds. Salamanca: AEMIC-GEXEL.
- _____ (1999). "Max Aub y las vanguardias teatrales." *Curso de verano: Max Aub y las vanguardias*.
- Bakhtin, M. M. (1986). *Speech Genres and other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Barclay, C. R. (1996). "Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves". *Remembering our past. Studies in autobiographical memory*. D. C. Rubin. New York: Cambridge University Press: 94-125.
- Barthes, R. (1994). "De la historia a la realidad". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra*. Barcelona: Paidós. 161-195.
- Becker, H. S. (1974). "Historias de vida en Sociología". *Las historias de vida en ciencias sociales*. J. Balán. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bédarida, F. (1995). "La violence et la guerre: Guerre civile". *1938-1948, les années de tourmente. De Munich à Prage. Dictionnaire critique*. J.-P. Azéma y. F. Bédarida, eds. Paris: Flammarion. 51-60.
- Bellveser, R. (1999). *Vita Nuova (Antología de escritores valencianos en el fin de*

- siglo*). Valencia: Ajuntament de Valencia.
- Beltrán Almería, L. (1992). *Palabras Transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- Benet Ferrando, V. (1997). "Horror and the grotesque." *Interlitteraria*. 2: 250-266.
- Benjamin, W. (1992). "El narrador". *Iluminaciones*. Madrid: Taurus. IV.
- Bisztray, G. (1978). "V. Subjectivism: Dialectical Realism or Right-Deviation?". *Marxist Models of literary Realism*. New York: Columbia University Press.
- Botella Pastor, V. (1959). *Así cayeron los dados. Novela*. Seine: Imprimerie des Gondoles.
- Brewer, W. F. (1996). "What is recollective memory?". *Remembering our past. Studies in autobiographical memory*. D. C. Rubin, ed. New York: Cambridge University Press. 19-66.
- Brombert, V. (1980). "Opening signals in narrative." *New Literary History*. 11(3): 489-502.
- Buber-Neumann, M. (1997). *Milena*. Barcelona: Tusquets.
- Candel Vila, X. (1993). "Max Aub y la encrucijada poética. La ficción realista en el Diario de Djelfa". *Actas Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*. C. Alonso, ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. 643-652.
- Cañameras, J. (1990). *Conversa amb Bartolí*. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat.
- Carrasco, J. (1980). *La Odisea de los republicanos españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Nova Lletra.
- Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Caudet, F. (1976). *Cultura y exilio. La revista "España Peregrina" (1940)*. Madrid: Fernando Torres-Editor.
- _____ (1999). "Sala de espera: una revista polifónica." *Curso de verano: Max Aub y las vanguardias*. 20-7-99.
- Certeau, M. d. (1988). *The Writing of History*. New York: Columbia UP.
- Cheyette, B. (2000). "Between Repulsion and Attraction: George Steiner's Post-Holocaust Fiction". *The Holocaust and the text: speaking the unspeakable*. Leak y Paizis, eds. New York: St. Martin's Press. 67-82.
- Colmeiro, J. F. (1996). "La novela de la memoria y la ética de la resistencia". *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. C. Gables, ed. Florida: North-South Center Press, University of Miami. 223-

267.

- Cone, M. (1992). *Artists under Vichy. A case of Prejudice and Persecution*. Princeton: Princeton University Press.
- Conte, R. (1970). *Narraciones de la España desterrada*. Barcelona: Edhasa.
- De Gogorza Fletcher, M. (1974). *The Spanish historical novel 1870-1970*. London: Tamesis Books.
- De Jong, P. (1991). "El exilio español en Francia: La visión de Max Aub." *Españoles en Francia 1936-1946. Coloquio Internacional*. Salamanca. 243-247.
- De Marco, V. (1996). "Historia de Jacobo: La imposibilidad de narrar". *Actas Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*. C. Alonso, ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. 559-565.
- Del Hoyo, A. (1968). "Prólogo". *Teatro Completo de Max Aub*. México: Aguilar. 9-32.
- Díaz, J. W. (1983). "Spanish Civil War and exile in the novels of Aub, Ayala and Sender". *Latin America and the Literature of Exile. A comparative view of the 20th Century European Refugee Writers in the New World*. H.-B. Moeller, ed. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag. 207-231.
- Dieguez Porta, J. M. (1993). "Requiem por Max Aub." *Cuaderno de libros*. Número 6 (Diciembre): 1,3.
- Doménech, R. (1973). "Semblanza del último Max Aub." *Ínsula*. Núms. 320-321: 7.
- Domingo, J. (1973). "Guía para el lector español de Max Aub." *Ínsula*. Núms. 320-321: 8.
- Dupláu, C. (1993). "El testimoni i la recuperació de la memòria." *Catalan Review*. VII (2): 137-149.
- _____ (1996). *La voz testimonial de Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos*. Barcelona: Icaria.
- Durán, M. (1973). "Max Aub, entre el humorismo y la ética." *Ínsula*. Núms. 320-321: 5.
- Eisenbürger, G., Ed. (1995). *Lebenswege. 15 Biographien zwischen Europa und Lateinamerika*. Hamburg: Verlag Libertäre Assoziation.
- Eksteins, M. (1989). "Memory". *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. New York: Doubleday Press.

- Epstein, L. (1988). "Writing about the Holocaust". En B. Lang. *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier. Part III Fiction and Truth. 261-270.
- Folguera, P. (1987). "Problemas y perspectivas de la historia oral". *Vida cotidiana en Madrid. Primer tercio del siglo a través de las fuentes orales*. Madrid: Comunidad de Madrid. 25-42.
- Freud, S. (1986). *El Malestar en la Cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fry, V. (1997). *Surrender on Demand*. Colorado: Johnson Publishing Company.
- Fussell, P. (1981). *Persistence and Memory*. London: Oxford University Press.
- García Ponce, J. (1966). "Campo francés de Max Aub. Testimonio y advertencia." *Siempre*. 22-VI-1966 (México): VIII-XIV.
- Gil-Albert, J. (1975). *Memorabilia*. Barcelona: Tusquets.
- Glowinski, M. (1987). "Document as Novel." *New Literary History*. 18 (2: "Literacy, Popular Culture and the Writing of History"): 385-401.
- Goñi, J. (1998). "La firmeza de Max Aub." *El País. Babelia*. 25 de abril.
- Gross, E. A. (1917). *The Short Story*. Chicago: A. C. Mc Clurg & Co.
- Heller, M. (1974). *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*. Lausanne: Editions l'Age d'Home.
- Herzberger, D. K. (1991). "Narrating the Past: History and the novel of memory in Postwar Spain." *PMLA*. 106 (1): 34-45.
- Horkheimer, M. y T. W. A. (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Hardman, A. (2000). "Representations of the Holocaust in Women's testimony". A. Leak y G. Paizis, eds. *The Holocaust and the text: speaking the unspeakable*. New York: St. Martin's Press. 51-66.
- Hartman, G. H., ed. (1994). *Holocaust remembrance: the shapes of memory*. Oxford: Blackwell.
- Jares, X. R. (1996). *Construir a Paz. Cultura para a Paz*. Galicia: Xerais.
- Jost, F. (1974). *Introduction to Comparative Literature*. New York: Pegasus.
- Julliard, J. (1994). *El fascismo que viene*. Madrid: Acento.
- Kearney, R. (1988). *The Wake of imagination. Toward a postmodern culture*. London: Routledge cop.
- Knox, K. (1999). *Refugees in an Age of Genocide*. London: FrankCass.

- Koestler, A. (1975). *La escritura invisible*. Madrid: Alianza / Emece.
- _____. (1984). *Stranger on the Square*. London: Hutchinson.
- Lagny, M. (1999). *Memoria e historia de los campos: los peligros de una confusión*. Valencia: Ediciones de la mirada: 91-104.
- Lang, B. (1990). *Act and Idea in the Nazi Genocide*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- _____, ed. (1991). *Writing and the moral self*. New York: Routledge.
- _____, ed. (1988). *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier.
- Langer, L. (1991). *Holocaust Memories: the ruins of memory*. New Haven: Yale University Press.
- _____. (1995). *Admitting the Holocaust*. New York: Oxford University Press.
- Lara Pozuelo, A., Ed. (1991). *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Hispanica Helvetica.
- Llarch, J. (1978). *Campos de concentración en la España de Franco*. Barcelona: Producciones editoriales.
- Le Goff, J. y. P. N. (1978). *Hacer la Historia*. Barcelona: Editorial Laia.
- Longoria, F. (1977). *El arte narrativo de Max Aub*. Madrid: Playor.
- Lozano Aguilar, A., coord. (1999). *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Valencia: Ediciones de la mirada.
- _____. (1999). "Nuit et Brouillard (1955) De la Historia a la memoria". *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Lozano Aguilar, A., coord. Valencia: Ediciones de la mirada. 69-91.
- Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo*. Mexico, Fondo de cultura económica.
- _____. (1977). *Materiales sobre el realismo*. Mexico, Ediciones Grijalbo.
- Naharro-Calderón, J. M. (1991). "Des-lindes de exilio". *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* J. M. Naharro-Calderón, ed. Barcelona: Anthropos. 11-42.
- _____. (1996). "De Una historia cualquiera a La mala muerte: Max Aub entre las alambradas del olvido canónico". *Actas Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español*. C. Alonso, ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. 173-184.
- _____. (1998). "Por los campos de Francia: entre el frío de las

- alambradas y el calor de la memoria". *Literatura y Cultura del exilio español de 1939 en Francia*. M. Aznar Soler y A. Alted Vigil, eds. Salamanca: AEMIC-GEXEL. 307-325.
- Marchan, J. (1997). "Los diarios inéditos de Max Aub." *Levante-El Mercantil Valenciano*. 2 de enero: 54.
- Marcuse, H. (1972). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Seix Barral.
- Martínez Guzmán, V. (1995). "La filosofía de la paz y el compromiso público de la filosofía". *Teoría de la Paz*. V. Martínez Guzmán. Valencia: Nau Llibres: 73-92.
- _____. (1997). "Educación en valores como adquisición de hábitos". *VIII Jornadas de Consejos Escolares autonómicos y del estado*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Escolar Valencià. 53-67.
- Mayor Zaragoza, F. (1994). *La nueva página*. Barcelona: Ediciones UNESCO.
- Merle d'Aubigné, J., et al. (1970). *God's underground*. St. Louis: Bethany Press.
- Muñiz-Huberman, A. (1999). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: Associació d'Idees-GEXEL/UNAM.
- Otaola (1952). *La librería de Arana: historia y fantasía*. México: Aquelarre.
- Parini, J. (1997). *Benjamin's Crossing*. New York: Henry Holt and Company.
- Paxton, R. O. (1974). *La Francia de Vichy, 1940-1944*. Barcelona: Noguer.
- Peyre, H. (1952). "A Glance at Comparative Literature in America." *Yearbook of Comparative and General Literature*. (I): 1-8.
- Pérez Minik, D. (1973). "Max Aub: El teatro que es y no fue." *Ínsula*. Núms. 320-321: 9.
- Pons Prades, E. (1973). *Los que sí hicimos la guerra*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Pozos, R. (1985). "Max Aub, un olvidado." *Cenit*. Enero.
- Quiñones, J. (1995). "Max Aub: el laberinto de la memoria." *Posdata. Suplemento cultural del Levante-El Mercantil Valenciano*. 2ª época (85): 12.
- Riccio, A. (1990). "Lo testimonial y la novela-testimonio." *Revista Iberoamericana*. 56 (152-153): 1055-1068.
- Rodríguez Padrón, J. (1973). "Max Aub: un periodista iluminado." *Ínsula*. Núms. 320-321 (julio-agosto): 13.
- Ros, A. (1944). *Horas de angustia y esperanza*. México: Tezontle.
- Rousset, D. (1982). *The other kingdom*. New York: Fertig.

- Sánchez-Biosca, V. (1999). "Hier ist kein Warum. A propósito de la memoria y la imagen de los campos de la muerte." *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Lozano Aguilar, A., coord.. Valencia: Ediciones de la mirada.
- Seidel, M. (1986). *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Soldevila Durante, I. (1992). "Reseña Michael Ugarte, *Shifting Ground. Spanish Civil War Exile Literature*. Durham-London: Duke University Press, 1989, 257 págs." *Revista Hispánica Moderna*. XLV: 151-154.
- Soldevila Durante, I. y Franklin B. García Sánchez (1994). "Prólogo". *Escribir lo que imagino*. M. Aub. Barcelona: Alba Editorial.
- Spang, K., Ignacio Arellano y Carlos Mata (1995). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- Steiner, G. (1985). *Language and silence. Essays 1958-1966*. London /Boston: Faber & Faber.
- Thompson, P. (1978). *The voice of the Past: Oral History*. Oxford: Oxford University Press.
- Tuñón de Lara, M. (1965). *Carta de París*. Caja 28-12. AMA. Segorbe: Fundación Max Aub.
- V.V.A.A. (1940). *Los de Colliure (relatos de un crimen)*. México: DJ.
- Velilla Barquero, R. (1981). *La literatura del exilio a partir de 1936*. Madrid: Editorial Cincel.
- Villán, J. (1998). "Por fin, un Max Aub imposible." *El Mundo*. 27 de febrero: 62.
- VV.AA. (1976). "Cultura y Literatura". *El exilio español de 1939*. J. L. Abellán, coord. Madrid: Taurus. Vol. IV.
- Warren Beach, J. (1972). *American Fiction 1920-1940: John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, Thomas Wolfe, Erskine Caldwell, James T. Farrell, John P. Marquand, John Steinbeck*. New York: Atheneum.
- Weisstein, U. (1973). *Comparative Literature and Literary Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wellek, R. y A. Warren. (1956). *Theory of Literature*. Nueva York: Hartcourt, Brace.
- Wiesel, E. (1987). *La noche, el alba, el día*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- _____ (1994). *El olvidado*. Barcelona: Edhasa.

- Wieviorka, A. (1999). "La última etapa: Un filme entre el testimonio y la ficción."
La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis.
Lozano Aguilar, A., coord. Valencia: Ediciones de la mirada. 43-67.
- Winter, J. (1996). *The Great War and the Making of the Twentieth Century.*
London: Penguin Books.
- Ziolkowski, T. (1980). *Disenchanted Images. A literary Iconology.* New Jersey:
Princeton.